



SIMINIANI: PRIMER PLANO

TFG DE ENRIQUE ESPAÑA NAVARRO
DIRIGIDO POR CARLOS MUGUIRO ALTUNA

*“Toda película de ficción es un
documental”.*

Jean-Luc Godard.

SUMARIO

Resumen

Primera parte: *Introducción*

Aclaración conceptual

Dos intentos de clasificación

Segunda parte: *¿Qué ocurre en España?*

El PSOE y la Ley Miró

Un punto y aparte: 1994

Las televisiones

Algunos documentalistas

Documentales y documentalistas en las aulas

Tercera parte: *La tecnología y sus consecuencias*

Desarrollo tecnológico: la era digital

La videocreación como precursora del documental contemporáneo

Sus consecuencias

Libertad creativa

La autoproducción

Los nuevos espacios de exhibición

Cuarta parte: *Elías León Siminiani*

Biografía

Filmografía

Ficción

No ficción

Cortos

Largometraje

La oficina, El permiso, Digital, El tránsito

Vecinos

Salto, Pene

Zoom, Límites: 1ª persona

Los orígenes del marketing

Mapa

La mirada autobiográfica

El cine doméstico

Ensayo fílmico

La importancia del lenguaje

El juego, el humor y la ironía

Distribución

Quinta parte: *Conclusión*

Sexta parte: *Bibliografía y filmografía*

Agradecimientos

El propósito de este trabajo no es aclarar qué es documental y qué no. Ya se ha escrito mucho sobre el tema y eso no asegura el éxito (Comolli, 2004: 212):

En la errancia de esta confusión inicial con la energía que le es propia, el cine devora sus fronteras. Habitualmente se distingue entre cine documental y cine de ficción, se los opone, se los fija en géneros determinados. Quien recorra esa serie de luchas y batallas que llamamos “historia del cine” verá rápidamente que esta distinción es a menudo contradicha tanto en el sistema de obras cuanto en la práctica de los cineastas –iba a decir en su deseo. Desde Vertov, Murnau o Fraherthy hasta Kiarostami, pasando por Welles, Rossellini y Godard, lo más vivo de la energía cinematográfica circula entre los dos polos opuestos de la ficción y del documental para entrecruzarlos, entrelazar sus flujos, hacerlos rebotar el uno en el otro. Corrientes contrariadas de las que resultan bellos cine-monstruos, tal (entre cientos) *Greed, Une sale Histoire, Out One o Route One, USA...*

Tampoco me propongo encontrar una clasificación capaz de acoger los diversos tipos de documental. Me basta con mostrar lo arduo de tal empresa: del mismo modo que no es posible poner puertas al campo, no se puede encajonar un género que, por definición, por tradición y por vivir tan apegado al desarrollo tecnológico, ha gozado siempre de una libertad creativa ilimitada.

El eje que vertebra este estudio es una entrevista realizada a Elías León Siminiani, como director de varios documentales cortos y uno largo, el 8 de marzo de 2017 en su estudio de Madrid (en este trabajo, las palabras del cineasta aparecen resaltadas en color verde).

Ese es el motivo por el que me ha parecido oportuno situar al autor en un contexto histórico y en un universo creativo que quizá -solo quizá- pueda explicar por qué él es como es y no de otra manera, consciente o inconscientemente.

Finalmente, aunque se han escrito líneas y líneas sobre su trabajo y, por tanto, poco voy a poder aportar al respecto, he considerado conveniente “tomar prestadas” algunas de esas líneas para resumir de modo somero y situar a Siminiani en el campo cognoscitivo de quien lea estas páginas.



PRIMERA PARTE:
INTRODUCCIÓN



*“El que hace no-ficción se lanza
siempre a un viaje hacia lo
desconocido, a lo incierto”.*

Erwin Leiser.

ACLARACIÓN CONCEPTUAL

Se entiende por cine documental aquel que restituye la realidad, que muestra lo que describe, sin interferencia alguna del realizador en una realidad existente. Sin embargo, el concepto de objetividad, siempre adherido al documental, ha sido un punto de reflexión en torno a este género. Con el paso de los años, la utópica objetividad que acompañaba a los documentales se ha sustituido por términos que parecen más adecuados y sinceros con las obras que se han producido a lo largo de la historia del cine, como subjetividad, manipulación e intencionalidad.

Un documental no es un simple reportaje. En él se busca algo más que informar; se busca contar historias y, puesto que existen muchas maneras de hacerlo, no estamos ante un género uniforme sino más bien todo lo contrario: destaca por una variedad de temas, formas y tonos que dan buena cuenta del universo creativo de cada autor. Ahora bien, si hubiera que mencionar un denominador común, un rasgo que distingue a todos los documentales, sin duda sería que la materia prima de la que parten, para moldearla y mostrarla bajo un determinado prisma, es la realidad (Gómez Segarra, 2008: 13-19). Su puesta en escena se desarrolla dentro de la vida.

El documental de creación trabaja con la realidad, la transforma y la expone mediante la mirada original de su autor, dando prueba de un espíritu de innovación en su concepción, su realización y su escritura. Se distingue del reportaje por la maduración del tema tratado, que comporta una reflexión compleja, y por la impronta personal de su autor.

El texto fílmico se fragmenta en dos grandes ramas. Por un lado se encuentra el territorio de la ficción, inspirado en los modelos novelísticos y teatrales. Sin lugar a dudas, se trata de la rama más grande y sobre ella se sustenta la industria audiovisual, que vive a expensas del éxito económico. Este grueso del cine de ficción se divide a su vez en distintos géneros, destinados a diferentes espectadores potenciales por productoras, exhibidoras y distribuidoras cinematográficas.

Por su parte, aunque el género documental es comúnmente tenido por el territorio de la no ficción, existe una zona fronteriza donde ficción y no ficción se tocan y se nutren la una a la otra.

La imagen documental nace a finales del siglo XIX, con las primeras tomas de los hermanos Lumière. En ellas se reproduce una realidad que no ha sido creada, modificada ni intervenida para su filmación aunque, de por sí, la presencia de la cámara introduzca cambios en lo que se filma.



Sin ánimo de profundizar en el debate epistemológico que esta última afirmación suele suscitar dentro de las aulas y fuera de ellas, parece indiscutible que la presencia de una cámara desvirtúa la realidad. Algunos teóricos llegan a afirmar que la cámara produce la realidad pues el sujeto se comporta de una determinada forma si es consciente de estar siendo filmado. La imagen audiovisual se convierte así en cómplice de una actuación. La historia del documental corre paralela con este fenómeno.

Pero, para mí el documental, una de las cosas claras que la distingue mucho de la ficción, es la necesidad de tiempo. Entonces, ese tiempo lo tienes o auto financiándote y poniendo tu propio esfuerzo, trabajo y dinero, o consiguiendo convencer a un... a un interlocutor profesional, de que tal historia merece la pena, este tiempo para ser contado. Tiempo es dinero, es dinero de equipo, dinero de gente, dinero de montadores, es dinero de...

DOS INTENTOS DE CLASIFICACIÓN

En un estudio de 1995 titulado “El estado de la ficción: ¿nuevas ficciones audiovisuales?” (Maqua, 1995), Javier Maqua propone una clasificación del documental partiendo del llamado “efecto cámara”, es decir, de la influencia que la presencia de la cámara provoca en filmado y “filmante”. Entre los filmados, habla de los inocentes, que no conocen la cámara y por tanto no reaccionan a ella, y los resabiados; estos últimos pueden simular la ausencia de la cámara y, por tanto, representarse a sí mismos; o pueden actuar y representar un papel lejano a la realidad. En cuanto al cineasta, cabe otra doble posibilidad: ya disimular el dispositivo de grabación, ya aceptar el efecto cámara proporcionando, o no, al espectador las claves de la manipulación¹.

1. En contra de esta clasificación se sitúa la postura de Frederick Wiseman: “Mi gran lucha ha sido siempre contra los que creen que al introducir una cámara cambia el modo en el que se conducen los sujetos filmados”, en <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/documentactual.htm>.

Cuatro años antes, en uno de los ensayos teóricos fundamentales sobre cine documental titulado *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bill Nichols había intentado una clasificación del documental basada en los cuatro modos de representar la realidad que se suceden a lo largo de la historia del cine:

- a) *Explicativo*. Sus máximos exponentes son Robert Flaherty y John Grierson, con *Moana* (1926) y *Drifters* (1929) respectivamente. Surge del rechazo hacia el cine de ficción y se caracteriza por una continua voz en off didáctica que implica una determinada interpretación de la realidad.
- b) *Observativo*, con Leacock y Frederick Wiseman al frente. Se produce por el desarrollo de los equipos de filmación, que otorga mayor movilidad a la cámara y perfecciona el sistema de sonido, y por el rechazo al sesgo moralizante del arte cinematográfico. El cineasta busca la neutralidad y graba lo que la gente hace cuando no posa ante la cámara; un buen ejemplo está en *Basic Training* (1971), de Wiseman.
- c) *Interactivo*. Inventado por Jean Rouch como *cinema vérité*, incluye al cineasta en la realidad y “no pretende captar la realidad tal como es, sino provocarla para conseguir otro tipo de realidad, la realidad cinematográfica: la verdad de la ficción”².
- d) *Reflexivo*. Representado por el cine-ojo de Dziga Vertov, posterga el efecto de realidad al espectador pues deja patente el artificio. Muestra las convenciones de la representación más aparentes y desafía el efecto de realidad con distintas combinaciones.

Aunque cada modelo ha gozado de su hegemonía histórica, casi no existen documentales puros. El propio Nichols admite la confluencia de diferentes modelos en un mismo documental y reniega de su clasificación inicial para ampliarla con una revisión posterior. En 2001, menciona seis modalidades de representación y redefine las anteriores; consigue dar cabida tanto a los documentales más antiguos, cuya complejidad superaba los límites de la primera clasificación, como a las nuevas formas heterodoxas que aparecen con posterioridad y que constituyen buena parte de la producción documental más moderna.

En las últimas dos décadas del cine documental, en efecto, lo marginal ha ido emergiendo y se ha extendido en diversos proyectos; tanto es así que se puede hablar de un circuito minoritario paralelo al ortodoxo, tan próximo a la experimentación artística y estética como ajeno a las exigencias y los límites del mercado audiovisual: “un cine que no tiene miedo a plantearse los límites del cine, todos sus límites: técnicos, sensoriales, estéticos e incluso morales y políticos” (Ramoneda, 2009: 13).

En España, esa heterodoxia surge con fuerza en un momento histórico de lógica ruptura con el autoritarismo anterior, reivindicaciones libertarias incluidas, y una de sus muchas expresiones se halla en la generación de documentalistas a la que, por edad, herencias, sensibilidad estética y formación, puede pertenecer Elías León Siminiani; sus palabras en *Miradas al límite*, exposición celebrada en Artium³ entre febrero y abril de 2008, resultan muy reveladoras:

Hablamos mucho de los límites del cine y su actual transformación. De la próxima desaparición del rito social de la sala oscura. De si eso traerá libertad o muerte al medio: si nos entusiasma o nos hunde. De plataformas alternativas que ya no son tal sino la nueva realidad: de youtube, del DVD, de Iphone, de la televisión digital, de karagarga, de hacer piezas para museos. De si eso es cine o no. De taquilla y número de copias, de Venecia y Cannes. Alguien sugirió que, además de hablar de la recepción del cine, deberíamos hablar del medio en sí. De qué es, de sus límites. Cambiamos pues de párrafo:

2. <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/documentrealidad.htm>

3. Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, ubicado en Vitoria-Gasteiz.

Entonces empezamos con lo de si es imprescindible que exista narración, historia, implicación emocional, catarsis. O si también vale la forma pura. El lenguaje. Si es necesario que haya equipo o también vale grabar uno solo. Si se admite usar material preexistente, copiar y pegar, reescribir, mutar, mezclar o si el verdadero cine ha de nacer de la nada. De la hoja en blanco. Discutimos. Nos enfrentamos. Jugamos a Godard contra Truffaut, Rohmer contra Pasolini. Y aunque los juegos ideológicos no sean propios de la era de la información, cómo disfrutamos jugar unas horas a que pueden serlo... Tanto que pasamos alegremente al tercer párrafo:

Nos dijeron que era hora de sacar objetos personales que significaran para nosotros cine. Así fue como abandonamos la tertulia para ponernos interiores. Alguien acabó leyendo un cuento sobre un padre y un hijo. Se hizo un silencio denso. Hubo emoción y catarsis. Aunque nadie lo dijo. Llegó la hora de cenar. Comimos. Bebimos. Dormimos. Y soñé que si quería plantearme los límites del cine, debía empezar por los únicos límites que realmente conozco: los míos.

Pues, yo creo que me siento más cercano a la ortodoxia porque es lo que he aprendido y lo que... y porque... Pero creo que puedo ser una especie de Caballo de Troya, como un tipo que lleva muy dentro la ortodoxia, que se ha puesto a trabajar en el otro lado, en el... O sea como en... en el ámbito de lo que no es tan ortodoxo. En ese sentido, creo que vengo de la ortodoxia, pero me muevo cada vez más en... en un terreno más heterodoxo.

Yo, razón, razón. Razón, lo que pasa es que... que intento, es lo que te he dicho antes, también para la intuición. Intento con todo mi... ser dar más espacio a la pasión, pero me cuesta.

SEGUNDA PARTE:
¿QUÉ OCURRE EN ESPAÑA?



“No debemos olvidar que un país, una región, una ciudad que no tiene cine documental, es como una familia sin álbum de fotografías”.

Patricio Guzmán.

La década de los sesenta supone una serie de cambios de envergadura mundial en el terreno del cine documental, transformaciones que modifican para siempre el curso de su historia. Nuevas técnicas, nuevos acercamientos, nuevas temáticas y nuevos sujetos irrumpen alterando la concepción misma de documental, a la vez que se presentan nuevos obstáculos en la representación de la realidad.

Yo sí tengo mu... sí, tengo claro... bueno, cuál es... dónde me posiciono yo, pero no espero que la gente se posicione donde yo me posiciono, o no creo que... que tenga que haber una... Me parece muy interesante toda la... to... toda la discusión política que, por ejemplo, se establece en los... entre los cincuenta y los setenta, respecto al papel del cine ¿no? Porque siempre he pensado que cuando... cuando hay diversidad o conflicto y las posiciones se extreman, eso lleva a que de los... de ambos lados, salgan películas muy interesantes o obras de arte muy interesantes. Pero yo en esencia no soy una persona demasiado ni juzgante, ni moralizante, entonces no... no... no creo que... que el cine tenga que ser de una... de una sola manera.

EL PSOE Y LA LEY MIRÓ

Siminiani pertenece a una generación de documentalistas nacida al amparo de la Ley Miró, de 1982, en un momento histórico de profundo cambio político, social y cultural en España. Entre 1973 y 1992 aproximadamente, paralela al devenir del país, se produce una transformación del

cine español. El paso de una dictadura de casi cuarenta años al mandato socialista da lugar a una cinematografía continuamente inscrita en el afán de protegerla y la crisis. Como un reflejo de la realidad emergente, el género audiovisual se renueva aunque, paradójicamente, el antiguo proteccionismo franquista -o control por parte de la dictadura- se ve suplantado por otro proteccionismo necesario para la supervivencia del cine español como tal (Monterde, 1993).

El gran punto de inflexión se produce tras la victoria del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en las elecciones generales de octubre de 1982. Se abre un periodo histórico que concluye en 1996, coincidiendo con la celebración del centenario del cine español.

Dieciocho años antes, en diciembre de 1978, el PSOE había avanzado sus líneas programáticas en el I Congreso Democrático del Cine Español. Las consolida en 1982 a través de un texto interno redactado antes de las elecciones generales que le dan el acceso al poder: “El cine es un bien cultural, un medio de expresión artística, un hecho de comunicación social, una industria, un objeto de comercio, enseñanza, estudio e investigación. El cine es, pues, una parte del patrimonio cultural de España, sus nacionalidades y regiones” (Riambau, 2010: 452-454).

Las promesas electorales de cambio en el ámbito cinematográfico se formalizan cuando Pilar Miró, reconocida directora de cine, teatro y televisión, es nombrada Directora General de Cinematografía en el seno del Ministerio de Cultura, encabezado entonces por el ministro Javier Solana.

Pilar Miró, convertida en la primera profesional de la industria que ocupa este cargo, pone en marcha un aparato legislativo nacido de la voluntad política de modernizar y remodelar el paisaje audiovisual español en busca de una industria fuerte, sólida, transparente y estable, preparada para aprovechar las ventajas de la incorporación a la CEE.

En diciembre de 1983 se publica un Real Decreto inspirado en el modelo francés por el que se concede una subvención anticipada a los films calificados de especial calidad. El texto apoya los proyectos de carácter experimental y busca la creación de calidad para aumentar la participación y la capacidad competitiva del cine español en festivales internacionales.

Con la perspectiva de los años se aprecian mejor los efectos negativos de la Ley Miró: un descenso progresivo del número de largometrajes, el cierre de numerosas salas de exhibición y la disminución de espectadores, además de la desaparición de las pequeñas productoras. Por el lado positivo, la Ley reclama un apoyo especial a proyectos de nuevos realizadores o de carácter experimental; protege y promueve el cine de autor del que existen ejemplos tan sorprendentes como el de José Luis Guerín, Víctor Erice o Elías León Siminiani, los tres con un rasgo común y constante en la producción española: la reflexividad o autoconciencia.

El llamado Decreto Miró acaba con los escombros de los géneros en España y con el cine de dudosa calidad, pero desencadena una crisis sin precedentes en la industria audiovisual del país. El aumento de la calidad tiene una incidencia negativa sobre la cantidad de películas, que se ve compensada por la emisión de cintas extranjeras a través de la televisión y el vídeo, y la campaña en contra de la Ley Miró provoca la dimisión de su impulsora en 1985.

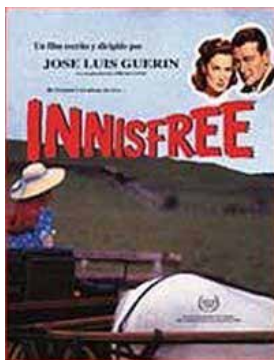
Tras el ingreso de España en la Comunidad Económica Europea, en junio del mismo año, se redacta un nuevo Decreto Ley y la industria cinematográfica cambia de rumbo: aumenta la cantidad de cintas, pero decrece su calidad. La llegada de Jorge Semprún al Ministerio de Cultura en julio de 1988 no mejora la situación; más bien la empeora por la concesión de las tres primeras licencias para el

establecimiento de cadenas privadas en televisión.

En 1991, se crea el Programa MEDIA, destinado a formación, desarrollo, distribución, agentes de ventas, promoción -mercados y festivales- y redes de exhibidores. Casi un 34% del coste de cada película lo sufragan las administraciones públicas, incluidas las aportaciones autonómicas (Gubern, Monerde, Pérez Perucha, Riambau & Torreiro, 2010: 416-417), y se llega a decir que el futuro inmediato del cine español está en manos de dueños políticos. El mismo año, Jordi Solé llega al Ministerio de Cultura y firma un nuevo Decreto Ley de reforma de la producción cinematográfica española, que provoca una huelga de actores y varias crisis internas. Lo sucede en el cargo Carmen Alborch que, además de consolidar la Academia de las Artes y las Ciencias junto a los Premios Goya, promueve el proteccionismo cultural al cine español de cierta calidad y con rendimientos de taquilla. Los efectos son contundentes: en 1993, noventa y dos películas ven la luz; la cifra no se alcanzaba desde 1981.

Una de esas cintas es *El sol del membrillo*, de Víctor Erice (1940-), cuya aproximación a la belleza de la realidad cotidiana desde un punto de vista diferente representa un punto de inflexión en el mundo de la no ficción española (Arocena, 1996: 277-279). El propio cine es experiencia de la realidad. En la película, el pintor español hiperrealista Antonio López muestra el proceso de creación de uno de sus cuadros, *El membrillero*. El paralelismo entre pintura y cine es constante; la concepción de ambas artes como medio de conocimiento y como negación de la muerte, evidente. Con un presupuesto modesto a pesar de la financiación pública, Erice recoge el Premio Nacional de Cine de 1993 y cosecha triunfos importantes en festivales de renombre internacional como el de Cannes o el de Chicago.

Esta fascinación de Erice por la realidad en el cine corre pareja a la que José Luis Guerín (1960-) había manifestado tres años antes en *Innisfree* (1990), donde el autor rastrea las huellas que dejó en un pueblo irlandés el rodaje de *El hombre tranquilo*, de John Ford: “Lo que sí me pareció apasionante fue que, estudiando ese pueblo y aproximándome a sus gentes, apareció el tema de la realidad y la ensoñación, la realidad y su representación”, comenta el director para un artículo de *El País*, publicado en agosto de 2002.



Pero muy bien, ¿no?, ¿quién soy yo para decir? Es un maestro. Erice, Guerín... Guerín... Guerín no, Erice ha trabajado mucho el texto, ha hecho otros tipos de documental también, pero... pero lo considero igual más cercano a... a... a... a mi propia búsqueda. Erice es otro de estos... pues es un... como Mekas ¿no?, que es una persona que está en otro sitio.

UN PUNTO Y APARTE: 1994

Un año importante para la historia de la cinematografía española es 1994. Para empezar, se aprueba de Ley de 1994, que promociona el cine español. Por otro lado, se inician los estudios universitarios de Comunicación Audiovisual y se crean las escuelas de cine de Madrid y Barce-

lona, por donde comienzan a transitar la experiencia y los conocimientos teóricos de profesionales tan importantes e influyentes en el sector como José Luis Sáenz de Heredia (1911-1992), Paco Rabal (1926-2001), Luis García Berlanga (1921-2010) o Elías Querejeta (1934-2013), entre otros (Arocena, 1996: 453).

El 7 de julio de 1995, *La 2* de RTVE firma a un convenio de televisión cultural europea promovida por organismos públicos que supone para la cadena los derechos de emisión, hasta 1997, de 13 documentales y de una serie denominada *Veladas temáticas*.

La llegada del Partido Popular al gobierno en 1996 continúa en la línea trazada por el mandato anterior, aplicando a las películas una subvención automática del 15% de lo recaudado en taquilla, e introduciendo pequeñas mejoras en las ayudas a aquellas con más de cincuenta millones de pesetas de recaudación.

LAS TELEVISIONES

Otro gran sustento del cine español en aquella época son las televisiones privadas, que permiten recuperar la inversión económica mediante los pases televisivos. Además, comienzan a participar en la producción cinematográfica, lo que supone la entrada de capital privado y la conexión entre ambos sectores audiovisuales. En lo que al documental se refiere, así lo expresa Casimiro Torreiro (Torreiro, 2010: 7-8):

La televisión ha sido la verdadera locomotora que ha tirado del tren del documental, y además de servirse de él en los formatos y duraciones específicas habituales en su palimpsesto (...), ha dado vida a filmes que han obtenido una rentabilidad extra en las pantallas comerciales. Que su rendimiento en éstas se halle muy lejos del cine de ficción no obsta para que podamos considerar al documental, en todas sus propuestas genéricas y temáticas, como un fenómeno social e informativo de indudable alcance, y que en sus pases televisivos haya logrado audiencias infinitamente superiores a las jamás alcanzadas en salas.

En septiembre de 1999, Barcelona acoge una de las conferencias más importantes del sector del documental, el DOCS'99. En este encuentro, cuyo objetivo es promover la producción y coproducción de documentales, así como reforzar los contactos entre profesionales de la industria interesados por el documental, doce realizadores tienen la oportunidad de dar el impulso definitivo a sus proyectos mediante su presentación ante un amplio panel de televisiones nacionales e internacionales. El documental sigue una evolución creciente; goza de buena salud su relación con las televisiones públicas y privadas, que no solo financian y coproducen sino que, además, incluyen el género en sus parrillas de programación. De hecho, con el tiempo se consolida la presencia del documental en *La 2* de RTVE y aumenta en los segundos canales de las televisiones públicas autonómicas, la vasca *ETB2*, la catalana *Canal 33* y la valenciana *Punt 2* (Olmo López & Navarro Moreno, 2015). Por su parte, la aparición de las televisiones digitales multiplica la oferta de canales temáticos como *Canal Historia*, *Documanía*, *Odisea*, *Cultura* o *Discovery*.

Siendo esto cierto a finales del siglo pasado, hay que reconocer que, sobre todo en las últimas décadas, un mismo título puede verse programado en un museo, en un centro cultural, en un festival de documental o en una muestra dedicada a las nuevas formas de la imagen en movimiento, configurándose un abanico de sucesivas proyecciones que acaban por definir un circuito alternativo al de las salas comerciales o las televisiones (Weinrichter, 2010: 11).

El mencionado encuentro DOCS'99 pone de manifiesto para Pilar García Elegido, ganadora ese mismo año del Goya al mejor cortometraje documental por su trabajo *Confluencias*, “que en nuestro país hay nuevos realizadores interesados en retratar la realidad y productores que están pidiendo que las instituciones apoyen también este género (sic). Algo está cambiando. Esperamos volver el año que viene a Barcelona y comprobar que el cambio continúa” (Cerdán & Torreiro, 2001: 139)⁴.

En efecto, con la creación de las escuelas de cine, la puesta en marcha de la Ley de 1994, el afán continuista del gobierno popular y la intervención de las televisiones en los procesos de creación y divulgación cinematográfica, surgen nuevas hornadas de realizadores y se consolidan otros como el maestro Guerin, con un cine muy personal donde se difuminan los contornos entre el documental y la ficción, y se juega con la ambigüedad poética de los límites confusos. Así ocurre en *Tren de sombras* (1997), que muchos críticos califican de obra maestra y “donde este singular hombre de cine nos adentra en el pozo sin fondo del misterio de la captura y la domesticación del tiempo”.



En construcción (2001), por su parte, surge de las más de ciento veinte horas de imágenes rodadas entre 1998 y 2000 por Guerin y un grupo de alumnos del Máster de Documentales de Creación de la Universidad Pompeu Fabra; se trata de un hermoso homenaje a la cotidianidad de los personajes más comunes del que Carlos Boyero sostiene: “Posee el aire y el formato de un documental, pero también es una comedia agri-dulce y surrealista, una tragedia risueña, un retrato costumbrista y coral, una excentricidad con lógica, una apuesta arriesgada y comprometida, un poema púdico y melancólico, un canto épico, una cámara y unos micrófonos llenos de arte que logran el gozoso milagro de que la realidad nos parezca la ficción más apasionante”; en los Goya de 2002 es considerado el mejor documental del año, término con el que el autor no se siente especialmente cómodo pues “mucha gente asocia el documental con una mera prolongación del periodismo, y eso no tiene nada que ver con el documental como forma cinematográfica bella y ambiciosa”.



(...) Guerin es un cineasta muy importante para mí, entonces la forma en la que los cineastas importantes en... en... entran dentro de ti y empiezan a incubar cosas, pues lo mismo sí y (...) y yo no me he dado cuenta, ¿sabes? Cómo... está operando un imaginario ahí ¿no? De todas maneras, no es precisamente *En construcción* igual la película que más... que... que más me ha impactado de Guerin en su... en su momento ¿no? Pero vamos, Guerin es una persona fundamental ¿no?, fundamental. Sobre todo en... bueno, porque... porque es... es un director que ha llevado un tipo de cine muy lejos de forma sistemática en un contexto en el que... bueno, en el que digamos... sostener ese tipo de obra, pues no es tan fácil. O sea, es como...

Se apuntan al género documental directores consagrados en el cine de ficción como Fernando León de Aranoa (1968-) con *Caminantes* (2001), sobre la marcha zapatista de México, o Julio

⁴ Palabras que, a su vez, Cerdá & Torreiro toman de García Elegido, P. (1999). “DOCS'99. Encuentros de documental en Barcelona”, Academia: boletín del cine español, 1999, p. 4.

Médem (1958-) con *La pelota vasca: la piel contra la piedra* (2003), sobre la situación de Navarra y el País Vasco en relación con el euskera, ETA, sus víctimas y sus presos, el GAL y otras cuestiones históricas.

En el terreno exclusivamente documental de esta época, destacan Javier Rioyo (1952-) y José Luis López Linares (1955-), que firman *Asaltar los cielos* (1996), con una reflexión subjetiva sobre las revoluciones en el siglo XX, *A propósito de Buñuel* (2000), *Extranjeros de sí mismos* (2001) o *Un instante en la vida ajena* (2003), con un Goya a la mejor película documental en 2004.

En solitario, López Linares realiza *El pollo, el pez y el cangrejo real* (2008): nominado a otro Goya y emitido en el programa *Versión española* de *La 2*, trata sobre los esfuerzos de un chef consagrado por ganar el premio gastronómico más prestigioso del mundo. Otros documentales dignos de mención son *Más allá del espejo* (2006), película póstuma en la que Joaquim Jordá (1935-2006) indaga en la vida de personajes que, como él, sufren una enfermedad cerebral que conlleva diferencias sustanciales a la hora de percibir la realidad; *La silla* (2006), cinta con la que Julio D. Wallovits (1969-) rinde homenaje a las vanguardias, en concreto al surrealismo; o *Dies d'agost* (2006), de Marc Recha (1970-), con su apuesta personal entre la ficción y el documental.

Sí, sí. No lo sé, no lo sé porque no... Me falta igual perspectiva histórica. Yo sí creo que es evidente que está habiendo una... como una especie de boom del documental. Cuánto sea una moda o cuánto sea como una cosa... Tengo la sensación de que se está creando un tejido, entonces, pues porque en las escuelas están abriendo líneas de investi... de... de enseñanza de documental... En la ECAM, por ejemplo, en los tres años que... que llevamos, de ahí han salido ocho o diez documentalistas que van a ser documentalistas, o sea, que se les ve que lo van a ser, ¿sabes? Bueno, eso es nuevo. Entonces... Y luego hay una cosa que es también muy interesante acerca del documental y... y de... y como esta cosa de quedarse, y es que con la llegada de los nuevos agentes de... de distribución, Netflix, HBO y tal, ellos están imponiendo también una línea documental que no existía en España. O sea, en todas estas series tipo *Making a Murderer*, o *Dr. Jean* o tal, que son gen... que son series muy... muy... Como muy pegadas a un nicho, muy cercanas al thriller... Pero son documentales ¿sabes? Como... Son documentales como cuando, Errol Morris hizo el film *The Thin Blue Line*. Creo que por ahí se está abriendo una vía, industrial, que no... que... que está más allá, de... Yo qué sé, equipo de investigación o... o sea que... que es que es una cosa muy pegada a la información, muy reportística...

DOCUMENTALES Y DOCUMENTALISTAS EN LAS AULAS

No hay un camino establecido realmente ¿no? Que cada uno tiene que encontrar su propia forma. Hay grandes cineastas que han sido



autodidactas completamente y hay otros que no. O sea, en mi caso, yo en realidad, soy un poco mezcla, porque cuando yo fui a estudiar a... a la Universidad de Columbia tenía veintisiete años. O sea, que ya estaba... era mayor de lo que normalmente se es cuando se ha terminado una carrera ¿no? Entonces... fue una opción mía, de vida. Creo que en esa escuela aprendí mucho, aprendí probablemente más de la comunidad de estudiantes internacionales que estábamos allí, que de las propias clases. Lo que sí tengo claro es que para formarse como cineasta, solo se puede hacer viendo películas y tratando de hacer películas ¿no? Entonces, que una escuela... proporciona un foro o un círculo en el que eso, es parte de... de una actividad de grupo de una... de... de una comunidad y que es orgánico y se hace continuamente. Sí, lo facilita. Que lo puedes hacer tú solo, viviendo en un pueblo por ahí perdido en Castilla. Pues también, o sea... entonces, tengo la sensación de que si eres completamente autodidacta, probablemente tienes que desarrollar una fuerza de voluntad y una... y una determinación pues tal vez mayor que la que tienes que desarrollar si estás estudiando y es que tienes que presentar una película para aprobar o tienes que...

El documental de finales del siglo XX y lo que llevamos del XXI se nutre con frecuencia de creadores que han pasado por las aulas. Muy importante ha resultado ser para el panorama documental español de los últimos veinticinco años el proceso de capacitación por cuenta de las escuelas de cine, de los estudios universitarios de Comunicación Audiovisual y, sobre todo, de dos másteres de reputación consolidada: el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra⁵, creado en 1998 con la idea de “considerar el cine documental como un campo de creación, allí donde posiblemente podían cristalizar las caligrafías filmicas más innovadoras” (Balló, 2010: 105) como punto de partida, y el Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la Universitat Autònoma de Barcelona (Viveros & Català, 2010: 123):

Cuando hace casi quince años, una serie de profesores del Departamento de Comunicación Audiovisual y de Publicidad de la Universitat Autònoma de Barcelona empezaron a pensar en la posibilidad de ofrecer un máster sobre un tema hasta entonces prácticamente marginado por el ámbito académico en general y por los estudios cinematográficos en particular, no conocían el alcance que podía tener la operación en el futuro, de qué manera su iniciativa podía conectar tan directamente con lo que iba a ser un impulso social de importantes consecuencias. Fue, por tanto, una decisión afortunada, aunque también es cierto que surgía de un caldo de cultivo en el que la idea de que las relaciones entre la realidad y el cine eran más complejas de lo pretendido ya venía siendo considerada.

Del primero han salido creadores tan importantes como Carles Bosch (1952-) y Josep Maria Doménech (1949-), que firman *Balseros* (2002), película sobre el exilio cubano hacia EE.UU con una nominación a película de no ficción en los Premios Oscar; Ricardo Íscar (1962-), cuya *Tierra negra* (2005) arroja las luces y las sombras del trabajo en una mina de carbón; el francés afincado en España Christophe Farnarier (1963-), cuyo *El somnini* (2008) retrata el fin del pastoreo y la trashumancia; Elisabet Cabeza (1965-) y Esteve Rimbau (1955-), que muestran *La doble vida del faquir* (2005), con un colegio de Sant Julià de Vilatorrada en plena Guerra Civil como telón de fondo; Mercedes Álvarez (1966-) que, en *El cielo gira* (2004), crea una mezcla de drama y documental sobre la vida cotidiana de los últimos y ancianos habitantes de una pequeña aldea de un pueblito de España; Javier Corcuera (1967-) con *Invierno en Bagdad* (2005), producido por Elías Querejeta y rodado antes

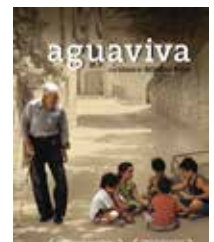
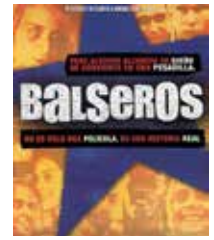
5 Manifiesto Pompeu: <http://www.barcelonaschoolofmanagement.upf.edu/es/manifiesto>

y durante la ocupación norteamericana en Irak; Adán Aliaga (1969-), con *La casa de mi abuela* (2005) y la memoria como tema principal; Carlos Molinero (1972-) y Lola Salvador (1938-) con el *mockumentary*⁶ o falso documental *La niebla en las palmeras* (2006), relato de un siglo en guerra construido por fragmentos biográficos de Santiago Bergson, físico, fotógrafo y aventurero nacido a principios del siglo XX; Isaki Lacuesta (1975-) con *Cravan vs Cravan* (2002), sobre la desaparición del poeta y boxeador Arthur Cravan, y *La leyenda del tiempo* (2006), sobre la imposibilidad de cantar; Ariadana Pujol (1977-) con *Aguaviva* (2006), galardonado con el Premio del Público al Mejor Documental del Festival de Málaga 2006 (Balló, 2010).

Esta sucinta lista de nombre y títulos no pretende ser exhaustiva. Solo intenta reflejar que los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI son testigos de una eclosión del cine documental. Que una serie de documentales se estrenen en salas comerciales no es una novedad. Sí lo es que obtengan recaudaciones millonarias. En Francia, por ejemplo, Agnès Vardà firma *Los espigadores y la espigadora* (2000), sobre los traperos y recolectores urbanos; y Nicolas Philibert rueda *Ser y tener* (2002), que se convierte en un fenómeno de masas a nivel mundial. Del mismo año es el estadounidense *Spellbound: al pie de la letra* (2002), donde Jeffrey Blitz presenta a un grupo de ocho jóvenes que compiten por el título a la mayor capacidad en el deletreo de palabras. En España, los mencionados *Asaltar los cielos* y *En construcción* colocan el género documental en la cartelera y consiguen un éxito de taquilla inédito hasta entonces.

Sí, sí, sí. Sí, comparto esa opinión y me parece además que... que... No solo es que no se enseñe a leer imágenes, sino que el cine como tal... creo que... que... o la historia del cine, o la herencia cinematográfica ha perdido... mucha impronta cultural, o sea, mucha impronta... como... como... como clave cultural para entender la sociedad. Yo crecí, cuando era más joven, en una... en una sociedad que ha cambiado, que está cambiando de forma vertiginosa y en la cual el cine era pues un elemento, si no clave, desde luego muy importante para entender la cultura del propio país, la historia del propio país y la idiosincrasia del propio país. Eso, yo creo que está desapareciendo realmente, creo que el cine se está convirtiendo más en un... en un producto, o sea, como... en una manifestación artística... Si quieres, de élite para unos pocos, que son una gente iniciada en ese arte, y en general de consumo para la... para... para el resto ¿no? Como... Yo creo que el cine cada vez más va hacia un lugar que es como el que tiene la ópera hoy en día ¿no? Que hay los que les gusta la ópera que saben de ópera y que... y que consumen ópera ¿no? Pero la ópera no la consume, digamos, el grueso de la sociedad ¿no?

Entonces, en ese sentido, es extraño que viviendo en una sociedad hipertecnológica y sobre todo hiper... hipericónica, en la... en que la creación continua sin filtro, y... ilimitadas imágenes es parte



6 Para la definición de mockumentary, véase Formenti, 2013.

de... de... sobre todo, las nuevas generaciones, de cómo se relacionan con la... con la vida ¿no? A través del móvil concretamente. Sin embargo, todo el impulso semiótico y semiológico de sobre todo los sesenta, de los setenta se ha perdido. Igual tuvo sus excesos ¿no? Como la idea de las imágenes codificadas y de entender que... que el cine, o que... o que las imágenes responden a un lenguaje, a... a un... y que ese lenguaje se puede aprender, como se puede aprender el lenguaje propio, se puede aprender cualquier otro código semiótico ¿no? Entonces, en ese sentido, sí que... siento que probablemente las nuevas generaciones o la gente más joven tienen una relación mucho más... orgánica con la imagen, mucho más directa, piensan en imágenes, pero no tienen demasiada conciencia al respecto. No tienen demasiada conciencia del poder de una imagen, de la capacidad de sugestión de una imagen y de la... y de la... y de la posibilidad de crear significado, y de crear contenido y de, incluso diría, a crear conciencia, que tiene una imagen. Sin embargo, la gente que dirige la sociedad, la gente que, que... que dirige los canales, que dirige las páginas webs, tienen muy claro que es a través de la imagen, que es como se... como se controla el pensamiento. Es lo mis...

Bueno, ahí hay una... Ahí hay una tarea.

Sí, sí, por supuesto. Eso es una de las... Yo creo, que esa es una de las labores que tienen las escuelas de cine. Lo que pasa es que las escuelas de cine también tienen a su vez un problema, y es que las escuelas de cine muchas de ellas son privadas y se están convirtiendo cada vez más en un... en centros que generan técnicos para alimentar la máquina ¿no? En ese sentido, yo creo que es muy a reivindicar el papel de las escuelas, pero también, escuelas donde te enseñan a pensar la imagen más que a producir la imagen. Porque a producir también es necesario, pero al final eso es una técnica que entre otras cosas...

Yo no... Pero desde luego si no... si no... si no aprendes a pensar imágenes, pocos contenidos... digamos... como mínimo independientes vas a crear ¿no?

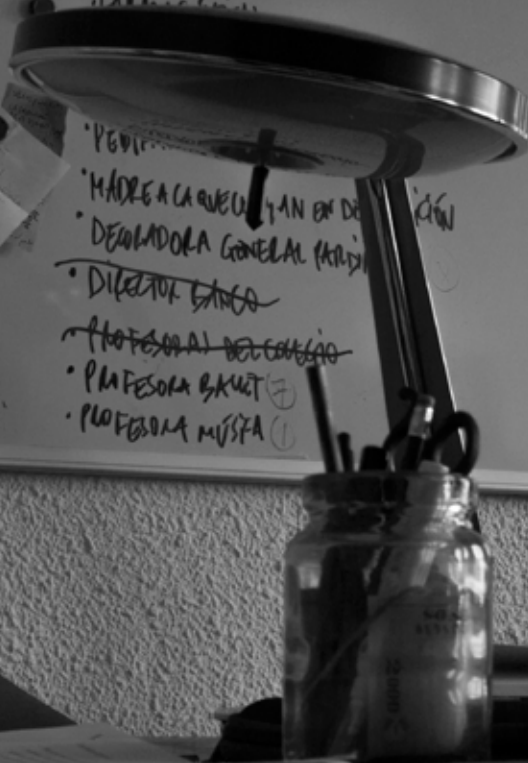
- MADRINA
- ASISTENTE / AMARILLO R/A
- M^o ISABEL
- VE CINA AGAZO
- CONDUCTOR UVERTA MONTADO
- DUENO RESTAURANTE
- ZAPATILLAS
- CHICA KINKO'S / MUJER
- VALANTIN DATO Y MUJER [PERRO]
- EL OTRO VENDEDOR DE MONTROTO [DUEÑO LOTA 66]
- CUESPO Y SEÑORA
- PERIODISTAS CINE
- ARANGUREN
- HOSI DO
- PRIMERA MADRE ROSA
- TALLER

- TECNICO TIENDA
- JARDINERO MANTEN
- TECNICO OPERADOR
- EXPERTO SEXO
- PROSTITUTA JOV
- COMPAÑERA NA
- Balsa

- ASOCIACIÓN NI
- PRIMERA MADRE
- DIRECTOR BANK
- PROFESOR

Small sticky note with illegible text.

- PEDI
- MADRE A LA QUE LE DAN EN DE
- DESOLADORA GENERAL PARISI
- DIRECTOR BANCO
- PROFESORA DEL COLEGIO
- PROFESORA BANK
- PROFESORA MUSICA



TERCERA PARTE:
LA TECNOLOGÍA Y SUS CONSECUENCIAS



Hombre, está claro que la revolución digital... a la que yo tengo... nos estamos asomando todavía. O sea, esto va a más, a más, a más y... y ya no... va a traer... va a... probablemente va a ser el cambio más importante que ha habido en la... en la sociedad, probablemente desde la revolución industrial, en el último siglo, y que... pues... pues por hoy afecta también a... al cine ¿no? Entonces... Pero al cine como consecuencia de cómo le afecta al hombre y a su forma de percibir el mundo. Es evidente que... que las formas de conversación, de comunicación entre las personas están cambiando; es evidente que ahora mismo, yo no sé si por una especie de fascinación acrítica o por qué, ahora mismo en... en ese pulso que mantiene lo virtual y lo presencial entre las personas, lo virtual gana... en las conversaciones, en... lo virtual gana como... La gente está perdiendo capacidad de escucha y capacidad de concentración y de estar por sí sola a marchas forzadas; pero también es cierto que por otro lado... lo digital ha implementado unas herramientas absolutamente impensables. Cuando yo empecé a hacer películas, cuando la... la época del vinilo, que era una época analógica ¿no? En la que el cine, o la producción de imágenes para empezar, tenían un coste económico que hoy no tienen ¿no? Entonces... Yo creo que es una... es una revolución con todo... con todas las letras, y que tiene cosas buenas y cosas malas. En mi caso particular, a mí el... los medios digitales, probablemente me han permitido estar donde estoy. Una película como *Mapa* hubiera sido imposible... echar...

No, no solo a la distribución, a todo. A la distribución, al hecho de poder montarla yo solo, sin tener por qué pagar a nadie, al hecho de poder grabar con una cámara minúscula, al hecho de poder haber registrado sonido por mi cuenta sin... Todo eso tiene que ver con... con... con la revolución digital. Entonces... Al hecho de por... haber... La edición no lineal, por ejemplo, me ha permitido una capa, una... una libertad a la hora de probar, incluso excesiva... Me ha permitido estar dos años montando una película y probando, y probando, y probando, y probando, y probando, y probando, y probando, y probando, que eso no es algo tan... desde luego, tan ase... tan a la mano de... de un usuario común, un ciudadano de a pie, hace veinte años ¿no? No era así ¿no? Entonces, en ese sentido, sería un poco necio por mi parte ponerme muy apocalíptico y ponerme a tirar contra lo digital así a saco ¿no? Yo sí creo que tiene unas consecuencias graves, o

si no graves, por lo menos, pro... muy profundas en... en la forma en que la, en que la... en que la gente se relaciona con el mundo, ergo en la gente que... en la forma en que la gente hace películas y consume películas, pero también es cierto que ha permitido una democratización, yo no sé si hasta peligrosa, pero vamos, eso es evidente. Y creo que eso lo compartimos. Nosotros somos, yo creo que la generación bisagra ¿no? La generación que todavía tiene una memoria clara de lo que era la época analógica, de cómo se consumían, de cómo se hacían las películas, de esta cosa de cuando conseguir una película que no estaba editada era muy difícil y eso tenía un precio y tenía un valor, y hoy en día todas las películas están en todos sitios, y la gente ve menos cine que nunca.

Entonces, somos la última generación que ha sido consciente de eso, y que de alguna manera ha dado el paso a lo otro ¿no? Porque la que viene por detrás de nosotros, ya no tiene memoria de lo analógico. Entonces, eso no es ni bueno, ni malo, pero ya es así. Yo a mis alumnos, cuando les hablo de grabar en dieciséis o en súper ocho, o de grabar con cinta, directamente con cinta, aunque sea digital la cinta en un soporte limitado, no está en su cabeza eso.

DESARROLLO TECNOLÓGICO: LA ERA DIGITAL

Existen dos factores más a tener en cuenta en la evolución creciente del género documental: el avance imparable y la democratización de las tecnologías, por las que se modifican y simplifican sustancialmente los procesos de rodaje, producción, posproducción y exhibición. Este desarrollo tecnológico en forma de cámaras digitales y dispositivos móviles cada vez más sofisticados supone, a su vez, la autoproducción de jóvenes directores y la irrupción de nuevos modos de consumo cinematográfico como el vídeo y el DVD primero y, más recientemente, internet. Como afirma Torreiro, 2010: 8,

Otro aspecto que hay que tener en cuenta en este súbito despegue de la no ficción catalana (y española) tiene que ver con las posibilidades que ofrecen los más manejables (y considerablemente más baratos) soportes digitales, lo que ha abaratado mucho sus costes de producción. La recurrencia a estos soportes ha disparado el número de filmes de autoproducción, rodados en los lugares más insospechados, e incluso con las duraciones más dispares, lo que, si bien terminó de hacer del fenómeno de la dispersión empresarial una constante en el periodo, también abrió a nuevas posibilidades, y en ocasiones a rupturas radicales, los estrechos límites estéticos y expresivos entre los que se manejaba el (escaso) documental de los primeros años de la década de los noventa, al tiempo que ayudaba a hacer del documental catalán no ya una anomalía respecto al más parco (y en términos artísticos, menos interesante) documental español contemporáneo, en el cual no obstante se engarza (...).

El camino de cien años de desarrollo tecnológico se encuentra ligado, en el caso del cine documental, a la construcción de equipos cada vez más livianos y pequeños que permiten la grabación simultánea de imagen y sonido sincronizados, que reducen los costes de imagen y sonido profesionales, y que permiten mayor rapidez y facilidad en el montaje no lineal.

LA VIDEOCREACIÓN COMO PRECURSORA DEL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO

Si para entender la tecnología digital se hace necesario conocer los mecanismos analógicos que la preceden, parece imprescindible mencionar la existencia del videoarte desde la década

de los sesenta para entender sus conexiones iniciales con disciplinas audiovisuales como la que nos ocupa.

En 1965 la firma japonesa *Sony* lanza una unidad de vídeo semi-profesional, la famosa *Portapak*, poniendo a disposición de todo el mundo la grabación de imágenes y su reproducción de manera electrónica. El medio promete un gran futuro artístico. Los realizadores de cine, los músicos, los artistas de danza y teatro... ven el vídeo como una ampliación lógica de su labor creativa. Surgen las obras de Arte fílmicas, que no son sino un cruce entre Arte y tecnología: “el Arte no puede ya concebirse sin la incorporación del vídeo como un soporte más para la expresión creativa, como lo fueron antaño los lienzos de los pintores” (Del Portillo García & Caballero Gálvez, 2018: 88).

Al fin y al cabo, como afirma Eisner en 1990, las artes han proporcionado una larga tradición en modos de describir, interpretar y aproximarse al mundo y constituyen las formas más importantes a través de las que los humanos han representado y dado forma a su experiencia.

Una de las primeras exposiciones de videocreación tiene lugar en el MOMA de Nueva York en 1970, con un título que revela su marcado carácter conceptual y reflexivo: *Information* (Miró, 2015). Conforman el evento obras con una estructura mínima, sin sentido narrativo, muy próximas al llamado *cinéma vérité* o cine de observación.

A finales de la década de los ochenta y principios de los noventa, la videocreación se aleja de la mera documentación para adoptar una personalidad más estética. Los tipos de vídeo se reducen a la distinción entre ficción o documental, una separación que perdura hasta nuestros días y que es constante en una época perturbada por la exhibición de lo real, pues no se trata “de hacer explotar lo real en el interior mismo de la ficción, sino más bien hacer que la ficción surja de lo real mismo” (Quintana, 2008: p. 103).

En España, la videocreación llega más tarde debido a la situación política interna y a las dificultades para el acceso a la información. En los años finales de la dictadura y tras la muerte de Franco, algunos artistas se cuestionan las obras de Arte tradicional y se valen del vídeo para documentar acciones, *performances* o proyectos de naturaleza efímera.

En la última década del siglo pasado, se audiovisualiza la cultura, se institucionaliza el vídeo como Arte y se celebran grandes exposiciones del tipo *La imagen sublime* (1987), *La bienal de la imagen* (1992), *Señales de vídeo* (1995) y *Monocanal* (2003).

La aparición de las tecnologías digitales ha terminado de asentar esta cultura audiovisual. El vídeo ha experimentado una evolución natural hacia las tecnologías digitales. El vídeo y cine, de ficción o no ficción, circulan indistintamente por los museos, las salas de exposiciones, las galerías e internet: la red se parece a una televisión. Es más, autores como Amber Gibson (2010: 21) afirman: “(...) usaré el término videoarte de forma libre para referirme a cualquier obra con base en un contexto artístico (museo, galería, etc.) que consista en imágenes con un elemento temporal exhibidas en un espacio, independientemente de su soporte”.

Asistimos así a una fusión creativa que ha propiciado la mutación de numerosas obras audiovisuales. Estas creaciones podrían encuadrarse a la vez en el cine documental, cine-ensayo, corto de ficción, incluso videoclip, vídeo de animación, y en un sinfín de campos y géneros, complementarios o contradictorios, en los que se desarrolla nuestra cultura visual contemporánea.

Bueno, pues le agradezco eso aquí, pero... No soy yo quién para decir si las pelis son sinceras o tienen encanto. Yo creo que Víctor [Iriarte], lo que sí tenemos en común es que... Víctor es una persona que se ha... ha hecho un cine muy privado, muy privado, incluso más que el mío, yo diría, o que las películas que yo he hecho, y... y en ese sentido a él siempre le ha preocupado... la libertad a la hora de trabajar, el no tener por qué cumplir ninguna pauta, y casi trabajar... en las películas como si fueran pequeños juegos, pequeñas piezas de cámara ¿no? Esa búsqueda de libertad y de un propio método para trabajar es algo que a mí me ha preocupado también bastante, aunque yo... no sé si porque soy géminis o algo así, y siempre en mi vida como que integro opuestos, o intento integrarlos, o tiendo a intentar integrarlos. Sí, he tenido una experiencia industrial ¿no? y la sigo teniendo, o sea, sí, siempre he ido alternando ¿no? Yo creo que he buscado, en el cine más personal, he buscado desarrollar un espacio propio que de alguna manera conviviese con mi faceta más profesional, de una persona que puede hacer... un formato, digamos... más comercial... o trabajar por encargo. Yo creo que Víctor nunca se ha preocupado de vivir del cine, con lo cual nunca ha tenido que suministrar películas a nadie, ni por encargo, ni porque le pagasen.

Tomemos como punto de partida la idea de que “las maneras de hacer y concebir el cine son muchas, que cada verdadero cineasta nos propone formas de creación y de aproximación al mundo singulares, que el del cine es un universo que ofrece miles de aventuras, que cada uno, con su sensibilidad y gusto particular y único, puede encontrar sus lugares” (Aidelman & Colell, 2014: 27).

El género documental ha sido, desde sus inicios, terreno más o menos abonado para la investigación y la experimentación, con una redefinición de las vanguardias clásicas, sobre todo del surrealismo; ese es el motivo por el que se habla de cine de autor frente a cine industrial. Así lo expresa Cuevas (2005: 221-222):

Si se pone el énfasis en los modos de producción y distribución, cabe caracterizarlo como opuesto a Hollywood, al sistema industrial de producción y a sus marcas de producción, situando a las vanguardias junto al cine independiente, al menos en el contexto estadounidense. En cuanto a su estructura y estilo, se sitúan al margen de la estructura causal narrativa y de la transparencia como principio de construcción estilística. Las vanguardias buscan la experimentación formal, relegando la narratividad y recurriendo a estrategias anti-ilusionistas que subrayan la reflexividad del filme. En este sentido se explica la tendencia a identificar cine experimental con vanguardias.

El documentalismo siempre ha estado muy presente en la vanguardia y la vanguardia en el documentalismo. *Berlín sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Walter Ruttmann, *Études sur Paris* (1928), de André Sauvage, *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov, y *À propos de Nice* (1930), de Jean Vigo, ejemplifican la exploración que la vanguardia realiza sobre las capacidades expresivas y formales propias del cinematógrafo frente a otras artes. Las cuatro cintas pertenecen al género de las “sinfonías de ciudades”, tan en boga durante la década de los veinte, y representan un retrato puntillista en el que solo la totalidad de las leves pinceladas permite ver la ciudad en su conjunto. Sin embargo, esta cámara analítica no debe entenderse como una máquina de registro

de imágenes en un sentido tradicional. La verdadera construcción de su discurso nace en el proceso de montaje. Como explican Torreiro & Cerdán (2005: 43), “La experimentación en el documental deviene del redescubrimiento de las posibilidades del montaje en un sentido fuerte vanguardista: el montaje como procedimiento alegórico que incluye tácticas como la apropiación y el borrado de sentido, la fragmentación y la yuxtaposición dialéctica de los fragmentos y la separación del significante y el significado”.

Pues prefiero montar, sin duda... ¿Si es un refugio? No lo sé, pero... con... construyo las películas desde el montaje. Sí. Y esto es otra... otro... otro camino de desarrollo. A mí me gustaría ser un cineasta que poco a poco sea más de rodaje que de montaje. Pero vamos... soy de montaje.

Muchos documentales contemporáneos reinventan la experimentación de los orígenes y construyen “segmentos fílmicos buscando resonancias, asociaciones y paralelismos visuales, incluso algunos guiños al montaje constructivista y al conflicto entre las imágenes, la voz y la música en contrapunto” (Ortega, 2005: 195). Hay estrategias semánticas nuevas, reubicaciones, contraposiciones de imagen y banda sonora o voces en off. Hay relecturas nuevas al juntar planos diversos y ordenarlos con un criterio diferente. La mano creadora interviene en el montaje al colorear muchos fotogramas o al variar la velocidad de la imagen:

Así, desde el manejo de *found-footage* por Michael Moore (...), a ciertas resonancias y paralelismos visuales de *Les glaneurs et la glaneuse* (*Los espigadores y la espigadora*, Agnès Vardà, 2000), o segmentos claramente vertovianos en películas como *Nobody's Business* (Alan Berliner, 1996), hasta los nuevos conflictos visuales y sonoros experimentados por los filmes que se insertan directamente en el moderno cine de apropiación, el documental contemporáneo pone de manifiesto cómo es posible regresar, para reinventarla, a la experimentación lingüística de los orígenes.

Se comprende, pues, que la digitalización haya exacerbado la situación en este y en todos los demás ámbitos de la expresión audiovisual; ahora más que nunca el documental entronca con lo experimental, el videoarte o las nuevas expresiones nacidas de internet. Como afirman Del Portillo García & Caballero Gálvez (2014: 101),

La llegada de la cámara digital, acompañada por todo el equipamiento necesario para la producción, montaje y visualización de imágenes en movimiento, ha modificado de manera irremisible la estética audiovisual. La base de este cambio estético es que el plano ya no es la unidad básica para la configuración del espacio tiempo, sino el píxel. El artista puede modificar las escalas de los objetos, puede mezclar en el mismo cuadro de representación espacios y tiempos diversos gracias a la transición de imágenes, incrustaciones, sobreimpresiones, etcétera. La nueva tecnología digital permite reordenar fragmentos y multiplicar la virtualidad del procedimiento con las posibilidades del montaje digital.

El abaratamiento y popularización del vídeo a partir de su digitalización ha permitido un mayor grado de experimentación y accesibilidad, tanto en su producción como en su exhibición. Gracias al desarrollo tecnológico, los cineastas aferrados a nuevas herramientas y a todas sus posibilidades conforman un paisaje creativo singular y minoritario que, por su propia definición, no aspira a seducir y conquistar a las masas aunque, por el tiempo en el que nace, goza de una capacidad de exhibición y distribución sin precedentes: los museos, las salas de cine y los

auditorios de centros culturales, las pantallas de ordenador, las televisiones públicas y privadas, así como los canales alternativos de difusión, se reparten el pastel con suerte pareja creando un juego de influencias recíprocas. A la libertad creativa y a la facilidad de difusión propiciadas por los nuevos medios técnicos se une la posibilidad de autoproducción: los cineastas ruedan sin necesidad de acudir a productoras o instituciones ayudas o subvenciones.

[Pregunta] ¿Dirías que has estado bajo la influencia o te ha... te has curtido, te has sentido también influenciado por la vanguardia artística de los años setenta?

[Respuesta] No, en realidad no mucho, pero es una cosa que va entrando cada vez más en mi vida, cada vez me interesa más. No como... no, no desde la consciencia de lo que hago, pero sí desde mi consciencia de espectador. Entonces es como... Cada vez, por ejemplo, el formalismo, la forma pura, es algo que me interesa más ahora... creo... que cuando era más joven. O lo entiendo mejor, diría.

No, yo hablaría más como de las vanguardias en genérico no. Como los movimientos creativos de la vanguardia, la... las relaciones con otras artes. Por ejemplo, para mí la Arquitectura es algo muy, muy, muy importante y eso es algo que no estaba... que nunca estuvo en mi juventud. A mí me daba igual el espacio y ahora mismo el cine, para mí... no te voy a decir que es una cuestión de espacio, pero estoy buscando seriamente la forma de... de... implementar lo arquitectónico en una película. Cosa que es una búsqueda un poco imposible a veces, pero... pero eso me importa, y eso viene también de esa cosa formal; esa cosa de las vanguardias en las que... en las vanguardias para mí hay una cosa interesante y es que el concepto de la vanguardia se remonta a las artes individuales, o sea, como el surrealismo puede ser literario, puede ser teatral, puede ser cinematográfico, puede ser lo que sea. Está... es un concepto que está por encima ¿no? O el futurismo, o el dadaísmo, o lo que sea... ¿no? Esa... como esa noción de algo que no es tan estrictamente cinematográfico, me interesa.

LA AUTOPRODUCCIÓN

La digitalización del universo audiovisual ha modificado todo el engranaje de la industria del arte, de las telecomunicaciones y, cómo no, del cine. El uso de la cámara digital en sus diversos formatos se ha extendido en la producción cinematográfica, primordialmente por el abaratamiento en la cadena de realización, producción, distribución y exhibición, así como también por el cambio estético de este siglo XXI, tal como hemos explicado ya. Este abaratamiento y la consecuente popularización del vídeo a partir de su digitalización han permitido un mayor grado de experimentación y accesibilidad, tanto en su producción como en su exhibición.

La transformación del panorama audiovisual con la introducción de las nuevas tecnologías ha provocado la aparición de nuevas rutinas de trabajo y, en consecuencia, nuevos modelos de producción que favorecen la creación personal e independiente. En estos momentos, solo son necesarios un ordenador y una cámara para elaborar una película.

Los últimos diez años han visto momentos de cambios profundos en el panorama de la producción de cine, fruto del auge de las nuevas tecnologías pero también de la agudizada crisis en la que seguimos inmersos. Gracias al uso del soporte digital, grabar un documental no implica una gran inversión: aceptado el pequeño formato de la cámara, se propicia la rapidez y el bajo coste de la producción, así como la expansión del género. En este sentido, una buena pregunta es la que

se hace Gonzalo de Pedro (2010: 218): por qué razón la tecnología expande el documental y no la ficción. Inmejorable es la respuesta que da Ricard Mambona Agüera (2012: 19-20):

(...) si hay algo que ha contribuido de manera clave en el auge del cine documental en estos últimos años ha sido, sin duda, el fenómeno de la digitalización. Al igual que en las décadas de 1950 y 1960 la aparición de las cámaras ligeras de 16 mm y la posibilidad de registrar el sonido sincrónico sin necesidad de cable revolucionó las formas del documental, los nuevos dispositivos digitales, sobre todo gracias a su accesibilidad y abaratamiento, han originado un nuevo contexto en su acercamiento a la realidad. La tecnología digital audiovisual ha permitido una palpable reducción de los equipos técnicos y humanos para la producción de documentales. Como consecuencia de ello, las formas del cine documental han derivado hacia un individualismo más notorio, donde el subjetivismo y la intervención del autor se expresan en múltiples modos de representación (...).

Sin duda, otro factor determinante en la simplificación y abaratamiento de la producción es la Universidad, donde hay una voluntad declarada de trabajar por un nuevo documental independiente que se pregunte por el significado de las cosas, por la estética, por lo social..., y en el que no intervenga la industria. Ese es uno de los impulsos con el que se pone en marcha en 1998 el Máster de Teoría y Práctica del Documental Creativo de la Universitat Autònoma de Barcelona, dirigido por Román Gubern y Gonzalo Herralde. El Máster incide en la relación con la empresa desde los intereses universitarios como un valor social irrenunciable y un punto de inflexión se produce cuando se vincula con el Cítilab de Cornellà, un *medialab* donde se gestionan proyectos interdisciplinares en los que confluyen empresa, universidad y sociedad del conocimiento.

De la misma forma, a lo largo de su historia, el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra demuestra que el vídeo digital es fundamental para el desarrollo de los diversos proyectos que, liberados del peso de la producción, dan mayor importancia a la investigación y al desarrollo de un lenguaje cinematográfico nuevo.

LOS NUEVOS ESPACIOS DE EXHIBICIÓN

Según muchos expertos, los más profundos cambios en relación con lo digital se están produciendo en la distribución, con el surgimiento y la consolidación de nuevas ventanas de exhibición. Si la distribución tradicional tenía su base en la explotación gradual -salas, alquiler y compra de VHS y DVD, televisiones-, las posibilidades se amplían con el formato digital.

Una de las ventajas de la distribución digital viene del ahorro de costes o su igualación para todo tipo de filmes, la existencia de ofertas audiovisuales alternativas en salas de exhibición, festivales...

Las imposiciones técnicas que ejecuta la industria cinematográfica respecto a las salas comerciales de cine están entre las razones por las que se han creado y desarrollado festivales y otros circuitos alternativos de distribución -museos, filmotecas, centros culturales. Subvenciones como las que otorga el ICAA, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, no especifican en qué soporte se tiene que rodar el documental, pero sí que la proyección ha de ser en 35mm. Las proyecciones de cine requieren, además, unas estrategias de marketing y publicidad que implican unos costes difíciles de asimilar y que no siempre aseguran el éxito

de taquilla, especialmente si el filme pertenece al género documental.

Además, es necesario apuntar cómo el desarrollo tecnológico ha modificado los hábitos sociales de visualización del producto cinematográfico, antes exclusivo de la sala de cine con visionado colectivo, y ahora tendente a la atomización en el hogar gracias a la alta calidad ofrecida por soportes de reproducción de video digital como el DVD o el *BlueRay*.

Por no hablar de internet. Dentro del mundo *online*, en 2012 se crean en España *Márgenes.org*⁷ y *Plat.tv*⁸ (Fernández Labayen & Oroz, 2015: 72-73):

(...) las primeras plataformas de distribución online dedicadas al cine independiente y con una fuerte apuesta en sus respectivos catálogos por el documental experimental: *Márgenes.org* y *Plat.tv*. Mientras que la primera se define como “pantalla online dedicada a difundir la parte más inquieta, atractiva y desconocida de la creación audiovisual española actual”, la segunda apuesta por “dar una visión plural del cine español y ampliar su público más allá de los circuitos especializados”. De este modo, ambas iniciativas constituyen un claro ejemplo de cómo la distribución digital se concibe y se promueve como un sistema alternativo a la distribución tradicional, que no solo excluye a los cineastas independientes sino también a un público potencial.

En cuanto a *Márgenes.org*, también es un medio de promoción y apoya la exhibición con pases oficiales en las salas. Favoreció una retrospectiva de Siminiani, con su propia presencia en la sala de Cineteca del Centro Cultural Matadero de Madrid, y facilitó el acceso a algunos de sus trabajos anteriores como gancho para el visionado por pago de *Mapa*. Por su parte, *Plat.tv*⁹ se sitúa un paso más allá, al incorporar obras que sus autores consideran económica o artísticamente amortizadas.

La distribuidora *HAMACA: media & video art distribution from Spain*¹⁰, creada en 2005, ofrece un listado alfabético que:

(...) comprende una selección de trabajos en vídeo de diferentes artistas que ha sido confeccionado siguiendo las indicaciones de un comité de expertos en videoarte y media-art reunidos para tal efecto. Este catálogo contiene una variada selección de obras y abarca desde producciones históricas, obras en formato documental, obras de ficción animación etc., contando siempre con las propuestas más actuales y arriesgadas en videocreación.

La red es cada vez más una fuente inagotable de autores y obras. Especialmente relevante es la revista digital dedicada a la no ficción *Blogs&Docs*¹¹, creada en 2006 como plataforma de apoyo al audiovisual contemporáneo y a los autores locales, con mezcla de crítica, exhibición y difusión. Por supuesto, cada autor puede y suele tener su propia página web y su canal de *YouTube* o *Vimeo*.

Los circuitos de distribución del videoarte contemporáneo han expandido sus posibilidades de visualización por su divulgación a través de colecciones públicas o privadas, de encuentros y festivales o de la web personal u otros canales de difusión de los propios videoartistas.

En poco más de cien años, el cine ha pasado de las barracas de feria a los museos, galerías y colecciones más importantes del mundo, algo que siempre se debe tener en cuenta a la hora de estudiar la evolución de la imagen en movimiento.

7 <http://margenes.org/>

8 <http://plat.tv/>

9 Véase <http://plat.tv/autores/leon-siminiani>

10 <http://www.hamacaonline.net/autores.php>

11 <http://www.blogsandocs.com/>

Desde 2001, *Xcèntric*¹², el programa de cine estable del CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), abre sus puertas a los autores más “heterodocos”. En 2007, Artium (Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz) inaugura la exposición *Miradas al límite*¹³, donde cinco cineastas¹⁴ exploran las fronteras del lenguaje audiovisual y hablan sobre la expansión de sus trabajos más allá de las pantallas tradicionales.

Entre los medios de exhibición y difusión de mayor alcance están los festivales de cine. Dentro del *Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria*,¹⁵ encontramos las dos ediciones de *D-Generación. Experiencias subterráneas de la no-ficción española*, comisariadas en 2007 y 2009 por Josetxo Cerdán y Antonio Weinrichter. Con un brillante juego de palabras, la D del título hace alusión al género documental y el término “degeneración” se refiere a los cineastas, que son degenerados por estar fuera de cualquier género.

Otras dos citas ineludibles cada año son *Documenta Madrid*¹⁶, con una media de 14.000 espectadores en las últimas ediciones; la decimocuarta verá la luz entre los próximos 4 y 14 de mayo. O el *Festival Punto de Vista*¹⁷, que nace en Pamplona en 2005 de la mano de Carlos Muguiro. La edición de 2007 da lugar a la publicación *Heterodocsias: pistas para una historia secreta del cine documental en España*, donde Muguiro define el documental como “un terreno cinematográfico de absoluta libertad, incontrolable, salvaje, no colonizado ni civilizado, donde los nombres resultan insuficientes y son permanentemente desbordados de sentido” (Muguiro & De Pedro, 2007: 2).

Por su parte, el *Docs Barcelona*¹⁸, inaugurado en 2007, nace con la intención de ser un espacio de proyección de documentales de reconocido prestigio internacional, al mismo tiempo que intenta promover la industria a través de los *pitching forums* o espacios de encuentro entre documentalistas, productores y programadores especializados.

Cada vez más, los certámenes generalistas incluyen secciones centradas en el cine de no ficción o, incluso, los documentales compiten con filmes de ficción en las secciones oficiales. Para llegar a esta situación, ha sido decisiva la visibilidad que han dado al género tanto los festivales como las publicaciones a las que esos eventos dan lugar. Van más allá Álvarez, Hatzmann y Sánchez Alarcón (2015: 14), para quienes

Han sido también esos festivales el punto de contacto con la institución académica; a los citados Josetxo Cerdán -director artístico de *Punto de Vista* de 2009 a 2013- o Antonio Weinrichter -programador y conferenciante habitual en certámenes y exposiciones- se unieron otros nombres, los de quienes se convertirán en actores esenciales en la reflexión sobre la forma documental, como Gonzalo De Pedro Amatria o Elena Oroz, programadores de *Punto de Vista* y creadora esta última, junto con M. Martí Freixas, de *Blogs&Docs*, “revista online dedicada a la no ficción”, otra referencia fundamental para el desarrollo de una comunidad alrededor del documental desde 2006.

12 <http://xcentric.cccb.org/es>

13 <http://www.artium.org/es/explora/exposiciones/item/55704-miradas-al-limite>

14 Luis Alejandro Berdejo, Fernando Franco, Elías León Siminiani, Isaki Lacuesta y Jaime Rosales.

15 <http://www.lpafilmfestival.com/>

16 <http://www.documentamadrid.com/>

17 http://www.puntodevistafestival.com/es/ultima_edicion.asp

18 <http://www.docsbarecelona.com/es/>



CUARTA PARTE:
ELÍAS LEÓN SIMINIANI



(...) Pues, a ver, yo en lo que tiene que ver con el cine, si tuviera que decir gente que me ha impactado, pues es que no hay base, no voy a ser muy original, pues cuatro o cinco grandes directores de... absolutos ¿no? Que... que a mí... Y aparte que no son precisamente los más desconocidos, pues yo diría, Hitchcock, diría Nicholas Ray, diría Rossellini, Cassavetes, Godard, bueno es que, me parece un poco como... obvio decir esto ¿no? Pero bueno, para... para mí han sido.

Sabes... para... para mí han sido como... como... Sí, gente muy importante en mi vida más allá de... Muy importante porque los he pensado mucho y he pasado mucho tiempo tratando de... sobre todo, de explorar la fascinación que a mí me producían, y más que... más que estudiar las propias pelis, como de repente, bueno, tratar de identificar qué me pasaba a mí cuando veía *Alphaville*, o qué me pasaba cuando veía *Con la muerte en los talones* o... o cualquiera de estas películas entonces... Luego está, la gente que te recibe con más nivel personal ¿no? Porque son gente que son compañeros del camino, o tal y eso, está en lo más importante, porque al final, la gente con la que compartes y con la que creces como cineasta, es con la que puedes hablar de tus películas y de sus películas ¿no? En ese sentido, Dani [Sánchez Arévalo] es una de las personas más importantes de mi vida, pues porque hemos crecido juntos y... y somos mejores amigos, hemos crecido juntos y yo he tenido... he participado mucho de sus procesos creativos, sobre todo en una etapa de su vida, eso... esa participación en esos procesos creativos me ha permitido conocer a fondo un proceso creativo en un ámbito, digamos, más industrial o por lo menos de más dinero que en el que yo me solía mover. Y al mismo tiempo, él también ha participado de mis... de mis procesos creativos y yo creo que, a través de mí ha tenido acceso a una forma de ver o de... o de practicar el cine, pues... bueno, que él no contemplaba ¿no? Y en ese sentido yo lo que... nos hemos enriquecido mucho, mucho.

No cabe discutir que Elías León Siminiani, de modo consciente o inconsciente, es el producto de un momento histórico que conforma una nueva generación de cineastas y en el que confluyen un profundo cambio político con reivindicaciones de libertad, una renovación de las políticas culturales y cinematográficas, una continuidad de la sensibilidad vanguardista, un comienzo de los

estudios audiovisuales y, sobre todo, una revolución tecnológica que multiplica los modos de crear y difundir. No obstante, a la luz de sus palabras, tampoco cabe cuestionar que su afán de independencia no va en contra de su devoción por grandes maestros como Truffaut o Rossellini.

BIOGRAFÍA

El guionista, director y productor de cine español Elías León Siminiani nace en Santander, Cantabria, en 1971. Su apellido se debe a un ascendente italiano que emigró a España.

Estudia Filología Hispánica en Murcia y, después, Dirección de Cine en la Universidad de Columbia de Nueva York, a la que acude tras recibir una beca *Fulbright*.

Interesado en todas las posibilidades que ofrece el mundo audiovisual, ha participado en investigado en diversos formatos y géneros. En televisión, ha alternado trabajos que van desde la dirección de series de ficción hasta la realización de formato libre para distintos programas. Actualmente se encuentra inmerso en un proyecto sobre la desaparición de la niña Assumpta, supuestamente asesinada en Santiago de Compostela por sus padres adoptivos. Como cineasta, ha realizado ficción y, sobre todo, cortos documentales y un largo: *Mapa* (2012).

En la actualidad, vive en Madrid con su hija y su pareja Ainhoa, una de las protagonistas de su hasta el momento único largometraje.

FILMOGRAFÍA

Si tuviéramos que definir el cine de Siminiani en dos palabras, las elegidas serían corto pero intenso. A fecha de hoy, en su filmografía solo encontramos un largo: *Mapa*, documental al que nos dedicaremos con especial atención en este trabajo. Del resto, solo daremos pequeñas pinceladas tomadas de la bibliografía consultada para comprender el estilo del autor y su evolución desde 1998, cuando todavía es un estudiante de la Universidad de Columbia.

No es posible entender la historia del cine sin la existencia del cortometraje: gracias a la práctica del pequeño formato y de la narración corta como laboratorio, muchos cineastas han encontrado su camino. Recordemos a Meliés, Chaplin, Keaton o Buñuel, que se expresaron con brevedad. De hecho, al principio las películas son cortas; la duración estándar de hora y media es una convención impuesta por las exigencias comerciales de la industria norteamericana en un determinado momento de su evolución: se atrae más fácilmente al público y el rendimiento económico es mayor con un título de amplia duración que con varios de duración más reducida.

Hay que desterrar la idea de que el corto solo corresponde a un periodo de formación. Ese puede ser parte de su papel pero, que un director de cine vuelva al corto no significa necesariamente un retroceso en su carrera. La creación no se mide en minutos sino en talento y en capacidad de comunicar unas ideas. En España, desde hace 35 años, existe el *Festival de Alcalá de Henares*, donde se reivindica el corto como género en sí mismo. La salud de la cinematografía de un país se mide por el número de sus cortos y en el nuestro, por ejemplo, se realizaron 176 en 2004. Si han resistido censuras, incomprendiones y horarios intempestivos, es que tienen algo de resistencia que los hacen necesarios (Medina & González, 2005: 12-13).

FICCIÓN

- *Dos más* (2001)¹⁹: corto con el que gana Mejor Drama en los Premios Emmy para Estudiantes 2002, Mejor Director Latino en los Premios para Estudiantes del Sindicato de Directores de EE.UU 2002 y el Premio del Público del Concurso Versión Española-SGAE.
- *Archipiélago* (2003): corto con el que obtiene los Premios del Jurado, del Público y Mejor Guión en el Festival de la Universidad de Columbia 2003.
- *Ludoterapia* (2007): mejor corto en el Cinema Europa 2007.
- *El premio* (2010)²⁰.

NO FICCIÓN

Cortos

- *Conceptos clave del mundo moderno*, serie de diez microdocumentales cuyas cinco primeras entregas se han alzado con más de cincuenta galardones internacionales: *La oficina* (1998), *El permiso* (2000), *Digital* (2004), *El tránsito* (2009), *Los orígenes del marketing* (2010).
- *Vecinos* (2005).
- *Salto* (2006).
- *Pene* (2007), co-realizado con Daniel Sánchez Arévalo.
- *Zoom* (2007).
- *Límites: 1ª persona* (2008).

Largometraje

- *Mapa* (2012).

	FICCIÓN	NO FICCIÓN	
CORTOS	<i>Dos más</i> (2001)	<i>La oficina</i> (1998)	Conceptos clave del mundo moderno
	<i>Archipiélago</i> (2003)	<i>El permiso</i> (2000)	
	<i>Ludoterapia</i> (2007)	<i>Digital</i> (2004)	
	<i>El premio</i> (2010)	<i>El tránsito</i> (2009)	
		<i>Los orígenes del marketing</i> (2010)	
		<i>Vecinos</i> (2005)	
		<i>Salto</i> (2006)	
		<i>Pene</i> (2007)	
		<i>Zoom</i> (2007)	
		<i>Límites: 1ª persona</i> (2008)	
LARGO	∅	<i>Mapa</i> (2012)	

19 <https://vimeo.com/6159448>

20 <https://vimeo.com/17464353>

No, no siento que vaya a contracorriente. Siento que soy una... una visión más entre otras muchas. Que hay mucha gente que tiene una idea, no sé si moralizante, pero por lo menos que intenta comunicar un contenido y un punto de vista sobre las cosas ¿no? Yo no creo que el cine tenga que ser de ninguna manera. Creo que el cine tiene que ser un reflejo lo más orgánico y fiel posible a la personalidad de quien lo ha hecho. Entonces, si la persona que lo ha hecho es una persona de un orden moral profundo o de... o de alguien que le importa eso mucho, yo voy a querer que el cine de esa persona refleje eso. Si una persona está en el sistema opuesto y... y, por ejemplo, le preocupa solo la forma, es tan lícito como lo otro.

LA OFICINA²¹, EL PERMISO²², DIGITAL²³, EL TRÁNSITO²⁴

Pero bueno, tampoco me preocupa. O sea, que es como... Yo creo que voy buscando y en la búsqueda, en el camino se van ganando hitos, y esos hitos, igual para mí no son... no son como totales, pero igual para otra gente sí, ¿sabes? Como que... al final, las consecuciones artísticas... No sé, como que no... no... no me... no me compete a mí decidir si *El tránsito* es una obra cerrada o no lo es, ¿sabes? Es como de... bueno, yo... está claro que... hay una intención y una búsqueda que tiene que ver con trabajar con imágenes, con trabajar con textos, con trabajar en cómo intercambian texto e imagen. Y que eso en un momento dado tiene un resultado, que es *El tránsito* ¿no? Pero yo sigo en eso, sigo en eso.

No, ha muerto. De hecho, acabo de volver de Nueva York y ahora estoy pensando en volver a hacer otro... Aparte, si hubiera muerto de una vez hubiera sido un cuarteto, no un decálogo.

Sí, el decálogo, que solo haría un capítulo nuevo cuando sintiese la necesidad de hacerlo. Y eso a veces pasa mucho tiempo porque lo que tienen los conceptos clave, es que es una obra que trabaja sobre la variación. Como el manifiesto creativo que me impuse es muy rígido, porque todo empieza igual, todo va a acabar igual, todo tiene que ser de una manera, todo tiene que ser en un mismo espacio, en un mismo sitio, con una misma persona. Eso es una especie de... de manifiesto que asumí yo ¿no? Como juego creativo. Esto sí que ya no me acuerdo, porque el auto...*El tránsito* lo hice hace ocho años o algo así.

Dos mil nueve, sí. Pero, yo la memoria que tengo de hacer esas piezas es que cuando acabo una, acabo muy cansado. O sea, un poco aburrido, en el sentido de que es volver a un sitio conocido y volver a... a... a... como a... a... a... abrirlo en canal y decir: "Vale, ahora pues hay que abrir un poco más tiempo para qué... Para ver cómo vuelvo yo, a... a enfrentarme a... a eso a... a un texto, a imágenes, a tal ¿no? Y... y creo que parte del interés de la serie es precisamente que entre... entre los capítulos, que son piecitas muy cortas, como sabes, hay tiempo... hay tiempo entre ellas y eso hace... y eso de alguna manera se va... se va palpando en los capítulos ¿no? Porque la persona que hizo una, no es la misma que hizo otra ¿no? Porque han pasado tres años, cuatro años, cinco años.

Ahora por ejemplo, el siguiente que haga, ¿no? Claro van a pasar... habrán pasado ocho o nueve años, entonces bueno, a ver dónde me lleva. De... de hecho sí... sí, como volveré a Nueva York para rodarlo y no había esta... esta... bueno, acabo de volver ahora, pero no había estado en doce años. La propia mirada sobre el espacio, sobre la ciudad, va a ser muy distinta. Muy distinta, a la fuerza, porque... porque todos cambiamos nuestra mirada... Todos cambiamos con el tiempo ¿no? Pues... la mirada, pues también.

21 <https://www.youtube.com/watch?v=o4OXcTKKxfU>

22 <https://vimeo.com/12590159>

23 <https://vimeo.com/15750915>

24 <https://vimeo.com/11946502>

Constituyen una serie inicialmente concebida como decálogo, *Conceptos Clave del Mundo Moderno*, y todos tienen el mismo principio, final y telón de fondo: la ciudad de New York. Los cuatro hablan del ser humano y de cómo le afectan los hábitos del mundo en el que sobrevive. El espectador es arrastrado a una serie de reflexiones en el límite de la lógica del pensamiento racional para indagar en las profundas contradicciones de las formas de vida contemporáneas. En todos ellos, a unos encuadres y un montaje muy esmerado lleno de repeticiones, los acompaña e ilustra una voz en off también repetitiva y cargada de ironía. En los cuatro, que juegan con la paradoja como principal elemento expresivo, Siminiani inventa lo que él denomina un estricto encuadre formal compuesto por siete “mandamientos”: todos los episodios deben de empezar con una definición de diccionario; todos han de terminar del mismo modo: “este fenómeno se llama sueño americano”; todos los episodios son ensayos fílmicos, es decir, texto en off contra imágenes; el texto, leído siempre por la misma persona, está en inglés; todos los episodios están rodados en Nueva York; se escribe, se filma y se monta en soledad; solo se realizará un nuevo episodio cuando el realizador sienta que ha llegado el momento idóneo.



Con un lenguaje audiovisual que acaricia la videocreación, *Elías va rápido*. Su ritmo, con yuxtaposición de planos y sonidos contra una voz en off, es frenético. El corte en el montaje es su gran herramienta y la capacidad de encajar las piezas como si de un puzle se tratara, un secreto a voces compartido por varios documentalistas de su generación. “Entonces entendemos las imágenes de Siminiani, que, convertidas en sólidas unidades, pueden referirse (...) a elementos que nunca vemos en pantalla, y reaparecen más tarde (crean ritmo) reclamando el significa-

do que ya les hemos aplicado. Son siempre imágenes que juegan abiertamente a ser imágenes. En buena medida, si todo ello se entiende a la velocidad a la que se produce es porque Siminiani lo hace, como un truco, ante el espectador y con él” (Oter, 2012: 34-35).

La vo... Bueno, la voz en off, la voz del otro es un... es un personaje ¿no? Igual tiene que estar ahí con lo del géminis, como lo del desdoblamiento, es algo de... siempre me ha llamado mucho la atención, el doble ¿no? O la idea de doble y la idea de... de juez, de juez, del propio juez ¿no? Entonces, es un personaje, es como una impronta narrativa cuestionar el propio texto, que fue tomando forma con los montajes, hasta que al final decidí darle rango de personaje, llamarle el otro y no sé qué. Entonces, bueno fue... fue... fue como conquistando espacio poco a poco. No sé si ahora la... esa voz siempre está ahí. En realidad yo creo que... que... que la tenemos todos ¿no? Hay gente que la escucha más, porque es más atormentada o más... Y hay gente que la escucha menos, más como... que es más arrojada, más capaz de hacer cosas sin... Yo no, yo soy bastante auto juzgante, bastante. Depende en la época en que me pille también, pero son todos dilemas, el otro, el meta, tal... que siempre te sacan de... que estoy intentando por lo menos en la próxima peli, controlar un poco. O sea, es como dejar espacio a... a que la vida entre, sin tanto análisis.

VECINOS

Junto a *Salto* y *Pene*, *Vecinos* roza el falso documental o *mockumentary* y el ensayo fílmico. Es, según *HAMACA*²⁵, “Una mirada semidocumental, o más bien un relato irónico documentado sobre la perplejidad que produce lo obtuso cotidiano. Y aun así, paradójicamente esperanzador”. Presenta una reunión en una comunidad de vecinos que discute sobre la conveniencia o no de colocar un ascensor. Su hallazgo semiótico más sorprendente es la sustitución de los personajes de carne y hueso por objetos y, más concretamente, por sillas a través de las cuales se proyectan las emociones.



En los objetos es... es... es como lo que te he dicho de todos los dispositivos gráficos, los objetos es una de las... de las mayores herramientas que yo he tenido en mi... digamos, en el desarrollo de mi lenguaje cinematográfico, entre comillas, *amateur*. Los objetos son portavoces de sentido y son como entes filmables, los objetos y los rostros; como no tenía muchos rostros para filmar, me he dedicado a filmar objetos, como si fueran rostros.

Las sillas, por ejemplo u otras muchas cosas. Sí... sí... sí ¿no? Para mí los objetos... No sé, tal vez, ahora estoy intentando evolucionar hacia un sitio en el que, esa importancia que han tenido los objetos la cobren los espacios y el objeto dentro del espacio, pero digamos el objeto en relación a su contexto. Probablemente eso es algo hacia lo que voy intentando evolucionar.

SALTO²⁶, PENE²⁷

Muy reveladores del sentido del humor y las obsesiones de Siminiani, ambos cortos muestran rasgos recurrentes en su filmografía como la voz en off de un cineasta que explica el proceso de creación: metacine. En *Salto*, el artista se ve abocado a crear una pieza audiovisual de tres minutos exactos sobre los saltos en el tiempo. En *Pene*, objetos, espacios y fotografías sustituyen a los protagonistas, Antonio y Pilar.



ZOOM²⁸, LÍMITES: 1ª PERSONA²⁹

No me llevan a *Mapa*, ni son preámbulo, pero yo a posteriori los convertí en el preámbulo de *Mapa*. O sea, digamos no es un proceso natural, cuando yo hago *Límites*, no tengo ni idea de que cinco años después va a ser una película que se llama *Mapa*, ni que tiene que ver nada con *Mapa*, ni que tiene que ver nada con mi vida ni nada por el estilo. Pero luego, cuando estoy montando *Límites*, hacia *Mapa*, de repente me doy cuenta... Bueno, cuando empiezo a construir ese personaje, de dónde viene y tal, me doy cuenta que *Límites* es importante y lo convierto en una precuela, digamos, de alguna forma ¿no? Que además

25 <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=794>

26 <http://plat.tv/filmes/ml3-salto>

27 <http://plat.tv/filmes/ml1-pene>

28 <https://vimeo.com/15068422>

29 <https://vimeo.com/13967386>

el hecho de que *Límites* esté en *Mapa*, eso es consecuencia directa de una sugerencia de Isaki Lacuesta. Fue Isaki el que me dijo: “Tío, tienes que empezar la peli”, porque... antes había una versión que era como, hacia cortos, no sé qué... Decía algo de que hacia cortos. Pero, no... no estaba *Límites*. Y él me dijo: “Tú tienes que empezar con *Límites*”. Y... y lo hice.



Sin haber sido concebidos como tales, ambos constituyen el díptico que da origen a *Mapa*. En ellos, Siminiani nos cuenta en primera persona la verdad oculta que esconden unas imágenes domésticas que él mismo graba en un viaje por el desierto acompañado de su novia -quien más tarde será su ex novia y después su pareja, la madre de su hija- en un momento de desencuentro amoroso. Lo que corrobora las palabras de Alain Bergala: “(...) la escritura autobiográfica a menudo es suscitada como un apoyo psíquico nada despreciable en un combate contra algo que amenaza al sujeto en su integridad o su identidad, y así su relación con el mundo” (Bergala, 2008).

En cuanto a la retórica visual de ambas piezas, igual que hacen los pintores antes de realizar cualquier cuadro realista, Elías crea un espacio de relación imaginaria entre la cámara y los objetos que graba. Por una manipulación en la fase de montaje, hay un doble uso de los mismos planos. Así lo reconoce el mismo autor³⁰:

Repitiendo estratégicamente ciertos momentos hice hincapié en detalles que a la luz del texto tomaban un significado opuesto al que tenían cuando se grabaron. Y así, invirtiendo el sentido de las imágenes llegué a convencerme de que en el desierto nos habíamos querido a través de la cámara. Yo grabándola y ella dejándose grabar.

LOS ORÍGENES DEL MARKETING³¹

Puesto que los anteriores trabajos de Siminiani discurren por derroteros ajenos a lo autobiográfico con tendencia de tipo observacional, como diario de viajes, este nuevo filme supone un cambio de registro y se presenta como prólogo de un largometraje autobiográfico en construcción, *Mapa*, que narra su viaje a la India motivado por una crisis personal. Según explica Cuevas (2012: 110):

Simiani recurre de nuevo a estrategias abiertamente reflexivas en su modo de construir el relato e inventa una intermediaria -María- con la que dialoga, él como autor y ella como instancia que parece haber asumido todo el poder narrativo. Así crea una distancia muy eficaz que le permite utilizar una perspectiva autobiográfica para manipular abiertamente el relato, en todas sus posibilidades expresivas, bajo una perspectiva lúdica, que no impide canalizar las preocupaciones identitarias que han motivado su viaje a la India.

MAPA

Con Truffaut y Rossellini, por supuesto que los asumo completamente. Creo que antes te he dicho que no tenía películas concretas. Probablemente Rossellini sí que lo tuve bastante en mente cuando fui a India, porque es un... es un... para mí es un mo-

³⁰ Texto de la voz en off del propio Siminiani, minuto 5.10.

³¹ <https://vimeo.com/13377009>

delo a seguir.

Sí, luego él tiene películas... él tiene una serie entera que grabó en India y tiene una película también que ha grabado en India, no, dos películas que ha grabado en India. Entonces... sí, o sea a ver no... no sé si diría que... que estoy influenciado por el neorrealismo, es que son palabras como demasiado grandes.

Como que me vienen un poco grandes ¿no? Pero desde luego, la idea de trabajar con la realidad es algo clave que tomó forma en mí, bueno, hace unos años y que sí, que cada vez ocupa más espacio, de hecho muchas veces... Yo empecé siendo un director de ficción y... hace ya tiempo que no hago ficción y... Miento, en la tele he hecho algunas cosas de ficción, pero... a veces me veo como una especie de... como de... caso sin remedio... ¿no? O sea, como que yo ya estoy cogido para el documental. Entonces, esa voluntad de trabajar con la realidad, pues sí. Sí ¿no? Truffaut... Pues ya lo comentaba antes, el tema del juego para mí es muy importante y en *Mapa* comparece desde el juego.

Está claro que Truffaut va siempre con él. Véase, si no, el gran cartel de *Jules et Jim* (1962) que corona el sofá-cama de la imagen. *Mapa* arranca con la situación personal en la que se encuentra Siminianni en 2007: su novia Ainhoa le ha dejado y ha sido despedido de su trabajo en una cadena de televisión. *Mapa* es un diario en primera persona de un personaje, Elías, que bajo el peso de una crisis amorosa y existencial, viaja a la India en busca de respuestas y regresa a Madrid sin ninguna. Sus elementos temáticos fundamentales son los arrebatos, la búsqueda interior, la soledad, la alienación, el vacío existencial y, sobre todo, el amor. Según su creador, estamos ante una investigación sobre “cuánto puede una película, un mundo ordenado y preciso como es el de un relato cinematográfico, empa-



parse de la incertidumbre y cambio continuo de nuestra existencia”³². Según Iván Gómez, “Muchas han sido las etiquetas utilizadas para hablar de *Mapa*. Documental, diario de viajes, diario filmado, cine-ensayo o autoficción, y no pocos han sido los autores con los que se ha emparentado a Siminianni. Desde Ross McElwee a Jonas Mekas, pasando por Johan van der Keuken o Chantal Akerman” (Gómez, 2015: 109-110).

En el plano formal, la película mezcla una sólida estructura ficcional -arco narrativo, evolución de los personajes, presentación y resolución de conflictos- con las convenciones del documental en primera persona -reivindicación de lo fortuito, incorporación de la intimidad del director, reflexividad. En cuanto a su comercialización, el filme también presenta un equilibrio entre los procedimientos

32 <http://www.blogsandocs.com/?p=584>

del documental independiente -exploración de circuitos vinculados al prestigio cultural como festivales, filmotecas, centros de arte-, intenso trabajo de autopromoción con los mecanismos al alcance de la industria -exhibición en salas comerciales, nominación a los premios Goya, difusión en medios de comunicación tradicionales-, además de un provechoso uso de las redes sociales.

Mapa se mueve entre la tradición del cine documental autorreflexivo, el diario filmado, el diario de viajes y el ensayo-fílmico, aderezado todo ello con una estrategia general autoficcional que no busca evitar el choque y la confrontación con lo real, sino acometer su representación desde los mimbres de la forma ficcional (Casas 2012: 31).

LA MIRADA AUTOBIOGRÁFICA

(...) Estamos hablando de gente que tiene diez, quince, veinte, veinticinco pelis a sus espaldas. Todos... con todos ellos... todos ellos han sido muy importantes para mí, todos ellos. Si tuviera que... que... decir quién me ha impactado más o quién me ha influido más, probablemente Ross McElwee ¿Por qué? Pues por dos cosas. Es que, en realidad, todos los que has dicho, ¿sabes? Como... pero... ¿por qué? Pues, yo hay dos cosas de Ross McElwee que... que me inte... que siempre me han interesado mucho y que he intentado explorar a fondo ¿no? Uno es la... bueno, pues la idea de trabajar con la propia vida como materia prima ¿no? Como ese concepto de ver tu propia vida como una película, y luego hay algo de Ross McElwee que siempre me ha interesado mucho, probablemente por encima de algunos de los que has dicho, y es que él es una persona como de... formado en una escuela clásica, genuinamente clásica americana. Es decir, es una persona que siempre se ha preocupado mucho de construir un relato y de cuidar el canal entre él como cineasta y el espectador. Se ha preocupado, se ha preocupado. Ahí entran nociones como el ritmo, como la inteligibilidad, los mecanismos de identificación, el trabajo sobre el personaje, hay toda una serie de trabajos que él despliega, que tienen que ver, extrañamente, siendo una persona que hace películas que desde luego no se podrían tildar de clásicas, ¿no?

Sí, sin embargo, tienen un altísimo sentido del relato, esas películas. Estén contando lo que estén contando ¿no? Y una clara voluntad y consecución de interesar al espectador. Yo eso es algo que... que... que persigo también, que persigo, y en eso me veo... Me veo muy influido por él. De Berliner, por ejemplo, lo que a mí más me... me llama la atención es el ritmo, su sentido del ritmo... a la hora de montar, que es algo también que... yo he buscado. Me interesan mucho sus pelis, sus contenidos y tal, pero... Yo, para mí, Berliner es ritmo, ritmo... ritmo sincopado, diría, porque los ritmos... los ritmos pueden ser lentos, pero esa cosa que él tiene tan...

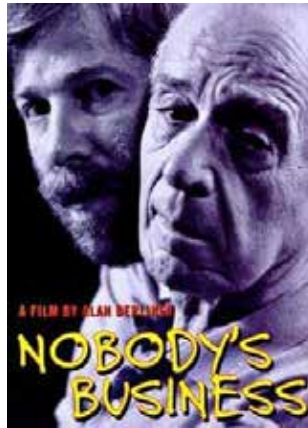
Sí, las máquinas de escribir, pero no son las máquinas escribir... Cómo de repente las cosas... las cosas... cómo esa especie de... de dictadura del *staccato* que él tiene de pa, pa, pa, pa, o sea como... Es como si él tuviera siempre en la mente un metrónomo que va como a cuatro por ocho. Y de los otros... Mekas es una persona, es un cineasta súper increíble... Yo no tengo ni la milésima parte de libertad que Mekas tiene... En ese sentido a veces le sigo, a veces no tanto... Porque me... porque, claro, lo que tiene la libertad es que a veces... A Mekas... a Mekas le... le importa su alma, creo, más que la idea de contar. Su alma y el alma de las cosas ¿no? Y en ese sentido yo... Hablando de almas, yo creo que él es un alma vieja, es una... es una persona como más sabia. Desde luego que... que cualquier cosa a la que puedo aspirar yo nunca ¿no? Entonces eso im-

plica que sus películas están en otro sitio ¿no? Al que yo no tengo acceso, sinceramente.

Son distintos tipos de cineasta ¿no? Es como, si Berliner puede ser una persona barroca, en su... en su... en su perfección, en su punto de vista estético, es que hay otros cineastas como... pues como, Mekas o... que pueden ser mucho más... diáfanos ¿no? o mucho... mucho más sencillos. Personalmente, yo respeto más, tengo la sensación de que soy una... una persona como... bueno, pues más mental, más tipo Berliner, digamos, pero confío en que mi línea de desarrollo tenga que ver con... ir sacando algunas de esas capas, algunos de esos niveles. Que no creo que sea una cosa que es como: "No, ahora voy a ser como John Ford, como... o como Renoir" ¿no? O todo sencillo, porque eso creo que sale bien cuando uno tiene el poso vital y existencial y... y como para sostener eso. Pero bueno, sí, creo que es un camino donde... de... de crecimiento posible.

Según Efrén Cuevas, "el espacio autobiográfico se presenta como uno de los ámbitos más fecundos para el diálogo entre documental contemporáneo y vanguardias" (Cuevas, 2005: 222).

La tradición del diario filmado se consolida a partir de la práctica cinematográfica del lituano Jonas Mekas (1922-), que durante décadas documenta diversos aspectos de su propia vida utilizando la cámara como otros utilizan papel y bolígrafo para realizar las entradas de un diario.



El rodaje de acontecimientos cotidianos, el posterior trabajo de edición y montaje, la estructuración de la película siguiendo la lógica del diario son elementos que, en mayor o menor medida, se encuentran en *Mapa*.

Muy propia del cine documental, pero no exclusiva³³, la mirada autobiográfica es protagonista en Ross McElwee (1947-), cuyo cine en torno a lo autobiográfico y lo histórico, lo personal y lo social, posee un cierto estilo observacional. El autor, para quien rodar es como una droga, cultiva una tradición documental donde confluyen y se juntan el diario cinematográfico y la autobiografía. Y lo hace mediante un estilo reflexivo muy personal por el que él mismo y su familia constituyen un eje de estudio sobre la identidad individual y colectiva, sobre el pasado y el presente, cámara en mano como bisagra entre el exterior e interior para pensar y representar lo real (Ortega, 2007: 180). Empeñado en dejar un legado visual de sí mismo en diálogo constante con su familia y amigos, muy en consonancia con la idea de embalsamar del tiempo de André Bazin, McElwee posee una mirada irónica que combina sus dos perfiles, el de personaje perdedor y el de buscador de respuestas sobre la identidad familiar o la fugacidad del tiempo y la memoria.

Perdedor tragicómico y buscador de respuestas es Siminiani en *Mapa* y sus precuelas, *Zoom* y *Límites*, como lo es Alan Berliner (1956-) en buena parte de su filmografía, cuya faceta inquieta y curiosa, lúdica e irónica se transmite formalmente a través del montaje, puro *collage* en el que se superponen fragmentos de metrajés muy diversos, personales o no. Así explica en propio Ber-

33 Véase, si no, *Un americano en París* (1951), de Vincent Minelli, *Fellini ocho y medio* (1967), *Encuentros en la tercera fase* (1977), de Steven Spielberg o *Los sueños de Akira Kurosawa* (1990).

liner cómo nació uno de sus films más reconocidos y reconocibles, *Nobody's Business* (Cuevas & Muguiro, 2002: 148):

En 1991 completé *Intimate Stranger*, una biografía de Joseph Cassuto, mi abuelo materno, que murió de repente en 1974, antes de completar su autobiografía. La película, que finalmente se convirtió en un viaje por el legado de mi familia materna, sólo me satisfacía de forma provisional. La distancia emocional entre el abuelo muerto y el director/nieto se ensanchaba conforme empecé a calibrar qué quería hacer a continuación. Una vez más sentí una urgencia interior, la necesidad de alcanzar el límite, un nivel de riesgo. Sentía incluso la necesidad de acercarme más al nivel de la revelación personal. De algún modo, veo *Nobody's Business* como la última película de una trilogía que va acercándose más y más hacia un tipo de verdad humana, que se aproxima al poder emocional de las relaciones familiares, cada una revelando más de mí, pero al mismo tiempo reclamándome cada vez más. La verdad es que no tuve que buscar muy lejos. Mi padre, del que me alegra decir que aún está muy vivo, siempre había estado ahí al acecho, como un personaje increíblemente apasionante para mí.

Mapa ha sido definido por la productora, la crítica y el propio autor como autobiografía, autorretrato y, sobre todo, diario. La cámara da un giro de 180° y pasa de grabar el mundo a grabar al cineasta que graba. Es lo que Chris Marker llama el *cine-ma-verité*, frente al más conocido y ya mencionado *cinéma vérité*. El yo del documental se convierte en instrumento de interrogación e investigación del mundo y las acciones sociales que nos rodean. El yo se pregunta y pregunta a los demás, actúa e interactúa, pues no cree poseer un grado de conocimiento superior para enunciar y representar, sino que pretende ser antes que nada mediador, traductor e intérprete privilegiado que honestamente desvela su papel (Zimmermann, 2000).

Dicho de otro modo, el yo pretende trascender y ser un reflejo del yo universal. Las preguntas que se hace el cineasta se las puede hacer cualquiera y sus respuestas pueden ser universales. Ese es el motivo por el que el estuche de *Mapa* imita un espejo en el que cada cual puede mirarse y la banda sonora de la cinta es una canción de Matthew Sweet titulada *Walk out* que comienza por expresar una sensación tan vieja, común y universal como el propio ser humano:

*When you look into a mirror
The reflection that you see
Is a shell of what you were
It's not who you want to be*

[Pregunta] Y también tiene relación con la canción de Matthew Sweet ¿no? La canción *Walk Out*. Y sospecho que el que se ve reflejado en ese espejo... en ese espejo, que ahora mismo eres tú, ahora lo cojo yo y soy yo, es porque intentas ir de lo personal a lo universal. Es decir, que todos nos sentimos identificados al ver *Mapa*.

[Respuesta] Sí, claro, es lo que se intenta. Otra cosa es que se consiga, pero, sí, una de las cosas más importantes es... estudiar la frontera entre lo personal y lo público, entre lo personal y lo general, en un terreno tan quebradizo como puede ser la primera persona. Y para mí, la herramienta para eso, es considerar a la película un relato y a mí mismo dentro de esa película como un personaje. No como yo, como un personaje. Porque a un personaje sí lo puedo evaluar o lo puedo analizar en términos de guion o en términos de consecución o no, dramática. Sin embargo, a mí mismo... O sea, puedo en terapia o lo que sea, pero... pero vamos... es mucho más difícil la reforma.

Y es algo que siempre me ha interesado y creo que a mí casi una consecuencia de mi... de mi propio... de mi propio... digamos autodidactismo a la hora de montar. Porque como yo siempre he montado con programas, bueno, con *AVI* o sea, con *Premier*, con *Fan-out*, pero siempre he sido muy simple a la hora de montar... ¿no? Como corte, tal y tal, entonces nunca me...

Yo tengo así amigos digitales que se pusieron a trabajar en *After*, a hacer efectos, tal, y es que de eso yo cero. Entonces yo me... me aprendí como cuatro herramientas: el *Croup*, el... el *Isol*, el... el *Croup*, el *Waip*, o sea como el... como las cosas que son más de tijera pura y dura... ¿no? Los... como, el encuadre dentro de un encuadre, la... la escala, cortar, no sé qué, entonces, eso lo he trabajado mucho y como no sabía hacer otras cosas yo decía: “Venga, voy a hacer esto luego esto, y luego esto”. Y claro, me comía la cabeza y a... y a... base de ahí y de eso empecé como a desarrollar una cierta estética, y yo creo que tiene que ver como esa especie de... Es como si, como lo que dicen de los chavales que aprenden a jugar al fútbol, por ejemplo, con naranjas en la calle... ¿no? Pues bueno, yo aprendí a... de repente, empezaba a montar cosas solo diciendo: “No, solo puedo utilizar una imagen que sale por aquí o así”, ok: “haces así y así”, ¿sabes? Como... Mientras que igual en una película tú lo ves y mira parece tal y no sé qué y... Como yo no sabía hacer eso y estaba haciendo películas solo. **Eliás León Siminiani.**

Muy unidos a las piezas autobiográficas suelen estar dos conceptos, no siempre ligados entre sí: el *amateurismo* y el cine doméstico. De hecho, el cine comienza siendo doméstico y autobiográfico: los hermanos Lumière, por ejemplo, graban el desayuno de su sobrino. La diferencia radica en la intencionalidad del autor a la hora de construir el filme. El cineasta *amateur* cuenta una historia, ya sea de ficción o documental; por cuestiones que nada tienen que ver con lo profesional, elabora el material, lo manipula, lo monta y le da una estructura. El cineasta doméstico solamente pretende capturar con su cámara un instante personal digno de ser conservado y recordado; es alguien similar a quien hace fotografías o escribe un diario.



A su vez, en el cine doméstico está el origen del *collage*, que nace como forma de entretenimiento practicada por los hijos de la burguesía. Estos, tijeras y cola en mano, atesoraban pequeños fetiches en los álbumes de recortes y los unían en *collages* que son los precursores de los grandes hallazgos expresivos y conceptuales de cineastas como Man Ray, Dziga Vertov, Péter Forgács o Jean Gabriel Périot, entre otros (García López & Gómez Vaquero, 2009).

La temática del cine *amateur* puede ser muy variada, tanto como la del cine profesional. En cambio, las situaciones reflejadas por el cine doméstico suelen ser acontecimientos o actividades familiares y, por tanto, privadas. Es ahí donde el cine doméstico entronca con lo autobiográfico, que puede ser, o no, *amateur*. El problema del cine doméstico es que no deja rastro documental escrito. No hay archivos ni bibliografía. Su recuperación y posterior empleo no es una prioridad de las filmotecas aunque, desde luego, sí lo es para autores como Mekas, McElwee, Berliner o Siminiani (Nogales Cárdenas & Suárez Fernández, 2010). Termino con unas palabras de Flaherty (2007: 119): “Los films verdaderamente grandes están por hacer. No serán obras de las

grandes firmas sino de los *amateurs* en el sentido literal de la palabra: de la gente apasionada que emprende las cosas sin afán mercantil; y esas portadoras de arte y de verdad” (Cerdán & Torreiro, 2007:119).

ENSAYO FÍLMICO

Sí, sí claro que me identifico, sí... La auto-Literatura y lo meta... Vamos lo llena hace mucho, Godard, Brecht, Pirandello, en fin, mucho ¿no? Me identifico, sí. Porque siempre me ha interesado mucho la estructura y no solo la estructura de la obra, sino la estructura en la que la obra ha sido hecha, como la idea de... Para mí, la idea de car... de muñecas rusas, ¿no? O de caja que contiene cajas, que contiene caja, que contiene caja, siempre ha sido muy importante y cada vez lo es más. Lo que pasa es que no, necesariamente es que vaya a desarrollar metacine todo el tiempo, pero sí tengo la sensación de que yo, durante un tiempo largo de mi vida, viví en la caja del cine, como ahí dentro, ¿no?

No, como que en mi vida yo... Para mí era el cine lo que más contaba en la vida. Entonces vivía en la caja del cine, ahí como... y luego, he ido des... como quitando una tapa y descubría que había otra caja que era más grande ¿no? Y otra que era más grande y al final es la vida la que contendría la... todas las otras cajas ¿no? Como está la caja del cine, está la caja de la conciencia de estar haciendo cine, la... la ca... o sea, las historias. Luego, la historia, la conciencia es solo un juego de la historia. Luego la conciencia de estar contando una peli... haciendo una película y luego la conciencia de ser un cineasta que tiene una... que está inmerso en una sociedad, que no sé qué. Entonces, claro, son... son cajas ¿no? Y yo ahora intento... joder, ya ha salido como cuatro veces en la entrevista, son como intentos imposibles ¿no? Intento que el cine tenga menos importancia en mis pelis que la vida. Intento eso, pero no sé si lo consigo.

“Dar forma al contenido intelectual es la tarea que se presenta hoy ante la película documental”, afirma Hans Richter en 1940 (Richer, 2007: 187-188):

En este esfuerzo por hacer visible el mundo invisible de los conceptos, los pensamientos y las ideas, el cine-ensayo puede echar mano de una reserva de medios expresivos mucho más grande que la del puro cine documental. Dado que en el ensayo fílmico no se está sujeto a la reproducción de las apariencias externas o a una serie cronológica sino que al contrario se ha de integrar material visual de variadas procedencias, se puede saltar libremente en el espacio y el tiempo: por ejemplo de la reproducción objetiva a la alegoría fantástica, de ésta a una escena interpretada; se pueden representar cosas tanto muertas como vivas, tanto artificiales como naturales, se puede utilizar todo, lo que hay y lo que se invente, si sirve como argumento para hacer visible el pensamiento de base. Gracias a esta riqueza de medios incluso los pensamientos “secos”, las ideas “difíciles” pueden obtener esa coloración y ese carácter de entretenimiento que el público necesita para disfrutar el contenido.

Tal y como sostiene Weinrichter³⁴, el cine ensayo no es un género codificado ni tiene un canon, no se sabe si es documental, cine experimental o videoarte. Un ensayo cinematográfico presentaría una reflexión sobre el mundo, un discurso en primera persona conducido por la palabra pero anclado en técnicas exclusivas del cine.

Si hacemos un somero repaso histórico del ensayo fílmico, Román Gubern considera a Ben-

34 Presentación de la muestra comisarada por A. Weinrichter en el Reina Sofia, abril-mayo de 2007.

jamin Christensen (1879-1959) el pionero con su *Brujería a través de los tiempos* (1922). Josep María Català (Català, 2005) retrasa el inicio del género, situándolo en la obra de Orson Welles con proyectos perdidos como *Hello Americans* o *Ceiling Unlimited* y en filmes televisivos como *Portrait of Gina* e *It's All True*, así como en el Rossellini de *Viaggio in Italia*, calificado por Rivette como “ensayo metafísico”. A pesar de tales ilustres predecesores, “la concepción de este tipo de texto no alcanzó toda su potencialidad hasta el desarrollo de la obra de Chris Marker, el autor más comprometido con el género. Ya su primer film, *Lettre de Sibérie* (1958), fue etiquetado por Bazin como un ensayo³⁵. La película traza una crítica formal y reflexiva en torno a la supuesta objetividad de las imágenes documentales” (García Martínez, 2006: 78). Marker y Jean-Luc Godard son los directores más citados en la investigación académica en torno a este asunto. Es comúnmente admitido que muchas de las obras del francés, abrumado ante la idea de que en un momento determinado el cine se dedica solo a contar historias renunciando a generar conocimiento, crean “una forma que piensa” (Liandrat-Guigues, 2004: 193-200) y generan conocimiento a través del contraste de imágenes, sonidos e ideas; en *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), “nos presenta una reflexión-collage que hermana sus pensamientos sobre el cine y la representación, fragmentos de películas antiguas, rótulos, sonidos, noticiarios... toda una mixtura que forja un complejo ensayo audiovisual sobre el cine” (García Martínez, 2006: 80).

Con un ensayismo más explícitamente autobiográfico, el neoyorquino Alan Berliner demuestra su preocupación por los temas de la identidad y el pasado. En *The Sweetest Sound* (2000), presenta con un estilo desenfadado un discurso intelectual acerca de la identidad personal; y en *Wide Awake* (2006), muestra cómo es capaz de luchar contra el insomnio por un motivo que vale la pena: su reciente paternidad; es decir, emplea una situación familiar como camino para elevar una reflexión biográfica con la que cualquiera puede sentirse reflejado. Según Alberto Nahum García (2006: 81):

A este somero inventario es preciso sumar el trabajo de unos pocos cineastas españoles que han transitado el campo del film-ensayo, desde un ángulo propio. La difícilmente clasificable película de Guerín *Tren de sombras* (1997) puede considerarse ensayística en la medida en que propone una meditación muy personal sobre las posibilidades del propio cine, la naturaleza de la imagen y las fronteras entre la realidad y la ficción. La ausencia de la voz del autor (o de un diálogo que haga esa función de forma subsidiaria) y el juego constante de falsificación documental y ficcionalización pueden restarle validez como texto ensayístico, aunque sí mantiene una potente reflexión vista desde un yo –con sus dudas y especulaciones– que hace presente su personalidad a través del montaje. Por último, en el cine-ensayo español se eleva la figura de Martín Patino, con obras como *Madrid* o *La seducción del caos*, donde usa los mimbres aparentes de la ficción para delimitar sus inquietudes acerca de la representación y sus problemas.

El ensayo filmico construye una reflexión con imágenes y texto, hablado, subtulado o las dos cosas. A medio camino entre el documental y la experimentación de la vanguardia, no solo se caracteriza por la presencia de la palabra; además, hay una sola voz y un intento introspectivo de averiguar algo sobre una cuestión, a veces frustrado o incompleto, provocador o contradictorio, pero siempre subjetivo; el punto de vista es personal y el lenguaje, no solo elocuente, persuasivo y estético sino también metafílmico pues alude a los elementos que conforman la imagen y el discurso, así como a su proceso de construcción³⁶.

El ensayo filmico propone un discurso personal con un estilo y un montaje tan marcado como visible que privilegia la palabra. Todos los elementos se articulan por acumulación o yuxtaposición

35 “ensayo documentado mediante film”.

36 A veces aparecen incluso las cámaras, los micros y los focos.

en un montaje que ordena y junta materiales con orígenes y texturas diferentes, privilegiando la metáfora, la paradoja, los efectos de moviola -ralentización, congelación, repetición- y la música con un toque contrapuntístico. La palabra, eso sí, está por encima de todo sin caer en el dogmatismo.

El ensayo filmico que practica Elías en *Mapa* es una reflexión mediante imágenes y voz en off, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se conjugan al mismo tiempo que se sucede el proceso de reflexión. Nos permite asistir a cada secuencia como si la viéramos desde varios tiempos y prismas a la vez. Así, podemos comprender qué siente y piensa el protagonista mientras filma a una niña que se baña en el río, y al mismo tiempo conocer su reflexión posterior sobre ese plano, cuando ya todo ha cambiado de significado. Los tiempos del rodaje y los del montaje se superponen sin cesar.

La cinta es el diario audiovisual de un viaje no a Marruecos, no a la India: es un viaje de desamor y de cómo se rueda una película. Tiene algo de búsqueda vital, de viaje iniciático, de *road movie* pues Elías parte de un momento de crisis y el recorrido que realiza, incluidos su miedo a equivocarse y su perplejidad, lo transforma. Como dice Isaki Lacuesta, Siminiani “(magistral analista paranoico crítico de sí mismo) nos muestra la cara y el envés de cada secuencia, lo que filmó y lo que hubiera querido filmar, lo que vivió y lo que hubiera querido vivir, y en síntesis, cómo el montaje puede tratar de reparar y paliar esas distancias insalvables” (Lacuesta, 2012: 48).



Además de un discurso sobre el propio proceso creativo, es un autorretrato y una confesión que está a mitad de camino entre la ficción y la no ficción. Es ficción y documental. Las grabaciones proceden del mundo real, de obras anteriores; es un metraje encontrado, no un *collage*. Juega con un texto al que se le suman paratextos³⁷, intertextos y metatextos. Los tiempos de rodaje y montaje se superponen constantemente. Elías es autor, narrador y personaje al mismo tiempo. Pero siempre bajo el prisma de la realidad. Ésta y la música -las canciones *Walk Out* de Matthew Sweet y *At Last* de Etta James- vertebran *Mapa: una película-canción de León Siminiani*:

*At last my love has come along
My lonely days are over and life is like a song, oh yeah
At last the skies above are blue*

Pocas películas son como las canciones que pueden hablar de los sentimientos y la verdadera vida emocional de una generación que está cumpliendo entre treinta y muchos y cuarenta y pico alrededor del año 2010: Elías León Siminiani, Víctor Iriarte, Jonás Trueba, Ion de Sosa.

A veces me han dicho que puede ser una película generacional pero la verdad, no me compete a mí decirlo, es como que... no lo sé, del orgullo no lo intento. Si algo tiene de eso, pues mira, está muy bien porque yo creo que cualquier persona que hace una obra

37 Un paratexto es, por ejemplo, la funda que cubre y protege el estuche de la película, que se asemeja a un espejo en el que cada cual puede verse reflejado y sentirse identificado.

creativa lo que al final intenta es tratar de captar algo del espíritu del tiempo que ha vivido ¿no? Entonces cuando alguien hace una película que se puede tildar de generacional, es porque algo ha capturado ¿no? Y eso es difícil y si algo de eso hay, pues yo me alegro mucho, pero... pero no había esa pretensión.

(...) No sé cómo explicarlo, no me puse a intentar a hacer una película de “hombre en crisis, mochilero”, lo que dije es... “Voy a hacer una película para ver si salgo de esta crisis” y entonces claro, la crisis, esa crisis personal está ahí en el centro porque... porque es de lo que trata. Pero no... no es una peli que intenta abordar eso en un sentido más general...

LA IMPORTANCIA DEL LENGUAJE

[Pregunta] ¿No te da miedo que la imagen ilustre o refuerce la idea que a veces nos expresa?, ¿de qué recursos lingüísticos te sirves para quitar ese rasgo propio del reportaje?

[Respuesta] Sí. Pues sí, no... No es que me dé miedo, yo... yo lo que siento es que... cuando la imagen y el texto dicen lo mismo, es la valoración más básica que puede haber entre un texto y una imagen, que es la relación de ilustración, la imagen ilustra el texto. Esa es una imagen necesaria ¿vale? Porque para mí es como la base... Eso es como el cimiento en que se asienta el... el discurso. Luego, a partir de ahí, la creatividad de la... de la obra reside en, partiendo de ahí, en cuántos tramos o en cuántos momentos o en cuántas imágenes eres capaz de ir estirando esa relación entre texto e imagen y aquello ya deja de ser ilustrativo y empieza a ser otra cosa. Entonces empieza, un texto empieza a ironizar o empieza a poetizar o contradice o subvierte o manipula o vacía de sentido y da otro. Entonces, para mí el trabajo con texto e imagen, es una especie como de... como de... pulso continuo, entre esa pulsión ilustrativa, necesaria y una pulsión mucho más creativa en el sentido de “mucho menos literal”. Y en ese... en ese intercambio... es donde se asienta. Cuanto más... ilustrativo, más cerca estás del espectador, porque más estás diciendo lo que el espectador puede ver. Cuando empiezas a irte a asociaciones de un orden mucho más personal, en la que yo asocio una idea o una imagen porque yo quiero, con Media Markt por ejemplo, lo de McDonald's, eso es una obsesión personal mía, no, necesariamente... eso es así ¿vale? Bueno, pues cuanto más se va ensanchando eso, pues más es... más se tensa la cuerda, pero se tensa en un sentido positivo, en un sentido como de... para mí, creativo. Si tensas mucho, mucho, mucho la cuerda pues se puede romper... ¿Y qué pasa cuando se rompe? Que se pierde el hilo. Que para muchos cineastas eso no es un problema en absoluto, porque no consideran que tengan que sostener ningún hilo. Para mí sí, porque yo intento que haya ese hilo.

Resulta muy interesante lo que el propio Siminiani explica sobre la importancia que para él tiene el lenguaje y su asociación con la imagen (Siminiani, 2012: 94):

La cuestión del lenguaje siempre ha sido muy importante para mí. Acaso porque estudié Filología, yo considero el cine, ante todo, un lenguaje, un conjunto de signos cuya combinación regida por una gramática permite expresar un sentido determinado. En consecuencia, pienso que una de mis principales responsabilidades como cineasta es precisamente la observación de esa gramática, no despreciar la dimensión lingüística del cine.

En mi trabajo de no ficción, ese lenguaje consiste, ante todo, en una combinación de imagen y sonido, principalmente palabras en forma de texto. Dicha combinación debe

generar sentidos nuevos que ni la palabra ni la imagen tenían por sí solos. Se produce así una alquimia que resulta en lo cinematográfico. Conseguir dicha alquimia no es un ejercicio sencillo. Desde luego no vale cualquier combinación. Es fácil caer en un desequilibrio en virtud del cual la imagen haga insustancial el texto o, por el contrario, el texto ahogue la imagen.

O simplemente que dicha alquimia no se produzca, dando la sensación de estar ante una expresión tal vez literaria o científica pero no cinematográfica. O peor aún, ante una expresión plana, un puñado de palabras ilustradas con una cuantas imágenes como tiende a suceder en los telediaros o la gran mayoría de los reportajes creados bajo el signo de la urgencia informativa.

En *Mapa*, Siminiani parte de la imagen para escribir un texto en presente dirigido a un tú imaginario. La película comienza por una pregunta: “¿Sabes esa sensación, cuando estás sin trabajo, sin pareja, no sé, sin rumbo y una mañana te levantas muy temprano? Todo sigue dormido y tú ahí, sin saber qué hacer, intimidado por el silencio. Y, de repente, lo ves muy claro. De repente, entiendes que tienes que cambiar tu vida y marcharte lejos”. Y pasados cinco meses, en Varanasi, India, sigue con otra pregunta: ¿Sabes esa sensación, cuando estás muy lejos de casa y una mañana te levantas con el sol? Y todo está, no sé, en su sitio. Y de repente entiendes que el cambio de vida que buscabas no vas a encontrarlo en ese lugar, en ese viaje. Que, simplemente, tienes que volver a casa”.

Ese texto en presente, repleto de paralelismos y preguntas dirigidas a un tú -que, en realidad, es el yo-, se ilustra con imágenes. Cuando el lenguaje lleva la contraria a las imágenes, puede subvertirlas, ironizarlas, incluso violarlas. Conseguir algo así exige de una preparación, y esto es lo que distingue a los creadores con un estilo propio de los que carecen de él.

Pues, para empezar, me impuse la idea del presente continuo... Directamente los tiempos verbales. Empecé a usar gerundios, empecé a usar... Era como... Tenía una idea de... de... de... de... tachar el verbo ser y cambiarlo por el verbo estar, ¿sabes...? *Mapa*, me costó mucho encontrar el punto en el que el espectador y yo supiéramos lo mismo al mismo tiempo, porque siempre me iba como... Como lo hacía desde el presente hacia atrás, o sea, siempre estaba contando algo que había pasado, siempre me iba como a hacer una crónica y al hacer una crónica no... no me encontraba, porque sentía que tampoco tenía mayor interés aquello, estaba contando como en tercera persona de alguien que le pasó ¿no? Y entonces hasta... y entonces fue muy poco a poco que conseguí... que, bueno, que pude encontrar esta cosa de: “No, vamos a contarla como que esto está pasando”, ¿sabes? Como que está pasando ahora mismo, entonces yo estoy contando como... con toda la retórica que luego se le pudo poner ¿no?, pero... o con... o todo las vueltas, y vueltas, y vueltas, de montaje que yo puedo hacer, pero tratar de incidir desde ese punto creativo. Eso fue lo que me pasó en esas películas, no sé si las... las próximas serán así o serán de otra forma...

Finalmente, quizá por sus estudios de Filología y su fascinación hacia la Arquitectura, el autor considera las películas textos con una estructura precisa como forma intrínseca y personal de acercarnos a las cosas:

[Pregunta] De los reencuadres.

[Respuesta] Los reencuadres, pues mira, eso yo no sé de dónde me viene.

Eso, yo no sé muy bien de dónde me viene, desde luego no del cine mudo, porque además, yo nunca he sido un gran espectador de cine mudo, es una carencia mía. Ahora que he sido padre, precisamente estoy empezando a ver cine... Más cine mudo porque intento ponérselo a la niña, pero no, no, el cine mudo no es algo que a mí me haya, o por lo menos de forma consciente, no... No lo tengo muy presente, eh pero sí... Entonces toda esta pulsión así como del grafismo y de las pantallas partidas.

Y de las... y de los... y de los recorridos dentro de una misma imagen, o del... Yo creo que fíjate, eso me viene más de la Lingüística, porque... desde luego de algún sitio me viene porque eso... es una cosa que llevo muchos años y yo creo que me... me interesa mucho todas las ideas esas como de croquis, de estructura, de mapa mental...

Sí, de llaves, de tal, y yo todo eso me recuerda mucho a la... Sintaxis, a la cinta... a los árboles, a la Gramática generativa y yo creo que... que a la hora de la... de la Filología, a mí me... me influyó mucho más a un nivel profundo la Lingüística que la Literatura. Toda la idea de texto ¿no? de... de la composición de un texto y casi como a veces, contemplar las películas como textos, más que como, ¿sabes? Y... y el grafismo es parte de... de... es... como... casi como de la... en un edificio de... de ver... dejar la estructura vista ¿no? como... No, no es seguridad, pero sí dar forma. Sí, dar estructura, y eso me viene de la Lingüística. Siempre he necesitado acotar las cosas para hacerlas... para hacerlas comprensibles, expresables o controlables, siempre, eso siempre ha sido así.

Entonces que hay... que hay otros cineastas que son poetas, que se lanzan a... a la... al... digamos, al misterio, o al... o a lo inefable. Cuando tú ves a Ozu, tú no estás pensando en estructura, estás pensando en que ese... este señor está conectado con lo más profundo de la existencia humana. Y tú lo sientes al ver las pelis. Yo no... yo no... yo no me puedo lanzar ahí, no sé si o por falta de madurez o por falta... o porque necesito cuatro ciclos vitales más para llegar a tener esa... ese pozo vital para poder hacer una película con eso.

EL JUEGO, EL HUMOR Y LA IRONÍA

Yo no soy nada mimético a la hora de coger una secuencia y decir, como Scorsese... Que cuentan que tiene un *trailer* en su... en su *set*, y que el tipo tiene como, no sé, pues mil películas que ha seleccionado para un rodaje, o tiene un montador que le va enseñando secuencias y a veces él, literalmente replica ¿no? O Tarantino.

Es un cineasta muy referenciado, muy mimético, que sabe citar, copiar y reinventar una secuencia ya hecha..., ¿sabes? Yo no opero así. Yo sí siento el cine mucho en los cineastas que me han influido, pero no. No trato de replicar nada. Por ejemplo, Truffaut. Yo siempre lo llevo conmigo, porque Truffaut tiene algo que tiene que ver con el juego, con jugar a hacer películas, que para mí es muy importante, mucho eh... Pero eso mismo que tiene Truffaut yo se lo encuentro a Calvino, por ejemplo, a Italo Calvino que va de películas ¿sabes?, como... Y llevo tanto a Calvino como a Truffaut cuando, cuando pienso en eso, cuando pienso en la idea de juego o en la idea del cine como juego, o lo lúdico dentro del cine, y eso tiene que ver con mi necesidad de... Eso cada uno tiene su trayectoria y sus necesidades. Para mí, llegar a intentar considerar hacer películas como un juego ha sido algo necesario porque tenía demasiado respeto al cine, mientras que para otras personas, pues igual no es así... Y lo que tienen que hacer es lo contrario, lo que tienen es que coger

un poco de respeto, ¿sabes?, como que... A mí, yo creo que, que, que... Y me ha pesado mucho digamos, el panteón de las grandes obras maestras, y cuando yo me empecé a adentrar en Truffaut y vi como él, cómo siendo probablemente pues uno de los cineastas más cinéfilos o más cinéfilos de la historia, cómo el tipo dentro de esa memoria cinematográfica, supo mostrar su forma y su espacio y... ¿sabes? Eso, eso es algo que me... que para mí es muy importante.

Hay mucha honestidad en estas palabras como la hay en los trabajos fronterizos entre documental, ficción, autobiografía y autoficción, observación y ensayo, tragedia y comedia de Siminiani. Para él, el fracaso y la ironía funcionan como estrategias narrativas que hacen verosímil lo que cuenta. Como cineasta que termina riéndose de sus propias flaquezas y obsesiones, muestra una inteligencia y una subjetividad posmodernas.

A lo largo de su historia, el documental parecía algo inflexible. Pero surge el humor, el género se vuelve más gamberro y, al reírse de sí mismo, conecta mejor y amplía el público de la no ficción. El éxito está en descubrir y filmar el fracaso. Documentalistas pioneros en esta corriente son el mencionado Ross McElwee (1947-), que mezcla observación e introspección, lo trágico y lo humorístico en busca de respuestas imposibles, o el israelí Avi Mograbi (1956-), que juega con lo absurdo como lo hace su coetáneo Alan Berliner (Quílez Esteve, 2009)³⁸.

Eso es precisamente lo que sucede con *Mapa*, una película-diario sobre cuatro años de existencia de un personaje perdedor y buscador de respuestas, donde el humor da veracidad al discurso y lo desengrasa. El resultado es un relato que casi funciona como un espejo para quien pueda sentirse identificado y que acaba convirtiéndose en una comedia romántica generacional en primera persona sobre un treintañero que no se encuentra en el mundo ni a sí mismo.

Sí, puede ser road movie, puede ser... Bueno, saldría una comedia... una... una comedia también, tal vez. La comedia... comedia agrídulce.

Es un juego, sí, es un juego. Sí. No... no es un juego, quiero que sea un juego. A veces lo consigo, a veces no. Y también como buen juego, siempre intento que sea divertido, eh que sí es una... ¿Es un medio para la expresión? Por supuesto, pero ¿que me gusta pensarlo más en términos de juego? Sí, ¿por qué? Porque me impone menos.

Sí, es una herramienta muy importante y... me ha servido para cosas distintas según la etapa. Cuando empecé *Los conceptos*, por ejemplo, yo me refugié en el humor, por mi conciencia de mi carencia como filósofo barra psicólogo, barra sociólogo, barra historiador. Era como... pensaba: "Bueno, si yo quiero hablar de la... el hecho de pedir permiso, ¿qué mierda sé yo de eso?". Nada, entonces, o sea, más allá de mis teorías, de mis cosas ¿no?, como... Entonces, el humor siempre me permitió hacer ese salto creativo, yo decía: "Bueno, desde del humor lo puedo tocar como una creación propia". No tengo que estar diciendo algo interesante sobre esto, no... No es un *paper*, no... No es un trabajo para Filosofía, ni es un trabajo para Sociología. Esto es una obra creativa, y desde ahí el humor y la ironía me han dado la... digamos el salvo conducto de la... de lo creativo, y lo creativo ponía reglas, y para mí eso ha sido importante. Ahora igual no están así, ¿sabes? Como... Igual ahora siento, bueno, que... que estoy en un terreno un poco más firme en cuanto a tener unas ciertas convicciones sobre la vida ¿no? Yo creo que... Hay... hay un estudio de Catalá que hizo sobre mi trabajo, que para mí es como una... Lo he leído muchísimas veces, de Josep María Catalá (...)

³⁸ Es brillantísimo el reproche que le hace a Alan su padre en *Nobody's Business*: tiene que cambiar su manera de ganarse la vida porque sobrevive gracias a las becas.

Eh y él habla de la perplejidad, la perplejidad como... Y que es una cosa que yo nunca había imaginado, como la mirada desde lo perplejo. Yo me identifico mucho, cuando lo leí dije: “Es verdad, tiene razón”. La vida me produce mucha perplejidad, entonces para mí siempre... Eh los juegos, los inventarios, los códigos semióticos, los manifiestos, siempre han sido formas de acotar algo que me producía perplejidad, entonces...

DISTRIBUCIÓN

La tabla siguiente (Fernández Labayen & Oroz, 2015: 76) muestra el número de visualizaciones en *Plat.tv* de varias obras de Siminiani en un periodo comprendido entre el 10 de abril de 2013 y el 4 de febrero de 2014:

Tabla 1. Número de visionados en <i>www.plat.tv</i> (10/04/2013 a 04/02/2014)		
Elías León Siminiani	Visionados	Consultas
<i>Premio</i>	332	548
<i>Pene</i>	380	649
<i>Salto</i>	208	351
<i>La Oficina</i>	167	286
<i>Vecinos</i>	184	218
Total visitas al <i>microsite</i>	2.235	2.152

Por lo que respecta a *YouTube* y *Vimeo*³⁹, en una de sus múltiples charlas⁴⁰, el propio Siminiani comenta: “Desde que colgué mis cortos en Vimeo, sí que he notado que, allí donde iba, la gente conocía mi trabajo. Es una realidad que te sobrepasa (...) También dan una segunda vida a las imágenes, trabajos realizados hace cinco o siete años siguen teniendo visibilidad y, de repente, porque estrenas una película en salas tienes 40 visionados en un día de un cortometraje”.

Más asombrosa, por inédita, resulta la reacción del público frente a *Mapa*, que cuenta con una financiación de 400.000 euros (Fernández Labayen, Oroz & Cerdán, 2014: 4)⁴¹:

39 <https://vimeo.com/user3873970>

40 Mesa redonda “Formación, visibilidad y circuitos. Andrés Duque, Elías León Siminiani y Laura Gómez Vaquero” en el Museo Reina Sofía, 27 de septiembre de 2013.

41 Nada puedo añadir a lo escrito en este artículo, de manera que me limitaré a extraer de él aquello que considero más novedoso y sorprendente.

Tabla 1. Financiación de *Mapa*

Entidad / Institución	Aportación
ICAA	200.000 €
Aportación productoras (Avalon y Pantalla Partida)	166.000 €
Canal +	15.000 €
Productor Asociado (Daniel Sánchez Arévalo)	10.000 €
KREA	6.000 €
Fundación Autor	3.000 €
Presupuesto total	400.000 €

De ese presupuesto, 64.000 € se dedican a la circulación del filme, repartidos entre los sueldos del equipo de prensa y marketing de la productora, más los gastos derivados de copias, envío a festivales, campaña de los Premios Goya, diseño e impresión de posters y viajes de Siminiani para presentar la cinta: el “*Mapa Tour*”, que intento explicar a continuación.

Para la distribución y exhibición de *Mapa*, se apuesta por las salas comerciales, por un circuito alternativo de espacios vinculados con el Arte, así como por las distintas plataformas digitales. Se busca conectar con tres tipos de audiencia: la de las salas comerciales, la de los circuitos alternativos y la de los consumidores de productos audiovisuales *online*.

Al mismo tiempo, se plantea la posibilidad de organizar una serie de presentaciones por parte de Elías en centros de Arte y filmotecas, procurando que también esté presente en el debate posterior. De hecho, el director visita trece ciudades, número difícilmente alcanzable con el sistema tradicional.

No, no se me hizo muy grande, pero sí que me afectó, y me afectó para... No sé si llamarle boom, pero bueno, sí que tuvo una cierta exposición la película y una cierta tal... Y yo, ahí hubo algo que me pasé de frenada, yo creo, que fue esta idea de que yo iba a acompañar a la película, casi como si fuera un grupo musical, como si fuera a hacer un *tour*, ¿no? Como... Y entonces, yo hice más de cien coloquios sobre la película, y... y eso me pasó bastante factura, bastante, bastante. Me costó muchísimo entrar en el proyecto nuevo, mucho, mucho... Tenía que haber parado antes, hubo un momento en que aquello era todo como muy... Es lo que tiene ¿no? vas a un sitio, dices otra vez lo mismo. Pero para la gente es nuevo. Entonces...

Sí, y bueno, pasé por muchas etapas, en el tema de las... de la prensa y de los guiones, al principio era como poner un piloto y entonces, bueno, llegaba a ciegas y luego, de repente empecé a ponerme, cuando llevaba por el coloquio cincuenta, empecé a tener problemas, como que no me acordaba de las cosas, era así como... Fue una experiencia un poco débil. Por otro lado, también fue muy interesante, porque fue lo que me hizo darme cuenta, así, claramente, de que la película estaba con mucha gente que yo jamás habría imaginado, a un nivel bastante... que yo no había imaginado. Porque... las cosas

que yo hago o había hecho antes, era difícil que conectasen emocionalmente con la gente, o casi no... Sin embargo, *Mapa* sí, con alguna gente, pero... hubo gente que no esperaba... Como señoras mayores, con... muchas señoras mayores me han... me han venido a ver después de proyecciones a decirme que les había gustado la peli, o que la peli les había dicho esto o lo otro o no sé qué. Entonces, a mí eso me sorprendía muchísimo... y me y me dio mucha vida, me dio mucho... mucha seguridad, cómo hay algo muy mágico en la idea de cuando saber que tú eres capaz de con lo que haces emocionar a la otra persona. Eso no es algo que yo creo que tuviera antes en la... a la hora de hacer películas. Igual sentía que podía hacer algo interesante o que podía seducir desde lo... desde el intelecto, pero... pero no emocional.

Pero vamos, siempre yo lo digo porque esto fue un ejemplo de... hiper-exposición ¿no?, como... O sobre-exposición. Pero vamos, sin ese circuito esta película es rara, no iba a ningún sitio. Hay todo un circuito B, que es el que está sosteniendo y que va a más, porque además como las salas se están cerrando, muchas están siendo recuperadas por iniciativas ciudadanas, o por... o por asambleas, o por asociaciones. Y ese cine, esos cines, es tejido, de distribución, bueno, eso, para una peli como *Mapa* es... esencial.

Por suerte para su salud, Siminiani no se ocupa de la estrategia de comunicación en las redes sociales, fundamentalmente *Twitter*, basada en dos principios: la distribución de los materiales paratextuales y la interacción con los usuarios de la red social interesados en el documental. De hecho, el motor de búsqueda de *Twitter* permite crear una base de datos de espectadores que hablan bien de él y, si el “*Mapa* Tour” pasa por donde viven, se les informa del evento.

Finalmente, la difusión de *Mapa* en plataformas *online* se produce de dos maneras. Poco antes del estreno de la película en salas comerciales, la mencionada plataforma de difusión de videos por *streaming*, *Márgenes.org*, dedica una retrospectiva online a su director, incluyendo fragmentos de su nuevo título junto a trabajos anteriores. El 14 de marzo de 2013, cuando todavía está en cartel, la cinta se estrena en *Filmin*, plataforma de distribución VOD (*video on demand*) de la que la productora *Avalon* es socia desde 2011. Desde dicha productora (Fernández Labayen, Oroz & Cerdán, 2014: 8):

(...) se calcula que el “*Mapa* Tour” reúne más de 4.000 espectadores -incrementando hasta 10.000 el número total de espectadores en España-, con salas prácticamente llenas en la Fílmoteca de Cantabria (250 personas en 2 pases), el Centro Niemeyer de Avilés (100 personas), la Fílmoteca de Murcia (unas 400 personas en distintos pases) o el *Xcèntric* del CCCB (350 personas en dos pases). A estas proyecciones cabe añadir el trabajo desarrollado con escuelas de cine (ECAM, TAI, ESCAC) y universidades (UAB, UPV), adonde acude Siminiani para realizar debates con los estudiantes. El 21 de mayo de 2013 “*Mapa* Tour” recae en la Cineteca de Matadero de Madrid con un debate moderado por el periodista Jordi Costa y grabado para *Canal+*. A partir de entonces, seguirá circulando, con menor intensidad, por diversas plazas: Pamplona o, de nuevo, Madrid, enmarcada en la programación de los Veranos de la Villa 2013.

En agosto de 2014, *Mapa* había recaudado 38.187,63 €, con 6.164 espectadores en salas comerciales y 4.000 en espacios alternativos. Se añaden los 3.500 visionados en plataformas VOD y 2.500 unidades de DVD vendidas.

[Pregunta] Y tres en uno también ¿Qué piensas sobre la multiplicación excesiva que hay

últimamente de festivales? Brevemente de tecnología y redes: ¿te han ayudado a difundir tu obra? Y si conectas con este público joven, con este público de la generación con la que yo voy a clase, que son veinteañeros, si conectas con este tipo de obra... Con ellos. En todo lo han tomada como las fotos.

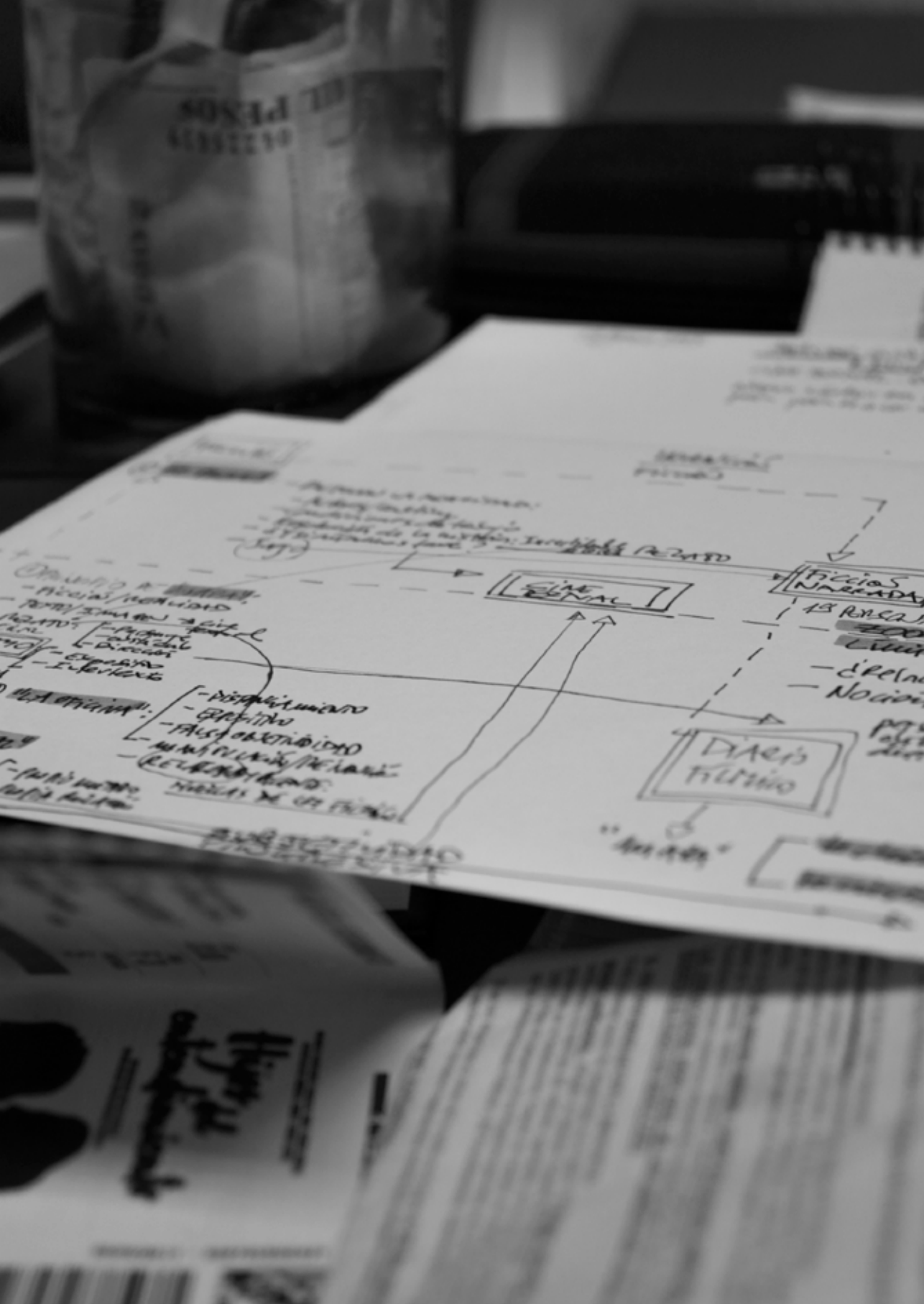
[Respuesta] Es curioso, porque cuando salió la película, es verdad que hubo un cierto tal y... cuando iba a los sitios siempre pensaba que todos los chavales la habían visto, y luego cuando fue pasando el tiempo, al siguiente año que iba a clase, por ejemplo, que me acuerdo, el año de *Mapa* lo que fue el dos mil trece, o catorce, o el quince, o el dieciséis. Por ejemplo, cuando iba a dar una clase o una masterclass o lo que fuera, el dos mil catorce, igual el ochenta por ciento de las personas habían visto *Mapa*. En... el quince, el sesenta; el año pasado, el treinta, y ahora, nadie. Es como yo sé... es como... es muy interesante porque muestra lo efímero que es todo ¿no? Como... Entonces ¿que si conecta? Yo creo que tiene bastante capacidad de conexión, en tanto, en cuanto tenga la oportunidad de ser vista. Es que no es tan fácil ¿sabes? Porque la gente no...

[Pregunta] ¿Pero hoy en día con *Filmin*, por ejemplo?

[Respuesta] Sí, pero el *Filmin*, la peña no ve. O sea, tiene que ser gente muy interesada. Yo tengo la sensación de que cuanto más disponibles están las cosas, la gente menos las ve. Sobre todo en películas de este tipo... que no tienen aparición publicitaria, que no... Entonces, bueno, yo creo que la... que la... que el *Filmin*, o sea, por un lado es la leche, porque hay... hay... toda una generación de documentalistas y de obra, no solo española, que está disponible ahí. No tengo tan claro cuánta gente realmente lo ve. No sé, todos bajamos mil discos y mil pelis y luego, no ves ni la décima... de la décima... de la décima parte de eso, las bajamos claro.

[Pregunta] Y lo de los festivales, ¿ayudan o no ayudan?

[Respuesta] Sí, sí ayudan, sí ayudan. Otra cosa es que tú quieras ir, o no quieras ir. O sea, si estás cansado, o si no estás con energía para... defender la película en público, o... o si simplemente consideras que las películas tienen un... una vida. Porque en los festivales, si una película va bien, pueden estar dos o tres años en festivales. Pero lo que no puedes hacer es estar siguiendo la película, así en plan tanto tiempo porque... No tanto porque no... porque bueno si lo puedes permitir, pues puedes hacerlo, pero. Porque hay un momento en que ya...



SOLD THE PINS

DIA's FILMIO:
- FICIAS NARRADA
- 15 RASCAL

FICIAS NARRADA:
- FICIAS NARRADA
- 15 RASCAL
- DIA's FILMIO

SIGNAL

FICIAS NARRADA

15 RASCAL

DIA's FILMIO

"An 1991"

Handwritten notes on a separate sheet of paper, including the word "FICIAS" written vertically.

QUINTA PARTE
CONCLUSIONES



En esta quinta parte, me propongo resumir las conclusiones del resto por el mismo orden de aparición. No pretendo desarrollar ningún aspecto, sino solo resumir de la manera más breve posible las conclusiones a las que he llegado en los capítulos de este trabajo.

PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN

En lo referente a la primera parte, la crisis del concepto documental parece evidente. Se ha producido tal renovación de estilos y géneros que resulta complicado no solo definir qué es documental sino también establecer una clasificación capaz de anidar las infinitas variaciones existentes y por venir.

Superadas las fórmulas clásicas, tendentes a encajonar expresiones artísticas que muchas veces van más allá o que literalmente se salen, es posible hablar de un “no lugar” hacia el que encamina el nuevo cine de no ficción. El cine documental no se atrinchera en un purismo que le llevaría al encierro, a la repetición inútil, al retrato inmóvil de la vida, puro movimiento y mezcla a veces inefable.

La aportación personal, la experiencia y la creatividad de los artistas ya consagrados así como de los estudiosos del documental, los programadores de los festivales y sus nuevos distribuidores contribuirán a ofrecer una visión amplia y rica que sumará para seguir con la historia del documental en este país.

SEGUNDA PARTE: ¿QUÉ OCURRE EN ESPAÑA?

En la segunda parte, pretendo demostrar que esta situación no surge de la nada. Más bien, procede de una evolución natural que bebe de una tradición fílmica, de una sensibilidad estética y de unos acontecimientos históricos determinados.

En España, el documental despegó con el fin de la dictadura y, al mismo compás de la industria cinematográfica, sufrió altibajos provocados por leyes y situaciones políticas y socioeconómicas concretas.

TERCERA PARTE: LA TECNOLOGÍA Y SUS CONSECUENCIAS

Sin lugar a dudas, dos son los factores que determinan el desarrollo del género: el apoyo de las televisiones, tanto públicas como privadas, y la revolución tecnológica, que no solo ha hecho florecer la libertad creativa sino que, además, ha simplificado y abaratado los procesos de producción, rodaje y exhibición.

A raíz de esta revolución digital y de la nueva forma de concebir el cine, han ido apareciendo una serie de movimientos cinematográficos periféricos alejados de cualquier sistema industrial que, además de romper con los cánones narrativos, han desarrollado una nueva forma de comprender el entramado audiovisual.

La última década ha sido especialmente fructífera en la historia de la no ficción. Algunos lo califican como el boom del documental. No solo estamos ante un renacimiento del género en cuanto a producción, rodaje y exhibición, sino también ante un renovado interés en el terreno teórico por ciertas construcciones narrativas híbridas y experimentales.

Y es que la historia más reciente de la no ficción en España contempla un nuevo paisaje audiovisual, muy atractivo para el estudio, nacido a comienzos del siglo XX y desarrollado al calor tanto de las nuevas tecnologías digitales como de la expansión de internet.

CUARTA PARTE: ELÍAS LEÓN SIMINIANI

De ese panorama, con aportaciones excepcionales al cine experimental, al videoarte, al cine ensayo y al documental más heterodoxo, Elías León Siminiani se ha convertido en uno de los mayores exponentes.

Formado en la ficción, como él mismo declara, Siminiani procede de la ficción. En Columbia le gusta decir que el *story* es su filosofía y su propósito, la invisibilidad de la estructura y la subordinación de las herramientas cinematográficas a la función narrativa.

Poco a poco sus ficciones se hacen menos ficticias y el montaje deja de ser invisible para volverse intelectual, más de ideas, y transmitir propuestas al espectador. Fascinado por autores como Rossellini, emprende un cine pegado a la realidad.

Elías juega con la búsqueda imposible de una puesta en escena que se articula entre el texto y la imagen. El *atrezzo* sustituye a los personajes y la ironía compite con lo lúdico. En la serie de microdocumentales *Conceptos clave del mundo moderno*, tiende al minimalismo. Poco a poco, se adentra en el ensayo fílmico, consciente de que no inventa nada. Busca un lenguaje propio, así como una función autobiográfica en sus obras. El cine en primera persona se convierte en su bandera. Se sirve de su propia vida, de sus crisis y sus pequeños -o grandes- dramas, como material fílmico. Una de sus particularidades es la voz en off, con un lenguaje que busca poesía tensando la relación entre significante, significado y referente.

Por mérito propio, Elías se ha ganado un lugar entre cineastas como Mercedes Álvarez, Ramon Lluís Bande, Javier Corcuera, Jordi Costa, Félix Duque, Fernando Franco, Virginia García de León, José Luis Guerín, Ricardo Íscar, Joaquín Jordà, Isaki Lacuesta, Margarita Ledo, José Luis López-Linares y Javier Ríoyo, Eterio Ortega, José Sánchez Montes, Llorenç Soler, Carla Subirana o Carlos Vermut, entre otros, de diversas edades, con formaciones diferentes y distintas sensibilidades estéti-

cas, pero con una forma de contar historias mediante el documental.

Algunos de ellos han pasado este mes de abril por el Festival de Las Palmas de Gran Canaria⁴²:

Los directores Isaki Lacuesta, Virginia García de León, Elías León Siminiani y Fernando Franco, que hace diez años participaron en el Festival de Cine, en el ciclo D-Generación, la generación digital, vuelven al certamen para impartir, cada uno de ellos una máster class y programar con 'carta blanca' el ciclo Panorama España. Una selección que permite echar un vistazo a algunas de las nuevas propuestas de realizadores que han decidido expresarse desde los márgenes de la industria. Estos cineastas, junto con los programadores de aquel catálogo de 2007, Antonio Weinrichter y Jose-txo Cerdán han presentado sus particulares apuestas que se podrán ver esta semana de cine en Las Palmas de Gran Canaria.

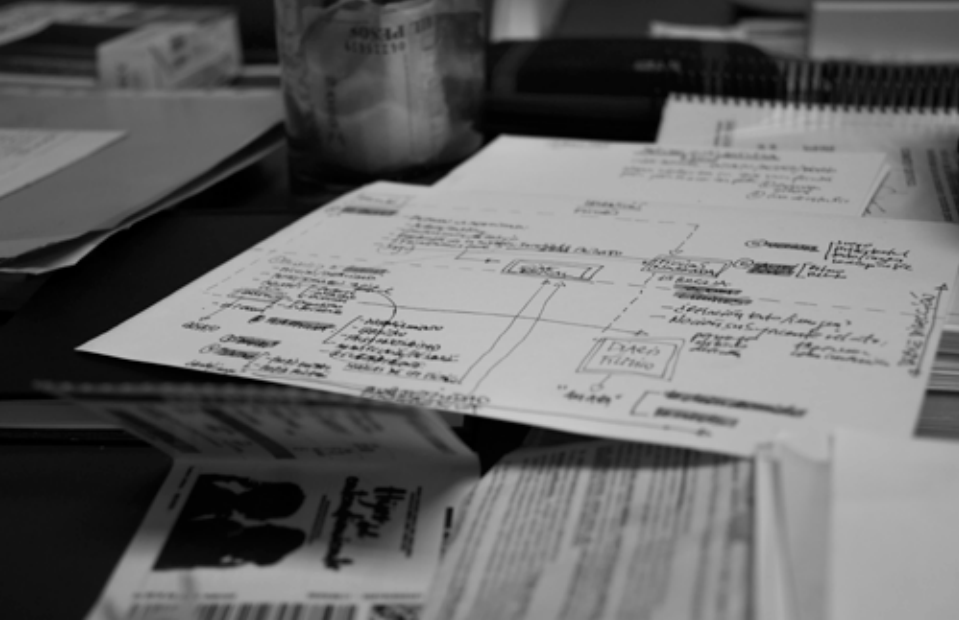


42 <http://www.lpafilmfestival.com/panorama-espana-el-auge-del-cine-hecho-desde-los-margenes/>

El impostor

Saúl Yurkievich / Julio Cortázar

SEXTA PARTE:
BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA



BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, J., Huerga, M., Rebolledo, J.Á., Artigas, J., Bacells, E. & Domingo, D., *Del éxtasis al arretrato: un recorrido por el cine experimental español*. Barcelona: Cameo, 2009.

Aidelman, N. & Colell, L. "Elogio del amor. Cine en curso", en *Cinema comparat/ive Cinema*, núm. 5, 2014, pp. 24-30.

Álvarez, M., Hatzmann, H. & Sánchez Alarcón, I. (eds.). *No se está quieto: nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*. Madrid: Iberoamericana, 2015.

Apología-Antología: recorridos por el vídeo en el contexto español. Barcelona: Cameo, 2015.

Arocena, C. *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996.

Balló, J. *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Balló, J. "Cronología de una transmisión (El Máster de Documental de la UPF)", en Torreiro, C. (ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 105-121.

Balló, J. "Tejer comunidad", en *La Vanguardia, Cultura*, 26/10/2011, p. 36.

Balló, J. "Empresa creativa", en *La Vanguardia, Cultura*, 27/02/2013, p. 33.

Balló, J. & Pérez, X. *El mundo, un escenario*. Barcelona: Anagrama, 2015.

Belategui, O.L. "León Siminiani dibuja su 'Mapa' sentimental de cine en cine", en *El Correo, Culturas y Sociedad*, 23/03/2013, p. 52.

Belinchón, G. "El triste e irónico desvarío de desamor de un cineasta", en *El País, Cultura*, 31/01/2013, p. 38.

- Belinchón, G. “Por amor a nuestros mayores”, en *El País, Cultura*, 24/09/2013, p. 42.
- Bellido López, A. *Basilio Martín Patino: un soplo de libertad*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1996.
- Berdejo, L.A., Franco, F., Lacuesta, I., Rosales, J. & Siminiani, L. *Mugako begiradak / Miradas al límite*. Vitoria-Gasteiz: Artium, 2008.
- Bergala, A. “Si ‘yo’ me fuera contado”, en Martín Gutiérrez, G. (coord.), *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B, 2008, pp. 27-34.
- Breschand, J. *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Casas, A. “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”, en Casas, A. (ed.), *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, 2012, pp. 9-42.
- Casas, A. (ed.), *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, 2012.
- Català, J.M., Cerdán, J. & Torreiro, C. (coord.), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*. Málaga: Festival de Cine Español de Málaga, 2001.
- Català, J.M. “Film-ensayo y vanguardia”, en Torreiro, C. & Cerdán, J. (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 109-158.
- Català, J.M. & Cerdán, J. “Después de lo real”, monográfico doble de *Archivos de la Filmoteca*, núm. 57-58, 2007-2008.
- Català, J.M. “Panorama desde el puente: nuevas vías de documental”, en Weinrichter A. (ed.), *.Doc: el documentalismo en el siglo XXI*. Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, 2010, pp. 33-52.
- Català, J.M. “Guía de perplejos: el cine imposible de León Siminiani”, en Fernández, V. & Gabanxto, M. (eds.), *Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2012, pp. 71-86.
- Català, J.M. *Estética del ensayo: la forma ensayo, de Montaigne a Godard*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2014.
- Cerdán, J. & Torreiro, C. “Entre la esperanza y el desaliento. Situación actual del documental en España”, en Català, J.M., Cerdán, J. & Torreiro, C. (coord.), *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*. Málaga: Festival de Cine Español de Málaga, 2001, pp. 139-151.
- Cerdán, J. “Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años”, en Torreiro, C. & Cerdán, J. (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 349-390.
- Cerdán, J. & Torreiro, C. (eds.). *Al otro lado de la ficción: trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Cerdán, J. & Weinrichter, A. (eds.). *D-Generación: experiencias subterráneas de la no ficción española*.

Madrid: Instituto Cervantes, 2009, 2ª ed.

Comolli, J.L. *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2004.

Crespo, A. (coord.), *El batallón de las sombras: nuevas formas documentales del cine español*. Madrid: Certamen de Cortometrajes Juan Antonio Bardem, 2006.

Crespo, A. “Sobre un cine que nace y una sombra que se cierne”, en Crespo, A. (coord.), *El batallón de las sombras: nuevas formas documentales del cine español*. Madrid: Certamen de Cortometrajes Juan Antonio Bardem, 2006, pp. 9-15.

Crespo, T.G. “El Artium lleva su mirada al límite: cinco directores trabajando sobre los límites de lo audiovisual”, en *El País*, 12/10/2007, p. 39.

Crespo, T.G. “En los márgenes de la expresión cinematográfica”, en *El País, Tendencias*, 07/02/2008, p. 50.

Cubeles, X. & Borràs, J. “La producción independiente de documentales en Cataluña (1995-2009)”, en Torreiro, C. (ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 87-104.

Cuevas, E. & Muguero, C. (eds.). *El hombre sin la cámara: el cine de Alan Berliner*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2002.

Cuevas, E. “Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica”, en Torreiro, C. & Cerdán, J. (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 219-250.

Cuevas, E. “Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta”, en Martín Gutiérrez, G. (coord.), *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B, 2008, pp. 101-120.

Cuevas, E. “Esculpir el yo: la autobiografía según Ross McElwee”, en *Gran angular: estudios sobre el cine de Ross McElwee*, pp. 37-69.

Cuevas, E. (coord.), *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, 2010.

Cuevas, E. “El cine autobiográfico en España: una panorámica”, en *RILCE*, vol. 28.1, 2012, pp. 106-125.

De Lucas, G. “Salir de uno mismo”, en *La Vanguardia, Cultura/s*, 06/02/2013, p. 25.

De Pedro, G. & Oroz, E. “Centralización y dispersión”, en Torreiro, C. (ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 73-86.

De Pedro, G. “Everybody’s doing it: o cómo el digital acabó con lo documental (gracias, señor)”, en Weinrichter A. (ed.), *.Doc: el documentalismo en el siglo XXI*. Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, 2010, pp. 215-233.

De Pedro, G. “Mapa, autorretrato de otro yo”, en *Sensacine*, <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-215389/sensacine/>

De Pedro, G. “Basado en imágenes reales: movimientos a la contra en el vídeo español”, en *Apolo-gía-Antología: recorridos por el vídeo en el contexto español*. Barcelona: Cameo, 2015, pp. 33-36.

Del Portillo García, A. & Caballero Gálvez, A. “Redefiniendo el videoarte: orígenes, límites y tra-yectorias de una hibridación en el panorama de la creación audiovisual española contemporánea”, en *Icono14*, vol. 12, núm. 2, 2014, pp. 86-112.

Fernández Guerra, V. “Exilios del viaje interior”, en *La Vanguardia, Opinión*, 08/09/2013, p. 36.

Fernández Labayen, M., Oroz, E. & Cerdán, J. “Producción y circulación del documental en el en-torno digital: el caso de *Mapa* (Eliás León Siminiani, 2012)”, en *TELOS: cuadernos de Comunicación e Innovación*, oct. 2013-ene. 2014, 10 pp.

Fernández Labayen, M. & Oroz, E. “Más allá del Serengeti: distribución del documental español, circa 2013”, en Álvarez, M., Hatzmann, H. & Sánchez Alarcón, I. (eds), *No se está quieto: nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*. Madrid: Iberoamericana, 2015, pp. 59-84.

Fernández Santos, Á. “Guerín presenta ‘Tren de sombras’, una película excepcional”, en *El País, Cultura*, 14/05/1997.

Fernández, V. & Gabantxo, M. (eds.), *Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2012.

Formenti, C. *Il mockumentary: la fiction si maschera da documentario*. Milano: Mimesis, 2013.

Galán, D. “‘En construcción’, de José Luis Guerín”, en *El País*, 25/06/2004, p. 50-52.

Galán, D. “Nuevo mapa español”, en *El País, Cultura*, 01/02/2013, p. 46.

García Elegido, P. “DOCS’99. Encuentros de documental en Barcelona”, en *Academia: boletín del Cine español*, 1999, p. 4.

García López, S. & Gómez Vaquero, L. (eds.). *Piedra, papel y tijeras: el collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio, 2009.

García Martínez, A.N. “La imagen que piensa: hacia una definición del ensayo audiovisual”, en *Comunicación y Sociedad*, vol. 19, núm. 2, 2006, pp. 75-105.

García Martínez, A.N. “Ironía, nostalgia y deconstrucción en ‘Canciones para una guerra’”, en *Trí-podos*, núm. 21, 2007, pp. 149-170.

García, R. “El documental se crece”, en *El País, Babelia*, 12/05/2015, pp. 10-11.

Gibson, A. (2010). “Algunos apuntes”, en *EXIT Express*, núm. 52, 2010, pp. 18-31.

Gómez Gómez, A. “Las instalaciones de Santiago Sierra, casi un documental”, en Sánchez Alarcón,

I. & Díaz Estévez, M. (coords.), *Doc 21: panorama del reciente documental en España*. Girona: Luces de Gálibo, 2009, pp. 57-65.

Gómez Gómez, A. “La transparencia de un diario audiovisual de ficción: Mapa (2012), de Elías León Siminiani”, en *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 24, 2015, pp. 361-374.

Gómez, I. “Mapa(s) sin territorio: un paseo por la autoficción de Elías León Siminiani”, en *Passavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 3, num. 1, 2015, 109-122.

Gómez Segarra, M. *Quiero hacer un documental*. Madrid: Rialp, 2008.

Góngora, C. “Documentales para conmoverse”, en *El País, Cultura*, 12/10/2014, p. 47.

Gorrotxategi, I. “Un viaje autobiográfico a la India”, en *El Diario Vasco*, 02/02/2013, p. 83.

Gran angular: estudios sobre el cine de Ross McElwee.

Guardiola, Í. “Memoria e historia con pocos recursos”, en *La Vanguardia, Cultura/s*, 27/02/2013, pp. 24-25.

Gubern, R., Monerde, E., Pérez Perucha, J., Rimbau, E. & Torreiro, C. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010, 7ª ed.

Guzmán, P. “Ensayos sobre el documental”, en Ruffinelli, J. *Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra, 2001, pp. 363-409.

I.P.I. “Perderse. Buscarse...”, en *La Vanguardia, Cultura/s*, 12/07/2010, p. 19.

Jacarilla, M. “Palabra de director, palabra de guion, palabra de diccionario”, en *Contrapicado.net*, <http://contrapicado.net/article/palabra-de-director-palabra-de-guion-palabra-de-diccionario/>

J.B.C. “Cuaderno de notas”, en *La Vanguardia, Cultura*, 01/02/2013, p. 38.

Jiménez, P. “El documental expandido siempre estuvo ahí”, en *La Vanguardia, Cultura/s*, 04/12/2013, pp. 4-5.

Kovacsics, V. “Notas sobre *En construcción*, de José Luis Guerín”, en Sánchez Alarcón, I. & Díaz Estévez, M. (coords.), *Doc 21: panorama del reciente documental en España*. Girona: Luces de Gálibo, 2009, pp. 43-56.

Lacuesta, I. “Los amores invisibles: notas provisionales sobre el cine de León Siminiani y Víctor Iriarte”, en Fernández, V. & Gabantxo, M. (eds.), *Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2012, pp. 46-52.

Lafont, I. “Cortometrajistas y corredores de fondo”, en *El País, Cultura*, 16/03/2007, p. 62.

Lanza, P. “La cámara y el sujeto: sobre el *direct cinema*”, en *Cine documental*, núm. 8, 2013, pp. 72-87.

- Lejeune, P. “Veintiún años después”, en Martín Gutiérrez, G. (coord.), *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B, 2008, pp. 11-12.
- Liandrat-Guigues, S. & Gagnebin, M., *L'essai et le cinéma*. Seysell: L'or D'Atalante, Champ Vallon, 2004.
- Liandrat-Guigues, S. “Une forme qui pense”, en Liandrat-Guigues, S. & Gagnebin, M., *L'essai et le cinéma*. Seysell: L'or D'Atalante, Champ Vallon, 2004, pp. 193-200.
- Llano Sánchez, R. *Andréi Tarkovski: vida y obra*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2002.
- Lopate, P. “A la búsqueda del Centauro: el cine-ensayo”, en Weinrichter, A. (et al.), *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 2007, pp. 66-89.
- Losilla Alcalde, C. “La invasión de los ladrones de imágenes”, en *La Vanguardia, Cultura/s*, 19/12/2012, pp. 26-27.
- Losilla Alcalde, C. “De críticos y premios”, en *La Vanguardia, Cultura/s*, 20/02/2013, pp. 26-27.
- Losilla Alcalde, C. “Pequeña fantasía romántica: Mapa, León Siminiani”, en *Caimán: cuadernos de cine*, núm. 12, 2013, pp. 46-47.
- Losilla Alcalde, C. “Entrevista León Siminiani”, en *Caimán: cuadernos de cine*, núm. 12, 2013, pp. 48-49.
- Maqua, J. “El estado de la ficción: ¿nuevas ficciones audiovisuales?”, en Palacio, M. & Zunzunegui, S., *El cine en la era del audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 202-207.
- Mamblona Agüera, R. *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo: análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital*. Tesis doctoral UIC, 2012.
- Martínez, L. “Autorretrato irónico y desesperado”, en *El Mundo*, 09/11/2013.
- Martínez Martínez, I. & Gallego Reguera, M. “El Novo Cinema Galego: propuesta de definición y clasificación”, en *Revista Comunicación*, vol. 1, núm. 10, 2012, pp. 264-275.
- Martín Gutiérrez, G. (coord.), *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B, 2008.
- Medina, P. & González, L.M. (coords.). *Cortos pero intensos: las películas breves de los cineastas españoles*. Alcalá de Henares: Festival de Alcalá de Henares, 2005.
- Micó, J.L. “La realidad inventada”, en *La Vanguardia, Opinión*, 08/09/2013, p. 36.
- Miranda, L. “El cine-ensayo como historia experimental de las imágenes”, en Weinrichter, A. (et al.), *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 2007, pp. 142-155.
- Miró, N. “Vídeo conceptual: un recorrido por aproximaciones, posibilidades y contradicciones”, en *Apología-Antología: recorridos por el vídeo en el contexto español*. Barcelona: Cameo, 2015, pp. 9-13.

Monterde, J.E. (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós, 1993.

Muguiro, C. (com.). *Ver sin Vertov: una introducción a cincuenta años de cine de no-ficción ruso y soviético (1954-2004)*. Madrid: La Casa Encendida, 2005.

Muguiro, C. & De Pedro, G. (eds.), *Heterodocsias: pistas para una historia secreta del cine documental en España*. Pamplona: Festival Punto de Vista, 2007.

Muguiro, C. (2007). “Presentación: heterodoxos y heterodocsias”, en Muguiro, C. & De Pedro, G. (eds.), *Heterodocsias: pistas para una historia secreta del cine documental en España*. Pamplona: Festival Punto de Vista, 2007, p. 2.

Neuman, A. “El Norte de los mapas es el ojo”, en *Microréplicas*, <http://andresneuman.blogspot.com.es/2013/04/el-norte-de-los-mapas-es-el-ojo-1.html> y <http://andresneuman.blogspot.com.es/2013/04/el-norte-de-los-mapas-es-el-ojo-y-2.html>

Nichols, B. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Nichols, B. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

Nogales Cárdenas, P. & Suárez Fernández, J.C. “Evolución histórica y temática del cine doméstico español”, en Cuevas, E. (coord.), *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, 2010, pp. 89-120.

Obiols, I. “José Luis Guerín y los fantasmas del cine, en ‘Innisfree’”, en *El País, Miscelánea RV*, 23/08/2002, p. 30.

Ocaña, J. “Confieso que (me) he filmado”, en *El País, Cultura*, 01/02/2013, p. 45.

Olmo López, A. & Navarro Moreno, J.A. “Audiencia y servicio público en las televisiones autonómicas”, en *Ámbitos: revista andaluza de Comunicación*, núm. 29, 2015, 16 pp.

Oroz, E. (coord.), *La risa oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y Medio, 2009.

Ortega, M.L. “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación”, en Torreira, C. & Cerdán, J. (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 185-217.

Ortega, M.L. & Weinrichter, A. (eds.). *Mystère Marker: pasajes en la obra de Chris Marker*. Madrid: T&B, 2006.

Ortega, M.L. (2007). *Espejos rotos: aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid: Ocho y Medio, 2007.

Ortega, M.L. & García, N. (eds.). *Cine directo: reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B, 2008.

- Oter, J. "Cine de cerca: Escartín, Iriarte, Lacuesta y Siminiani", en Fernández, V. & Gabantxo, M. (eds.), *Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2012, pp. 33-35.
- Palacio, M. & Zunzunegui, S., *El cine en la era del audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Prades, M. "Empujen, por favor: nuevas formas de distribución cinematográfica", en *La Vanguardia, Cultura/s*, 04/12/2013, pp. 2-4.
- Quílez Esteve, L. "Cuando el documentalista se ría de sí mismo: la estética del fracaso y el documental performativo en Avi Mograbi, Ross McElwee y Alan Berliner", en Oroz, E. (coord.), *La risa oblicua: tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y Medio, 2009, pp. 117-134.
- Ramonedá, J. "Experimentación y experiencia", en Aguirre, J., Huerga, M., Rebollo, J.Á., Artigas, J., Bacells, E. & Domingo, D., *Del éxtasis al arrebatado: un recorrido por el cine experimental español*. Barcelona: Cameo, 2009, pp. 12-13.
- Reviriego, C. "Siminiani, mapa íntimo de la India", en *El Cultural*, 25/01/2013.
- Riambau, E. & Torreiro, C. "El mandato del Partido Popular (1996-2004)", en Gubern, R., Monerde, E., Pérez Perucha, J., Riambau, E. & Torreiro, C., *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010, 7ª ed., pp. 455-495.
- Riambau, E. "El periodo socialista (1982-1995)", en Gubern, R., Monerde, E., Pérez Perucha, J., Riambau, E. & Torreiro, C., *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010, 7ª ed., pp. 399-454.
- Richter, H. "El ensayo fílmico: una nueva forma de la película documental", en Weinrichter, A. (et al.), *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 2007, pp. 186-189.
- Rodríguez Bornaetxea, A.F. "Ecografías de lo político: vídeo, movidas y post-poéticas", en *Apolo-gía-Antología: recorridos por el vídeo en el contexto español*. Barcelona: Cameo, 2015, pp. 21-26.
- Ruffinelli, J. *Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Saborit, J. *El sol del membrillo: Víctor Erice (1992)*. Valencia: Nau Llibres, 2003.
- Sánchez Alarcón, I. & Díaz Estévez, M. (coords.), *Doc 21: panorama del reciente documental en España*. Girona: Luces de Gálibo, 2009.
- Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Sánchez, S. "La geografía del amor", en *La Razón, Finde*, 01/02/2013, p. 54.
- Sedeño Valdellós, A. "Cine y medios audiovisuales ante la globalización", en *Encuentros*, núm. 1, 2011, pp. 11-20.
- Serrano, I. "Elías L. Siminiani: 'Mi corto es un ajuste de cuentas personal con el mundo'", en *ABC*, 30/04/2010, p. 84.

- Siminiani, E.L. “¿Hacia una poética de la contradicción?”, en Fernández, V. & Gabantxo, M. (eds.), *Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2012, pp. 89-99.
- T·I·M·E. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, 2016.
- Torreiro, C. & Cerdán, J. (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Torreiro, C. “Epílogo provisional (2005-2008)”, en Gubern, R., Monerde, E., Pérez Perucha, J., Riambau, E. & Torreiro, C., *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010, 7ª ed., pp. 508-512.
- Torreiro, C. “Prólogo”, en Torreiro, C. (ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 7-10.
- Torreiro, C. (ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Tranche, R.R. (ed.), *De la foto al fotograma: fotografía y cine documental, dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Ocho y Medio, 2006.
- Tranche, R.R. “Fotografía y cine documental: dos territorios con la realidad por frontera”, en Tranche, R.R. (ed.), *De la foto al fotograma: fotografía y cine documental, dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Ocho y Medio, 2006, pp. 11-25.
- Trueba, J. “Regreso al futuro”, en *El País, Cultura*, 08/11/2013, p. 39.
- Trueba, J. “Siminiani justo a tiempo”, en *El viento sopla donde quiere*, <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/elvientosopladondequiere/2013/02/14/siminiani-justo-a-tiempo.html>
- Truffaut, F. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza, 2004.
- Val del Omar, J. *Desbordamiento de Val del Omar*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- Vallín, P. “Hay que producir distinto”, en *La Vanguardia, Cultura*, 24/02/2013, p. 53.
- Vallín, P. “La eclosión documental”, en *La Vanguardia, Cultura*, 14/08/2013, pp. 28-29.
- Vila-San Juan, M. “La ficción y otras catástrofes”, en *La Vanguardia, Cultura/s*, 08/08/2012, pp. 18-19.
- Vila-Sn Juan, M. “Trincheras de la no ficción”, en *La Vanguardia, Cultura/s*, 05/12/2012, p. 25.
- Vila-San Juan, M. “De lo sensorial y lo digital”, en *La Vanguardia, Cultura/s*, 13/03/2013, pp. 26-27.
- Villamediana, D.V. “De la Escuela de Barcelona al Máster de la Pompeu Fabra: un recorrido sin senda”, en Crespo, A. (coord.), *El batallón de las sombras: nuevas formas documentales del cine español*. Madrid: Certamen de Cortometrajes Juan Antonio Bardem, 2006, pp. 39-45.

Viveros, C. & Català, J.M. “La nueva ecología del documental (El Máster de Documental Creativo de la UAB), en Torreiro, C. (ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 123-142.

Villa, C. “Madrid en corto: ocho mundos en pequeño formato”, en *El Mundo*, 19/05/2007, p. 15.

Weinrichter, A. “Subjetividad. Impostura. Apropiación. En la zona donde el documental pierde su honesto nombre”, en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 30, 1998.

Weinrichter, A. *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B, 2004.

Weinrichter, A. (et al.), *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 2007.

Weinrichter, A. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 2009.

Weinrichter, A. “Presentación”, en Weinrichter A. (ed.), *.Doc: el documentalismo en el siglo XXI*. Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, 2010, pp. 9-14.

Weinrichter A. (ed.), *.Doc: el documentalismo en el siglo XXI*. Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, 2010.

Weinrichter, A. “Objeto de deseo ausente”, en *ABC*, 01/02/2013, p. 39.

Weinrichter, A. “Mapa’: emblema del cine digital”, en *ABC, Cultura*, 31/12/2013, p. 45.

Zimmermann, P.R. (2000). *States of emergency: documentaries, wars, democracy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

FILMOGRAFÍA

Nota: las imágenes de los carteles de películas han sido tomadas de *FilmAffinity*. El resto de imágenes procede de *Margenes.org*, *Plat. tv* y *HAMACA*.

20 años no es nada (Joaquim Jordà, España, 2005).

Acting Our Age (Michal Aviad, EEUU, 1988).

Aguaviva (Ariadana Pujol, España, 2006).

À propos de Nice (Jean Vigo, Francia, 1922).

A propósito de Buñuel (Javier Rioyo-José Luis López Linares, España, 2000).

Archipiélago (Elías León Siminiani, España, 2003).

Asaltar los cielos (Javier Rioyo-José Luis López Linares, España, 1996).

Backyard (Ross McElwee, EEUU, 1984).

Balseros (Carles Bosch-Josep Maria Doménech, España, 2002).

Berlín sinfonía de una gran ciudad (Walter Ruttmann, Alemania, 1927).

Bowling for Columbine (Michael Moore, Canadá-EEUU-Alemania, 2002).

Bright Leaves (Ross McElwee, EEUU, 2003).

Buena Vista Social Club (Wim Wenders, Alemania-EEUU-Reino Unido-Francia-Cuba, 1999).

Caminantes (Fernando León de Aranoa, España, 2001).

Canciones para después de una guerra (Basilio Martín Patino, España, 1971).

Capturing Reality: The Art of the Documentary (Pepita Ferrari, Canadá, 2008).

Charleen (Ross McElwee, EEUU, 1980).

Cinema.cat (Antoni Verdagué, España, 2008).

Cravan vs Cravan (Isaki Lacuesta, España, 2002).

Del éxtasis al arrebato. Un recorrido por el cine experimental español (España, 2009).

Dies d'agost (Marc Recha, España, 2006).

Digital (Elías León Siminiani, España, 2004).

Dos más (Elías León Siminiani, España, 2001).

El cielo gira (Mercedes Álvarez, España, 2004).

El efecto Iguazú (Pere Joan Ventura, España, 2003).

El hombre de la cámara (Dziga Vertov, Unión Soviética, 1929).

El permiso (Elías León Siminiani, España, 2000).

El pollo, el pez y el cangrejo real (José Luis López Linares, España, 2008).

El premio (Elías León Siminiani, España, 2010).

El sabor de las cerezas (Abbas Kiarostami, Irán-Francia, 1997).

El sol del membrillo (Víctor Erice, España, 1992).

El somni (Christophe Farnarier, España, 2008).

El tránsito (Elías León Siminiani, España, 2009).

En construcción (José Luis Guerín, España, 2001).

Encuentros en la tercera fase (Steven Spielberg, EEUU, 1977).

En la ciudad de Sylvia (José Luis Guerín, España, 2007).

Études sur Paris (André Sauvage, Francia, 1928).

Extranjeros de sí mismos (Javier Rioyo-José Luis López Linares, España, 2001).

F. for Fake (Orson Welles, Francia, 1973).

Fahrenheit 9/11 (Michael Moore, EEUU, 2004).

Fellini ocho y medio (Federico Fellini, Italia-Francia, 1963).

Film Socialisme (Jean-Luc Godard, Suiza-Francia, 2010).

Fuente Álamo: la caricia del tiempo (Pablo García, España, 2001).

Garbo, el espía (Edmon Roch, España, 2009).

Häxan: la brujería a través de los tiempos (Benjamin Christensen, Dinamarca, 1922).

High School (Frederick Wiseman, EEUU, 1968).

Hitchcock / Truffaut (Kent Jones, Francia-EEUU, 2015).

I for India (Sandhya Suri. Inglaterra, 2007).

Innisfree (José Luis Guerín, España, 1990).

In Paraguay (Ross McElwee, EEUU, 2008).

Intimate Stranger (Alan Berliner, EEUU, 1991).

Invierno en Bagdad (Javier Corcuera, España, 2005).

JLG/JLG: autoportrait de décembre (Jean-Luc Godard, Francia, 1994).

Jules et Jim (François Truffaut, Francia, 1961).

La casa de mi abuela (Adán Aliaga, España, 2005).

La doble vida del faquir (Elisabet Cabeza-Esteve Rimbau, España, 2005).

La leyenda del tiempo (Isaki Lacuesta, España, 2006),

La niebla en las palmeras (Carlos Molinero-Lola Salvador, España, 2006).

La oficina (Elías León Siminiani, España, 1998).

La pelota vasca: la piel contra la piedra (Julio Médem, España, 2003).

Las Hurdes, tierra sin pan (Luis Buñuel, España, 1932).

La imagen perdida (Rithy Pahn, Camboya, 2013).

La silla (Julio D. Wallovits, España, 2006).

Las variaciones Marker (Isaki Lacuesta, España, 2007).

Lettre de Sibérie (Chris Marker, Francia, 1957).

Límites: 1ª persona (Elías León Siminiani, España, 2008).

Los 400 golpes (François Truffaut, Francia, 1959).

Los espigadores y la espigadora (Agnès Varda, Francia, 2000).

Los orígenes del marketing (Elías León Siminiani, España, 2010).

Los sueños de Akira Kurosawa (Akira Kurosawa, Japón, 1990).

Ludoterapia (Elías León Siminiani, España, 2007).

Mapa (Elías León Siminiani, España, 2012).

Más allá del espejo (Joaquim Jordá, España, 2006).

Monos como Becky (Joaquim Jordà-Nuria Villazán, España, 1999).

Nobody's Business (Alan Berliner, EEUU, 1996).

Nostalgia de la luz (Patricio Guzmán, Chile-Francia-Alemania, 2010).

Pene (Elías León Siminiani-Daniel Sánchez Arévalo, España, 2001).

Photographic Memory (Ross McElwee, EEUU, 2011).

Pomarón y el cine amateur (Francisco Roda, España, 2010).

Reminiscences of a Journey to Lituania (Jonas Mekas, Reino Unido-Alemania, 1972).

Resident Exile (Ross McElwee-Alex Anthony-Michel Negroponte, EEUU, 1981).

Roma, città aperta (Roberto Rossellini, Italia, 1945).

Salto (Elías León Siminiani, España, 2006).

Sans soleil (Chris Marker, Francia, 1982).

Ser y tener (Nicolas Philibert, Francia, 2002).

Sherman's March (Ross McElwee, EEUU, 1986).

Six O'Clock News (Ross McElwee, EEUU, 1997).

Something to Do with the Wall (Ross McElwee-Marilyn Levine, EEUU, 1990).

Space Coast (Ross McElwee-Michel Negroponte, EEUU, 1979).

Spellbound: al pie de la letra (Jeffrey Blitz, EEUU, 2002).

Ten (Abbas Kiarostami, Irán-Francia-EEUU, 2002).

The Family Album (Alan Berliner, EEUU, 1988).

The Sweetest Sound (Alan Berliner, EEUU, 2000).

Tierra negra (Ricardo Íscar, España, 2005).

Time Indefinite (Ross McElwee, EEUU, 1993).

Tren de sombras (José Luis Guerín, España, 1997).

Una historia para los Modlin (Sergio Oksman, España, 2012).

Un americano en París (Vincent Minelli, EEUU, 1951)

Un día en la vida de Andrei Arsenevitch (Chris Marker, Francia, 2000).

Une journée d'Andrei Arsenevitch (Chris Marker, Francia, 2000).

Un instante en la vida ajena (Javier Ríoyo-José Luis López Linares, España, 2003).

Vecinos (Elías León Siminiani, España, 2005).

Viaggio en Italia (Roberto Rossellini, Italia, 1954).

Walden: Diaries, Notes and Sketches (Jonas Mekas, EEUU, 1969).

Wide Awake (Alan Berliner, EEUU, 2006).

Yoman (Diary) (David Perlov, Israel, 1983).

Zoom (Elías León Siminiani, España, 2007).

AGRADECIMIENTOS

A **Carlos Muguiro**, por su tiempo, sus buenos consejos y su vasto conocimiento.

A **Elías León Siminiani**, por su tiempo y su conversación amable.

A **Antonio Martínez**, por escucharme y alentarme.

A **FCOM**, por estos años inolvidables.

Al **Servicio de Biblioteca UNAV**, por facilitarme la vida.

A **Irene Sánchez**, por su arte con las imágenes y su amistad.

A **Ana Rodríguez**, mi compañera de viaje, porque está en mi ADN.

SIMINIANI: PRIMER PLANO

TFG DE ENRIQUE ESPAÑA NAVARRO

DIRIGIDO POR CARLOS MUGUIRO ALTUNA