

Treball de Grau en Comunicació Audiovisual

Curs 2013-14

TÍTOL DEL TREBALL

LA VERDAD Y EL TRATO CREATIVO EN EL CINE DOCUMENTAL

NOM DE L'ALUMNE/A

Oscar Huerta Plaza

TUTOR(S):

Paula Ortiz Álvarez

Lydia Sánchez Gómez

Barcelona, juny del 2015

Abstract

ENGLISH

This End Of Degree Project of the bachelor in Audio-visual Communication from Universitat de Barcelona is a theory and practice investigation about the field of ethics in documentary cinema. We raise issues related with the using of audio-visual means more commonly used in fiction, such as recreation and reconstruction of scenes in film sets, the utilization of actors, the using of computer animation or other sorts of creative implication from the director and his crew. From this we set a thought about its licit and ethic usage, taking into consideration that the using of these means decreases the objectivity of the facts shown in the documentary. Furthermore, it has been written a screenplay of a mockumentary in which we will apply the different features distinctive of this genre, and departing from a selection of scenes, we will ponder the using of these creative means, from the point of view of logistics and audio-visual production.

ESPAÑOL

Este Trabajo de Fin de Grado de la carrera de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Barcelona trata de una investigación teórico-práctica sobre el campo de la ética en el cine documental. Se plantean cuestiones relacionadas con la utilización de recursos audiovisuales más típicamente utilizados en ficción, tales como recreación y reconstrucción de escenas en platós, utilización de actores, uso de la animación por ordenador, u otros tipos de implicación creativa por parte del realizador y de su equipo técnico. A partir de esto se plantea una reflexión sobre su uso lícito y ético, teniendo en cuenta que la utilización de estos recursos merma la objetividad de los hechos narrados en el documental. Además, se ha escrito un guion literario de falso documental en el que aplicar las distintas convenciones propias del género a la vez que plantear, en una selección de escenas, la posible aplicación de estos recursos creativos, desde un punto de vista de logística y producción audiovisual.

CATALÀ

Aquest Treball de Final de Grau de la carrera de Comunicació Audiovisual de la Universitat de Barcelona tracta d'una investigació teórico-pràctica sobre el camp de l'ètica al cinema documental. Es plantegen qüestions relacionades amb la utilització de recursos audiovisuals més típicament fets servir en ficció, tals com recreació i reconstrucció d'escenes a platós, la utilització d'actors, l'ús de l'animació per ordinador o altres tipus d'implicació creativa per part del realitzador i el seu equip tècnic. A partir això es planteja una reflexió sobre el seu ús lícit i ètic, tenint en compte que la utilització d'aquests recursos minva l'objectivitat dels fets narrats al documental. A més, s'ha escrit un guió literari de fals documental en el qual aplicar les diferents convencions pròpies del gènere alhora que plantejar, en una selecció d'escenes, la possible aplicació d'aquests recursos creatius, des d'un punt de vista de logística i producció audiovisual.



Índice

INTRODUCCIÓN	4
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	6
DESARROLLO	11
RESULTADOS	15
CONCLUSIONES	18
BIBLIOGRAFIA/REFERENCIAS	22
ANEXO 1. Guion literario	23
ANEXO 2. Fotografía y localizaciones	35
ANEXO 3. Entrevistas a los realizadores del festival DocsBarcelona 2015	38



Introducción

En la actualidad, el cine documental está ganando terreno en la industria cinematográfica global. Desde que Robert Flaherty rodó en 1921 el que es considerado el primer documental de la historia, *Nanook of the North*, el cine documental ha innovado a base de romper diferentes barreras técnicas, dramáticas e incluso éticas. La frontera entre lo que es documental, el *cinéma vérité*, falso documental, reportaje, *reality show*, crónica o incluso el videoarte es actualmente muy difusa. Cada vez más, los documentales se abren paso para proyectarse en las salas de cine convencionales, y no solo eso, sino que además la gente paga la entrada para ir a verlos. Por ese motivo, el cine documental ha pasado de ser de un género meramente didáctico a convertirse en un género artístico, preocupado por la estética y la manera en que se muestran los elementos y en cómo se narra la historia, con grandes y legendarias obras maestras del cine documental (*Baraka*, de Ron Fricke o *El viaje del emperador*, Luc Jacquet, entre muchísimas otras), para de esta manera tener cabida en los festivales y galardones más importantes en el mundo del cine (las categorías de “mejor documental corto” y “mejor documental largo” son unos de los más recientes galardones añadidos a los Premios Oscar).

Es en el campo de la ética del documental en el que me gustaría basar una parte de mi investigación para mi Proyecto de Final de Grado. Para ello, lo dividiré en dos partes: la primera la centraré en una investigación teórica basada en muestreo cuantitativo y cualitativo sobre la ética del documental: ¿Es ética la reconstrucción de escenas para la realización de documentales, la animación por ordenador o incluso el uso de actores? ¿En caso que así sea, hasta qué punto es válido que, a partir de estas reconstrucciones, prevalezca la intención de “contar la verdad” o “desvelar la injusticia” por delante de la consideración hacia las personas reales a las que apelan los personajes caracterizados que aparecen en la pantalla? Otra de las cuestiones que se me plantearon prácticamente desde un primer momento fue la de la relación entre el equipo creativo del documental y la audiencia. Si nos dejamos influir por lo “políticamente correcto” con los sujetos que aparecen en el documental (o sus representaciones en actores), y utilizamos diferentes recursos de reconstrucción artificial en las escenas, ¿cómo voy a ganarme la credibilidad de la audiencia, cuando se supone que ellos han entrado en la sala de proyección dispuestos a ver LA verdad?

A partir de las conclusiones que extraiga de la parte teórica, escribiré la segunda parte del trabajo, un guion literario de falso documental en el que me gustaría aplicar las convenciones estilísticas propias del género, a la vez que poner en práctica las conclusiones extraídas en la mencionada primera parte de esta investigación. ¿Por qué de falso documental y no de documental verdadero? Mi idea inicial era escribir un guion de documental verdadero, pero meditando sobre las limitaciones logísticas y dramáticas que implica escribirlo así, finalmente me he decidido por hacerlo de falso documental, de manera que pueda aplicar a mi antojo las conclusiones que extraiga de la primera parte del trabajo.

La historia de mi falso documental tratará de una investigación en el Ártico, concretamente en la remota isla de Spitsbergen, en el archipiélago de Svalbard y Jan Mayen. La razón por la que decantarme por una temática y lugar tan concretos la descubrí hace unos meses, cuando asistí a una pequeña e informal conferencia impartida por Joan González, director del festival DocsBarcelona. Esa conferencia fue esencial para que pudiera determinar con mayor concisión hacia donde quería encaminar mi Trabajo de Final de Grado. Entre muchas otras cosas interesantes, Joan González dijo que detrás de la elección de un realizador hacia un tema en concreto sobre el que hacer un guion literario y posteriormente todo el trabajo de



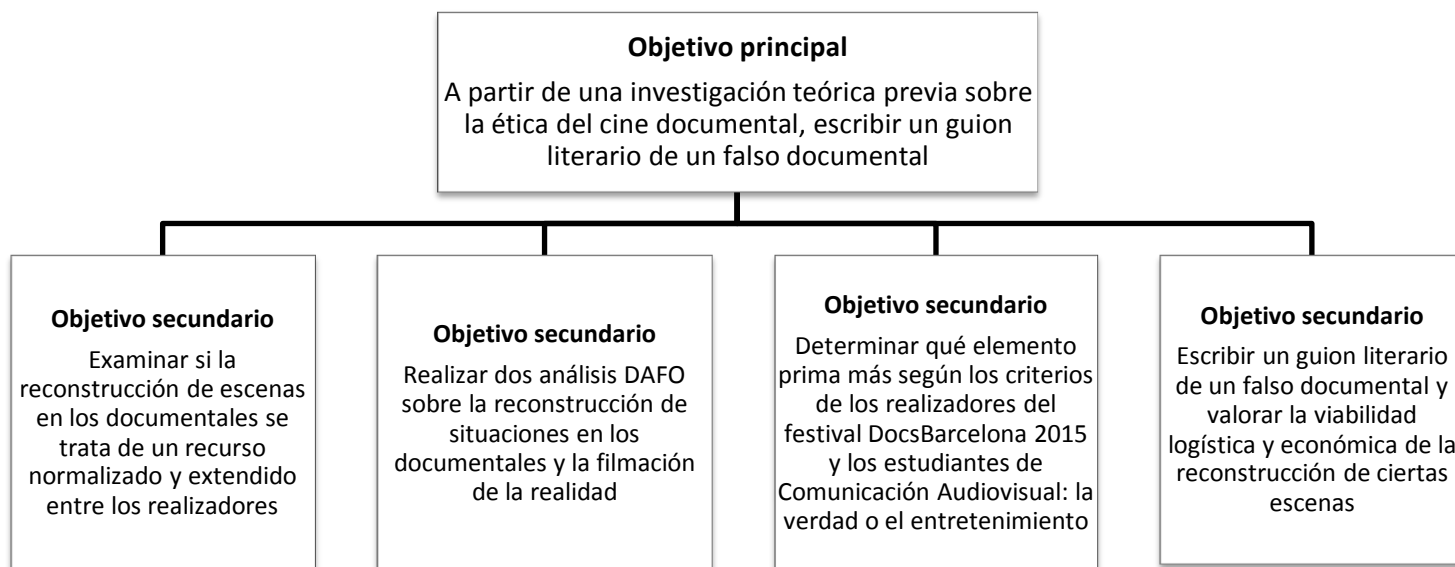
preproducción, rodaje y postproducción, siempre hay un factor personal íntimamente ligado a la propia experiencia. Yo tuve la suerte de visitar la tierra ártica en la que se ambienta mi falso documental hace poco más de un año, durante mis estudios en la Universidad de Roskilde, en Dinamarca, y tanto el paisaje como la gente que conocí me cautivaron, así que decidí escribir sobre ello.



Objetivos y metodología

La estructuración de mi trabajo estará dividida en **dos grandes partes**. La primera tratará de una **investigación teórica** y empírica sobre la ética del documental, basándome sobre la premisa de Robert Flaherty, en la que **“el documental es el tratamiento creativo de la realidad”**.

Para llevar a cabo mi investigación me he planteado un seguido de objetivos a cumplir (en este caso, los objetivos secundarios son un desglose del objetivo principal).



Esta primera parte teórica estará a su vez dividida en los dos tipos de metodologías que utilizaré para extraer los resultados y conclusiones: **combinaré las metodologías cualitativa y cuantitativa**. A partir de esta triangulación, es decir, la combinación de técnicas de muestreo cualitativas y cuantitativas, podré definir cuál es la opinión pública sobre los aspectos de ética documental que planteo y resolver los objetivos propuestos. He elegido una metodología basada en la triangulación de muestreo cualitativo y cuantitativo porque el hecho de combinar ambos tipos de metodologías dota al proyecto de un enfoque mucho más maduro y contrastable desde diferentes perspectivas, la de las masas y la de los profesionales experimentados en la materia.

Por la **parte cualitativa**, he diseñado una **entrevista** dirigida a cuatro realizadores que expongan sus obras documentales en la edición de este año 2015 en el **festival DocsBarcelona: David Fernández, Joan López, Gemma Monzó y Alba Sotorra** (ganadora del premio Nous Talents de la edición de este año). Aunque mi idea principal es plantearla como una entrevista semi-estructurada, de manera que a partir de un guion previamente diseñado podamos ir evolucionando en la conversación en materias que a ambos nos interesen o indagar en un tema en concreto, podría ocurrir que al final tenga que plantear alguna de estas entrevistas de una manera más autoadministrada o vía correo electrónico, ya que algunos de estos realizadores viven en el extranjero y muchas veces tienen muy poco tiempo disponible por estar trabajando en un nuevo rodaje. De todas maneras, mi prioridad va a ser al de una entrevista presencial, cara a cara.

Una vez tenga los resultados de las entrevistas grabados con una grabadora digital, transcritos y mecanografiados y con las diferentes respuestas contrastadas entre sí, por la **parte cuantitativa** he diseñado un **cuestionario** masivo autoadministrado de seis preguntas dirigido a **estudiantes de cuarto curso Comunicación Audiovisual de la Universitat de Barcelona**. El motivo de restringir tanto mi público objetivo es que me interesa saber la opinión sobre el tema de la utilización de recursos más propios de la ficción en estudiantes de cine medianamente experimentados, en su último año de carrera, pero que no asistan al festival. De todas maneras, mi idea original era la de plantear este cuestionario separadamente también al público asistente del Festival DocsBarcelona, pero por motivo que la organización del festival ya tiene organizado un cuestionario dirigido a su audiencia, no podré plantearles el mío (por posible cansancio ante demasiados cuestionarios).

El cuestionario combina dos tipos diferentes de posibles respuestas: **escala de Likert y de dos opciones limitadas**. No se basa en preguntas, sino en afirmaciones en las que el encuestado deberá o bien escoger una respuesta entre dos opciones, o bien valorar su grado de conformidad con la afirmación planteada, en una escala entre 1 y 4 (siendo 1 el total desacuerdo y 4 la total conformidad).

Para verificar la validez de las respuestas y el grado de atención de los sujetos encuestados he utilizado el recurso de “tramar” algunas de las preguntas, que, aunque planteadas de manera diferente, son prácticamente la misma pregunta. Además, en las respuestas de escala de Likert he utilizado números pares, de manera que a la hora de responder, no se caiga en la tentación de seleccionar siempre en medio, sino que los encuestados tendrán que posicionarse al respecto más evidentemente hacia la aserción o la negación. (Cuestionario disponible en la página siguiente).



1. En un documental prefiero:

- Verdad absoluta
- Entretenimiento

2. La reconstrucción de escenas en un plató es un recurso útil, en caso de necesidad. Captar la realidad de una manera natural y sin ninguna manipulación por parte del equipo creativo, o reconstruirla artificialmente, donde todos los elementos ambientales son modificables al gusto. *(Grado de conformidad: 1 mínimo y 4 máximo).*

1 2 3 4

3. El equipo creativo podría intervenir en la historia del documental, en caso de extrema necesidad. *(Grado de conformidad: 1 mínimo y 4 máximo).*

1 2 3 4

4. Hay que ser siempre respetuosos con los sujetos que aparecen en el documental, lo merezcan o no, o aunque por hacerlo pueda verse perjudicada la veracidad del documental. *(Grado de conformidad: 1 mínimo y 4 máximo).*

1 2 3 4

5. Siempre que sea posible debería filmarse la realidad tal como ocurre, antes de utilizar un recurso como el plató, en el que tenemos control sobre todos los elementos que suceden. *(Grado de conformidad: 1 mínimo y 4 máximo).*

1 2 3 4

6. En un documental prefiero:

- Actores
- Protagonistas reales de la historia

7. Si queréis añadir cualquier cosa, este es el lugar:

[...]

En la primera afirmación, “En un documental prefiero:”, doy a escoger entre “Verdad absoluta” o “Entretenimiento”. Esta es una pregunta un poco trampa a la vez que pretenciosa, ya que no existe la verdad absoluta en un documental, pero me he decantado por plantearla para posicionar de una manera más clara al encuestado. El sentido de esta pregunta es el de averiguar si la audiencia aceptaría o no la utilización de recursos mayoritariamente propios de

la ficción, más concretamente, el toque creativo y el estilo del director: escenas con algún tipo de asociaciones poéticas, metáforas, estilo de documental performático, etc. Estas escenas alejan el proyecto audiovisual de la monotonía de lo que sería la “Verdad absoluta” o los hechos en cuestión tal cual han sucedido, los hechos crudos sobre los cuales el director quiere realizar un documental. Pero la pregunta es, ¿está dispuesta la audiencia a sacrificar verdad (“Verdad absoluta”) por un producto audiovisual mucho más ameno (“Entretenimiento”)?

La segunda afirmación está enfocada a la utilización de platós y todas las herramientas y mecanismos intrínsecos, para reconstruir artificialmente escenas que o bien resulta demasiado costoso filmarlas de una manera natural tal cual suceden, o puede ser porque se trata de situaciones muy raras (con una frecuencia de sucesión muy escasa o nula), o por muchas otras razones. Aunque no lo menciono en el cuestionario, por “platós” me refiero a cualquier espacio en el que de una manera artificial se provoquen las situaciones que se quieren filmar. Por ejemplo, por plató también podría referirme a un terreno cercado con animales adiestrados, en el ámbito de los documentales de fauna salvaje. Obviamente, desde un punto de vista de producción y logística cinematográfica, es más cómodo y económicamente seguro grabar en un plató, ¿pero cómo ha de valorar eso la audiencia (en mi caso, estudiantes de cuarto año de Comunicación Audiovisual)?

El motivo que me impulsó a plantear la tercera afirmación fue el de la siguiente situación planteada en el artículo “Cuestiones de ética y cine documental” de Bill Nichols:

“Como demostró un artículo publicado en International Documentary³, muchos cineastas son extremadamente sensibles a los dilemas éticos que surgen al tratar de representar a otros que no son capaces de representarse a sí mismos. Estos cineastas han prestado ayuda material a determinados sujetos porque, de no ser así, las consecuencias habrían sido funestas. Renee Tajima-Peña, por ejemplo, filmó el esfuerzo migratorio de una familia para la serie de la PBS, The New Americans (2004). No se dedicó simplemente a observar a la familia Flores en su carrera desesperada por llegar a tiempo a una oficina del gobierno para solicitar los papeles del visado que reuniría a la familia después de unos 13 años. Sabía que el transporte público que habían decidido coger seguramente no les permitiría llegar a tiempo. En lugar de quedarse mirando el desarrollo de la tragedia, decidió intervenir y conducir ella misma a la familia hasta la oficina para que pudiesen solicitar los papeles. Su actuación modificó el resultado de la historia, pero su sentido del deber moral superó el deseo de contar una historia como si en realidad no hubiera estado presente a modo de actor social o persona receptiva y responsable.”

Nichols, B. (2007). Cuestiones de ética y cine documental.
Archivos de la filmoteca nº57 (29-45)

Como se puede ver, si el equipo creativo no hubiera intervenido en la situación, el final del documental hubiese sido totalmente diferente. De todas maneras, esto ya va más allá del término de la ética del cine documental, y pasa a ser un tema de ética personal. ¿Pero hasta qué punto el equipo creativo del documental puede manipular la historia para que termine con un resultado plausible para ellos?

Siguiendo en la misma línea, en la cuarta afirmación quería abordar un tema parecido al anterior de la tercera pregunta, que es el tema del trato y el respeto con las personas a las que se apela en el documental, ya sea de una manera directa (entrevistas, testimonios, etc.), o



indirecta (mediante el uso de actores u otros mecanismos dramatúrgicos que de alguna manera representen a las verdaderas personas implicadas en los hechos). El principal objetivo de esta pregunta es averiguar si los estudiantes de cuarto año de Comunicación Audiovisual, delante de una persona que pudiera no merecer respeto (por ejemplo, en caso de estar entrevistando a un miembro de una banda terrorista en activo), creen que hay que guardar el mismo código ético que delante de otras, aunque la verdad del documental final se vea afectada por ello. Es decir, ¿exponer los hechos directamente o “edulcorarlos” de manera que no afectemos a la integridad moral de la persona en cuestión?

La última de las oraciones en clave de escala de Likert, la quinta, es una afirmación en cierta manera redundante a la segunda, de manera que, comparando ambas respuestas pueda ver si hay cambios o no. De todas maneras, pueden haber cambios totalmente lógicos entre la una y la otra.

La última afirmación es, igual que la primera, una de tipo “En un documental prefiero:”, pero esta vez con las respuestas “Protagonistas reales de la historia” y “Actores”, en los que los encuestados deberán decantarse por una u otra. En cuanto a los protagonistas reales de la historia se refieren a los testimonios directos que han tomado parte en los hechos o que los han incluso protagonizado. Los riesgos de este recurso son varios: que se nieguen a aparecer en pantalla, que tengan algún tipo de problema o patología que les impida comunicarse apropiadamente (tanto verbal como corporal), que tengan vergüenza, que sean aburridos, etc. En cuanto al recurso de los actores, que con un debido casting pueden suplir todas estas carencias, acostumbra (con excepción de algunos subgéneros de documental y dependiendo del público objetivo y la plataforma en la que se vaya a exponer el documental) a dejar en evidencia unos recursos creativos del realizador bastante pobres y a resultar en un producto audiovisual cutre. ¿Entonces, que es lo idóneo?

Para acabar el cuestionario, he añadido un apartado opcional en que el encuestado puede añadir en forma de bloque de texto cualquier comentario al respecto que quiera. Este apartado es una pequeña **representación de metodología cualitativa en la encuesta**, pero de todas maneras es opcional, así que de momento no cuento con recibir demasiados aportes.

Como ya he mencionado, la segunda parte de mi Trabajo de Final de Grado consistirá en la **redacción de un guion literario de un falso documental** en el que me gustaría analizar en diferentes escenas cómo sería filmar la escena al natural o ficcionada.



Desarrollo

Como ya he mencionado anteriormente, mi Trabajo de Final de Grado es un estudio que combina una **parte totalmente creativa** (el guion literario), con **una investigación empírica** (con estudiantes de comunicación audiovisual y realizadores de documental). Sin embargo, para poder contrastar los resultados desde una perspectiva más global y no tan centrada en un contexto local (ya que estos estudiantes y realizadores son mayoritariamente nacionales), es necesario un **marco teórico** previo en el que poder hacer un seguimiento de lo que los **diferentes investigadores** que, por haber publicado bibliografía relacionada con mi campo, he seleccionado. Esta investigación teórica me ha sido de gran ayuda a la hora de **determinar los objetivos principales y secundarios de este proyecto**, y a **diseñar las diferentes cuestiones a plantear en mis entrevistas con los diferentes realizadores** con los que he tratado. En muchas ocasiones, los autores que cito en mi marco teórico plantean cuestiones relacionadas con las que me gustaría tratar en esta investigación.

Para empezar desde el principio, es básica una **definición** de lo que es el cine documental. Si tuviera que escoger entre las diferentes realidades conceptuales que actualmente el término “documental” posee, me decanto por la que le dio **John Grierson** (1926) cuando determinó, a propósito del documental *Moana* de **Robert Flaherty**, que *“el documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad [...]”*. Aun así, ciertamente, esta afirmación tan convenientemente vaga deja, a mi parecer, rienda suelta a todo tipo de especulaciones sobre qué es un trato creativo, y con qué ética y criterios debe aplicarse este trato creativo.

Uno de los teóricos más importantes en que basaré mi marco teórico es **Bill Nichols**, por su abundante y polifacético trabajo sobre la teoría del documental y su ética. En su teoría, Nichols (2007) determina diferentes acepciones del término **transgiversar** aplicado a la ética del trato creativo del documental: ¿qué es aplicar un trato creativo y qué es directamente transgiversar?

- Según Nichols, transgiversar es hacer creer que un suceso ha transcurrido sin ningún tipo de influencia por parte del equipo creativo, cuando en realidad ha sido orquestado artificialmente con objetivo expreso de ser filmado.
- y también es presentar secuencias históricas aparentemente auténticas cuando en realidad han sido reconstruidas o recuperadas de un espacio temporal distinto.

Además, Nichols también plantea que **no se pueden establecer unas normas concretas**, éticas y generalizadas para todo el conjunto de ideologías y dogmas del documental, sino que estos códigos éticos vienen intrínsecos de otras disciplinas como la **antropología**, la **medicina** o el **periodismo**. A partir de esto, llega a la conclusión de que se debe respetar de igual manera al sujeto que aparece en pantalla (o que es representado por un actor), como al espectador. Aun así, me viene en mente, por ejemplo, un documental que se retransmitió por televisión recientemente, “En tierra hostil”, en el que el equipo creativo acompañaba al español Alejandro Cao de Benós, el único extranjero del mundo al servicio del régimen militar de Kim Jong Un, en una tensa visita guiada por diferentes lugares de Corea del Norte y la capital, Pyongyang, soportando las incisivas preguntas del equipo de documentalistas. En una de sus intervenciones, Cao de Benós dijo que de disponer de un arma de fuego en ese mismo momento, mataría a todos los guardias fronterizos de Corea del Sur. Con esto quiero llegar ¿es necesaria esta benevolencia con el sujeto en cuestión que aparece en el documental? ¿Estamos siempre obligados a mostrarla, incluso aunque el sujeto que aparece no lo merezca? ¿O sencillamente debemos contar la verdad? Otro teórico que desarrolla esta cuestión es **Carl**



Plantinga (2007). Según Plantinga, lo que debe primar en la tarea del documentalista es explicar la **verdad**, aunque en ciertos casos (no especifica demasiado bien en cuales, interpreto que dependerá del sentido ético del realizador), la **benevolencia** o el **buen trato** pueden ser un factor que podría hasta manipular la información. También ha sucedido con documentales tan célebres como *Nanook of the North*, en la que el propio Flaherty pidió a Nanook el esquimal que construyera un iglú más grande de lo normal para que pudiera caber dentro todo el equipo artístico y pudieran filmarlo. Otros de los autores que desarrollan este tema con extensión son **José Cabeza y Javier Mateos-Pérez** (2013). Estos dos autores citan en su artículo a Joris Ivens, que plantea que **no existe la total neutralidad** respecto a la captación fílmica, ya que desde el mismo momento en que se sitúa una cámara en el lugar de los hechos y se les dice a los sujetos que la ignoren, ya estarán actuando de una manera antinatural.

En relación al tema, Carl Plantinga (2007) habla sobre la **caracterización en documentales**, es decir, el uso de actores. ¿Qué herramientas utilizan los realizadores de documentales para caracterizar los personajes reales, por medio de actores, y por qué principios éticos se rigen? La teoría de Plantinga es que se basan en la documentación previa, pero sobretodo, en un seguido de **estereotipos y subconscientes** que se podrían llegar a añadir con tal de comunicar la historia de una manera más dinámica o de añadir dramatismo. Además, Plantinga menciona brevemente el hecho de que muchos teóricos del documental creen que de la misma manera que hay que **comportarse éticamente** con los personajes reales o su representación en la pantalla, también hay que hacerlo **con los personajes de ficción**, con los que podría suceder que la audiencia se sienta identificada, para bien o para mal.

Plantinga también introduce un seguido de teorías sobre el documental en relación al público espectador. Es interesante la teoría que introduce sobre el **“contrato implícito”** entre el realizador y los espectadores, en el que se establece que la pieza audiovisual, por el simple hecho de estar catalogada como “documental”, ya determina que, para el público esas imágenes que se disponen a visualizar van a ser verdaderas, de manera que si no lo fueran, la crítica sería extremadamente severa.

Otro de los teóricos en los baso mi marco teórico es en **Michael Chanan** (2007). En su obra habla sobre todo de la historia del **documental y sus audiencias** (la progresiva popularización y normalización del cine documental en las salas de cine), y del debate sobre la objetividad-subjetividad del documental. Chanan introduce el concepto de la cámara como el “ojo automático” del cineasta. Según su teoría, el hecho de que el documental se narre desde un cierto punto de vista personal del realizador (el anteriormente mencionado tratamiento creativo), **no les merma la credibilidad**, sino que al contrario, les aportan un **toque de verosimilitud**. Además introduce un tema que aunque a partir de que lo he empezado a descubrir me está interesando profundamente, no podré indagar en ello en este proyecto, que es los criterios de clasificación de géneros de documentales, un tema tan amplio como la variedad de temáticas de los diferentes documentales publicados y exhibidos.

EL GUION LITERARIO

Es común que los falsos documentales estén grabados de una manera parcial o totalmente improvisada para incrementar la sensación de realismo. El género en sí acostumbra a estar englobado dentro de la comedia (*Take the money and run*, de Woody Allen), aunque mi falso documental no lo es en absoluto, sino que más bien pretende seguir el proceso de una investigación científica, a la par que la evolución psicológica de sus personajes, sobre todo la de Lars. Toda la historia está explicada por el protagonista a partir del videodiario que debe ir completando, también por motivo de su investigación.



Más que en referentes literarios o dramáticos, para escribir el guion me he basado sobre todo en **referentes visuales** de diferentes films documentales, de manera que he ido construyendo la historia a partir de las imágenes filmicas que me imaginaba. Además, he tenido muy presentes el diseño, la distribución y los recursos narrativos que me pueden ofrecer las diferentes localizaciones del pueblo ártico en el que se sitúa mi falso documental. Está previsto que la pieza audiovisual tenga unos **20 minutos de duración**.

Sinopsis argumental completa:

La historia de mi falso documental está construida a partir de las declaraciones de Lars, un científico que graba en un videodiarario los avances de su investigación geológica en la isla ártica de Svalbard, desde el momento en que llega hasta que abandona la isla.

Cuando llega, conoce al profesor Christensen, un veterano científico de la universidad de Svalbard y a los jóvenes estudiantes que colaborarán en la investigación. Mientras pasan los días y la investigación avanza, alojado en un hotel, Lars se va acostumbrando al clima y a las personas con las que convive.

Un día, el equipo debe salir a realizar una breve investigación de campo en la tundra, la última parte del proyecto, por lo que cruzan la bahía en barco y se aventuran a la desolación helada. Una vez llegan a su destino, una pequeña estación geológica, realizan las instalaciones que deben hacer e inician el camino de vuelta hacia el pueblo, pero Lars pierde de vista al grupo y se encuentra solo hasta muy entrada la noche. Entonces, una de las estudiantes encuentra a Lars muy débil y retoman el camino de vuelta. Sin darse cuenta, caminan sobre una superficie de agua helada, por lo que la fina capa de hielo se acaba rompiendo bajo sus pies. Lars consigue mantenerse encima del hielo, pero la estudiante se sumerge en el agua helada y acaba muriendo ahogada y por el frío. La experiencia llena a Lars de culpa, que se recupera en su habitación de hotel. Pocos días más tarde se despide de su equipo de investigación y coge el avión de vuelta al sur.

Reflexión sobre una selección de planos del guion literario en los que plantear ficcionar la realidad

Como ya he planteado anteriormente, me gustaría realizar el análisis sobre la posibilidad de la utilización de **recursos “ficcionaladores”** en el guion literario de mi falso documental. Sin embargo, se me plantean un seguido de **problemas** con los que lidiar que son **intrínsecos** a la naturaleza de mi guion: no deja de ser un **FALSO documental**, en cierta manera un tipo de ficción, o docu-ficción, es decir, prácticamente todo lo que he escrito debería rodarse *ex profeso*. Por eso, plantaré mi análisis desde la **perspectiva de un documental tradicional**, es decir, ¿en caso de que se tratara del seguimiento de una investigación científica real, en qué casos y en cuáles no se deberían recrear determinadas escenas? Este va a ser, por tanto, un análisis desde el punto de vista de la **producción del documental**, valorando los puntos positivos y negativos en cada uno de los casos. Pero como estoy trabajando con la aparente autenticidad de los hechos, los planos que desarrollo en el guion pasarán a ser sencillamente orientaciones para el equipo creativo del documental, por lo que podría ocurrir que no se grabara exactamente lo que se describe en la acotación.

[Para el buen entendimiento de este apartado, recomiendo leer el guion, en el Anexo 1 de este mismo trabajo].

En cuanto a los planos a analizar, he seleccionado 11 en diferentes localizaciones en las que se desarrolla la historia:

- **Plano nº 15:** Se trata de un plano que muestra a Lars, el profesor y los cinco estudiantes trabajando en un aula de la universidad.



- **Plano nº 20:** Este es el plano en el que los investigadores cruzan la bahía del pueblo en barco, en dirección a la otra orilla, cercana.
- **Planos nº 24, 25, 26, 27 y 28:** En este conjunto de planos, la expedición de los siete investigadores camina por la tundra en dirección al módulo geológico. Finalmente llegan y hacen la instalación necesaria.
- **Planos 32 y 34:** Se trata de un flashback en que se muestra a la estudiante cuando era más pequeña en su casa preparándose para salir en la noche de San Juan. El segundo es otro flashback posterior de la estudiante bailando en la plaza del pueblo
- **Planos 35 y 40:** Estos son planos mayoritariamente subacuáticos en los que se muestra a la estudiante que cae al agua cuando la placa de hielo sobre la que caminan Lars y ella se rompe.

Para empezar, hace falta decidir si utilizar a las personas reales, protagonistas de la historia (insisto, en caso de tratarse de un documental real), o su representación mediante actores. Aunque en gran parte dependería de la **predisposición de los sujetos** a aparecer delante de cámara, de sus **habilidades comunicativas** (especialmente la de Lars) o de su disponibilidad, entre otros muchos factores, el propio estilo del documental ya “pide” la utilización de los personajes reales. Como estuvimos comentando durante mi entrevista con el realizador Joan López Lloret, en caso que se tratara de un **documental con fines didácticos** y/o con hechos históricos con protagonistas ya fallecidos o con unos personajes tan carismáticos, famosos o físicamente característicos que requirieran ser mostrados en pantalla, a ellos o a su representación, entonces sí que la utilización de actores sería una herramienta más considerable. Sin embargo, en el caso de mi documental eso no ocurre, ya que se trata de personajes hasta ahora desconocidos y no me parece necesario. De todas maneras, para las escenas 32 y 34, las del flashback que muestran a una joven estudiante, sí que me plantearía utilizar una actriz, ya que estos dos son planos totalmente ficticios que tan solo apelan a la sensibilidad del espectador, para que este empatice más con este personaje secundario.

El plano nº 15 sucede en la Universidad, y debería poder ser filmado perfectamente sin ningún tipo de recurso artificial, como el plató, ya que al tratarse de una investigación universitaria, este tipo de situaciones (o similares) se acostumbran a dar con bastante frecuencia.

En cuanto al plano nº 20, puede ser un poco más complicado conseguir un barco en que quepan los siete personajes, un piloto y el equipo de rodaje, pero es posible. En el pueblo hay un establecimiento de alquiler de barcos (y motos de nieve), *Ingeniør G. Paulsen*, en el que se puede escoger entre varios modelos y tamaños de embarcaciones. Como se trata de un único plano no debería haber mucho problema en alquilarlo durante un día.

En los planos 24 al 28, en los que se ve a la expedición científica avanzado hacia el módulo geológico pueden ser grabados naturalmente, pero a partir de la aparición de este módulo probablemente deban ser reconstruidas, ya que de momento no tengo constancia de la existencia de ningún espacio en esas latitudes que se acerque a la descripción proporcionada.

Como ya he mencionado anteriormente, los planos 32 y 34 deberán ser filmados como si se tratara de una ficción convencional. En estos planos se necesitará además a una actriz que interprete a la estudiante, que además se deberá parecer físicamente a una de las estudiantes, pero de unos 13 años de edad más o menos.

Para acabar, los planos en los que el recurso de la reconstrucción será algo crucial son en las escenas en que la estudiante que rescata a Lars cae el agua. Para poderlo recrear muy probablemente necesitaríamos piscina y equipo de rodaje subacuático. De todas maneras, esta escena es un tanto controvertida, ya que al estar planteando mi documental como el seguimiento de una investigación real, no puedo asegurar que vaya a haber ninguna muerte, por tanto, en este caso hay que mantener esta escena entre un hipotético paréntesis.



Resultados

En esta sección me gustaría **plasmear los resultados crudos** de los diferentes tipos de muestreo que he utilizado (ver el apartado **Metodología** para una concreción más exhaustiva). Además de estos, la transcripción de las entrevistas el guion literario y otros materiales también resultado de esta investigación están disponibles en los **Anexos**.

ENCUESTA A ESTUDIANTES DE CUARTO AÑO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA

Total de estudiantes encuestados: 50

Tabla 1:

	Nº respuestas	(%)
Verdad absoluta	40	80
Entretenimiento	10	20
Protagonistas reales	49	98
Actores	1	2

Gráfica 1:

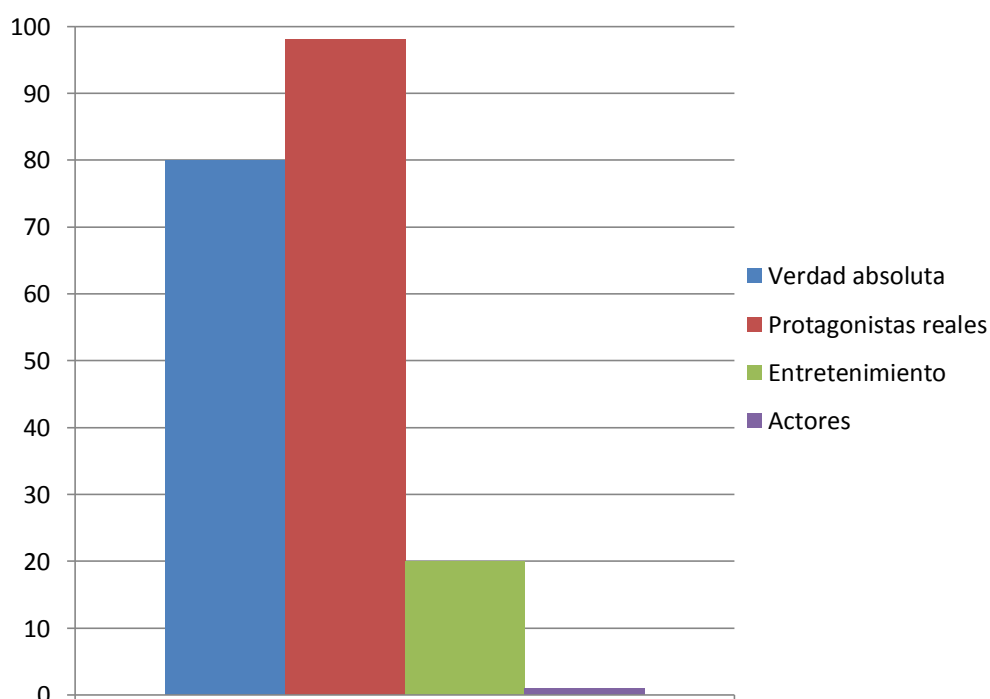
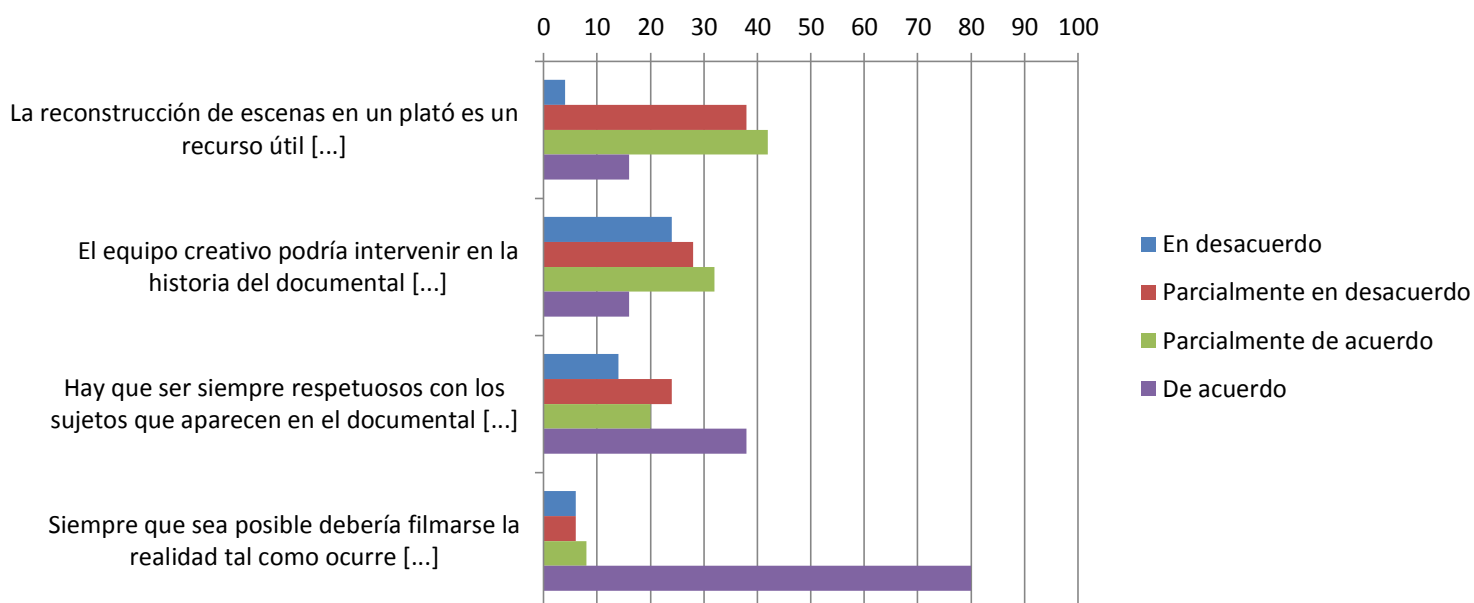


Tabla 2:

	La reconstrucción de escenas de documentales en un plató es un recurso útil, en caso de necesidad		El equipo creativo podría intervenir en la historia del documental, en caso de extrema necesidad		Hay que ser siempre respetuosos con los sujetos que aparecen en el documental		Siempre que sea posible debería filmarse la realidad tal como ocurre	
Respuesta	Nº respuestas	(%)	Nº respuestas	(%)	Nº respuestas	(%)	Nº respuestas	(%)
1	2	4	12	24	7	14	3	6
2	19	38	14	28	14	24	3	6
3	21	42	16	32	10	20	4	8
4	8	16	8	16	19	38	40	80

Gráfica 2:



Además de los resultados cuantitativos de la encuesta, he recibido algunos apuntes interesantes en la **sección opcional cualitativa** en que dejaba rienda suelta a los encuestados para añadir cualquier pensamiento relacionado al respecto. A través de estos testimonios anónimos puedo **matizar mucho más mis conclusiones** sobre lo que piensan los estudiantes de Comunicación Audiovisual al respecto.

“Del documental nunca podré valorar su extrema objetividad por encima de todo -no creo que sea el propósito- sino su acercamiento a posturas ideológicas tomando como base ineludible la realidad”

“En comptes de recrear les imatges en un plató, preferiria l'animació”

“Mi perspectiva sobre el formato documental es que no se transmite una historia que existe por sí sola, sino que el documental es una visión que tiene una persona (su director/realizador) sobre un tema concreto de la realidad. Por ello creo que a veces es necesario construir escenarios que contribuyen a esa visión siempre sin traspasar el límite que supone la manipulación de esa realidad, que no pertenece al género documental”

“El documental es una historia real representada o directamente grabada, la ficción basada en una historia real es otra cosa...”

“Es imprescindible escuchar todas las versiones de la historia y comparar y contrastar fuentes”

“La verdad absoluta es imposible desde el primer momento en el que para crear el documental hay que "cortar" lo que ve la cámara desde un punto 0 a un punto 1 en el tiempo. Aunque solo sea un plano, el momento en el que empieza y en el que acaba ya se convierten en una decisión artificial contraria a una posible "verdad" o "realidad" continua.

Así que al ser imposible que un documental sea un producto de "verdad absoluta", si encima no entretiene, mal”

“He puesto entretenimiento, porque en un documental busco verdad, pero tampoco espero nada tan absoluto. Busco la mirada del documentalista, su punto de vista, y su verdad, no la verdad absoluta”

“El documental para mí es contar una verdad sobre un tema, pero la verdad del director que no tiene por qué ser la que compartamos todos o la definición general sobre eso.

Con esto quiero decir que el documental es una pieza artística que refleja una visión del mundo pero rara vez las verdades son absolutas o son entendidas por todos por igual.

Descifrar si hay verdad o no en ello, es tarea del espectador no del director”



Conclusiones

Con todo, llego a la conclusión de que la **“verdad absoluta” en el cine documental es una falacia**, ya que no existe la total objetividad en las filmaciones. Desde el mismo momento en que se sitúa la cámara delante del sujeto en torno al que gira la historia de nuestro documental, ya se está influyendo en su comportamiento. Esta persona ya no actuará de la misma manera que si no estuviera siendo observado por el “ojo automático” (Chanan 2007).

Por lo que respecta al cuestionario, como plasman los resultados de la Tabla 1 y la Gráfica 1 (ver Resultados), se puede observar que los estudiantes encuestados **prefieren con bastante diferencia la búsqueda del realismo** en el cine documental, ya que en ambas preguntas se han decantado más por “Verdad absoluta” y “Protagonistas reales”. Aun así, una minoría se ha decantado por el recurso del “Entretenimiento” y una minoría aún más pronunciada (tan solo un 2%) por la utilización de actores. En uno de los cuestionarios en que he recibido como respuesta “Entretenimiento” en lugar de “Verdad absoluta” se me hacía la aclaración bastante interesante (en el apartado opcional del desarrollo de cualquier aportación relacionada) de que ha escogido entretenimiento porque en un documental no busca algo tan radical como la verdad absoluta, sino que busca más bien el punto de vista del documentalista. A partir de esto, llego a la reflexión de que el una parte del público estudiante prefiere un documental mucho más abierto a una interpretación libre, es decir, que el realizador no presente las cosas “masticadas” sino que **deje lugar a su público para completar el mensaje que quiere emitir**.

En la otra parte del cuestionario, como se puede observar en la Tabla 2 y su respectiva Gráfica 2, en las diferentes afirmaciones que he planteado en documental he recibido varias respuestas. En la primera de ellas, “la reconstrucción de escenas es un recurso útil en caso de necesidad”, los encuestados no se han decantado demasiado por ninguna de las opciones más radicales, ni el total inconformismo ni el acuerdo, sino que la gran mayoría de respuestas se han concentrado en ambos parciales, aunque con una ligera tendencia hacia el acuerdo. En la segunda, “El equipo creativo podría intervenir en caso de necesidad”, hay opiniones muy variopintas, y aunque la reacción más votada ha sido la de estar parcialmente de acuerdo, va seguido muy de cerca por todas las demás opciones. En la tercera de las afirmaciones, “Hay que ser siempre respetuosos con los sujetos que aparecen en el documental”, predomina el total acuerdo, aunque también el parcial desacuerdo. Eso puede ser debido al enunciado que acompañaba la afirmación en la encuesta, en que se especificaba si la audiencia estaría dispuesto a distorsionar la verdad del documental con tal de guardar el respeto con el sujeto implicado. Y por último, en la cuarta afirmación, “Siempre que sea posible se debería filmar la realidad tal cuál ocurre”, ha habido una clara (casi unánime) tendencia hacia el total acuerdo.

He podido comprobar que las diferentes técnicas de recreación de escenas y utilización de otros recursos (como la animación, entre otros) son utilizados por los realizadores no con la intención de falsear la realidad, sino con la de **aportar diferentes matices y toques creativos a su obra**. Otras veces se utilizan como **sutiles recursos artísticos** con los que de **salvar inconvenientes** relacionados con algún problema logístico, interpretativo, etc. o la de aportar más fluidez a la historia. Generalmente, tanto los realizadores de documental que he entrevistado como a los estudiantes de Comunicación Audiovisual encuestados, mayoritariamente prefieren la filmación de las situaciones del documental al natural, tal cual ocurren. De todas maneras, también he podido comprobar que, desde un punto de vista de producción, eso no es posible muchas veces, ya que se pueden ocasionar **sobrecostes en los presupuestos** del proyecto audiovisual. Por ese motivo, ni la gran mayoría de los encuestados ni los realizadores entrevistados no descartan rotundamente el recurso de la recreación de



escenas en el documental, por lo que en caso de necesidad, siempre queda esa opción abierta. Además, en los diferentes escritos que he recibido en la parte opcional del cuestionario, prácticamente todos corroboran que no existe una verdad absoluta, sino que siempre están dispuestos a aceptar y valorar positivamente cierta objetividad y trato creativo y la propia visión por parte del director. Por eso, llego entonces a la reflexión de que estos últimos buscan su propia verdad, su verdad creativa, por lo que el entretenimiento juega también un papel importante en la línea dramática de la historia que exponen. De todas maneras, según algunos de ellos, ante todo, lo que predomina es la **búsqueda de la verdad**.

ANÁLISIS DAFO

Como parte de las conclusiones del trabajo (y tal como me he marcado en los objetivos), he diseñado **dos cuadros DAFO**, basándome en las conclusiones extraídas a partir de las entrevistas y los cuestionarios, cuya intención no es otra que la de valorar económicamente, logísticamente, etc. la viabilidad de la filmación de escenas documentales al natural o reconstruidas artificialmente.

Filmación documental al estilo de ficción

<p style="text-align: center;">FORTALEZAS</p> <ul style="list-style-type: none"> - Control de todos los elementos ambientales, interpretativos, etc. 	<p style="text-align: center;">DEBILIDADES</p> <ul style="list-style-type: none"> - La utilización de actores es un recurso que carece de creatividad (por parte del realizador) y credibilidad
<p style="text-align: center;">OPORTUNIDADES</p> <ul style="list-style-type: none"> - Posible mayor calidad visual (ya que se habrá planeado con mucha más antelación) - Dotar al proyecto de un enfoque más didáctico - Atemporalidad. Poder basar el documental en hechos pasados 	<p style="text-align: center;">AMENAZAS</p> <ul style="list-style-type: none"> - Posibles malas críticas por parte de la audiencia

Filmación al natural

<p>FORTALEZAS</p> <ul style="list-style-type: none">- Total realismo (p.e. nadie tiene que fingir nada)- Unicidad de las situaciones	<p>DEBILIDADES</p> <ul style="list-style-type: none">- Imprevisibilidad en los rodajes- Posible baja frecuencia de repetición de los hechos
<p>OPORTUNIDADES</p> <ul style="list-style-type: none">- Basar el documental en hechos reales y actuales	<p>AMENAZAS</p> <ul style="list-style-type: none">- Posibles sobrecostes de producción- Objetividad y sesgo. La “verdad absoluta” no existe

Como podemos comprobar, ambas opciones tienen sus pros y sus contras. Empezando por el cuadro de la utilización de técnicas audiovisuales más comunes en la ficción, como fortalezas tenemos el control de todos los **factores ambientales, sonoros, lumínicos, interpretativos** (en caso de utilizar actores o animaciones), etc., ya que muchas veces estas recreaciones de escenas se llevan a cabo en estudios o en plató. En cuanto a las debilidades, hemos situado el **uso de los actores**. Normalmente este se trata de un recurso bastante rehusado por los realizadores (hablamos de ello más profundamente en mi entrevista con Joan López Lloret), ya que, excepto en casos de cine documental en los que más que transmitir un mensaje poético y sutil se quiere **transmitir conocimiento**, es decir, un documental puramente didáctico en el que se pretende que toda la información quede clarísima, este se trata de un recurso que **denota falta de creatividad y consecuente credibilidad**, ya que es un medio **demasiado obvio y directo**, y, como hemos mencionado anteriormente, el público muchas veces no está dispuesto a que el realizador les de toda la información, sino que prefieren que se transmita un mensaje que permita más libertad de interpretaciones. En cuanto a las oportunidades, está la recién mencionada oportunidad de dotar al proyecto de un enfoque didáctico, que puede ser perfectamente la intención del director, para ello, se puede utilizar todo el arsenal de recursos posibles para que la información sea clara, entendible y concisa. También tenemos la oportunidad de poder hacer un documental basado en hechos pasados, por ejemplo, un documental sobre un personaje histórico de la antigüedad del que ya no queden testimonios vivos. En este caso pueden utilizarse actores que representen a los personajes o, un ejemplo más sutil, mostrar el ambiente, los espacios, los objetos de los que se rodeaba. Siempre dependiendo de la intención que se le quiera otorgar al documental. Para acabar con las oportunidades, finalmente queda una afirmación bastante hipotética, que es la de posible mejor calidad visual, fotografía, composición, enfoque y estabilidad, entre otros. Decimos hipotética porque en el caso de filmarlo de manera natural también podría suceder, aunque a primeras trata de una situación más común en caso de haber planeado previamente la reconstrucción de esta escena. Finalmente, en las amenazas de este cuadro DAFO hemos situado la probabilidad de que al utilizar recursos que en cierta manera distorsionen la verdad, se puedan ocasionar **malas críticas** por parte de una audiencia que podría haber venido dispuesta a visionar una realidad más objetiva. De todas maneras, esta también hipotética situación depende una vez más de la intencionalidad de la pieza documental.



En el segundo cuadro DAFO se valoran las fortalezas, las debilidades, las oportunidades y las amenazas de la filmación de las escenas de un documental filmadas al natural. Empezando por las fortalezas, se destacan dos puntos que en realidad van de la mano: una **autenticidad y unicidad** interpretativa, ambiental, etc., que dotan al proyecto de un **realismo** que de otra manera no se podría conseguir. En cuanto a las debilidades, puede ocasionarse cierta **imprevisibilidad en el rodaje**, causada por la falta de planificación de lo que se debe grabar exactamente, es decir, puede planearse todo cuanto sea posible, pero a la hora de la verdad puede suceder que el evento que queremos filmar no se lleve a cabo, o tenga poca frecuencia de repetición (por ejemplo, en un documental sobre la erupción de un volcán) o el personaje no aparezca por distintas razones (por ejemplo, el testimonio de una banda terrorista dispuesto a declarar ante cámara), o sencillamente que la toma no haya sido buena. En cuanto a las oportunidades, de cara a la promoción del audiovisual se puede anunciar que el documental ha sido grabado basado en hechos reales y actuales. Este se trata de un hecho puramente comercial, pero como ha ocurrido muchas veces con diferentes films en el ámbito de promoción, se puede dar **más protagonismo a la manera en que ha sido producido este film más que a la historia en sí** (por ejemplo, en el film *Boyhood*, recientemente estrenado, antes que presentar el argumento de la historia, se prioriza el hecho de que el film ha sido rodado durante 12 años con los mismos actores protagonistas). En cuanto a las amenazas, se podrían ocasionar **sobrecostos de producción**, debidos a por ejemplo, la manutención del equipo de rodaje si se produjera alguno de los posibles imprevistos presentados anteriormente en el rodaje.



Bibliografía / Referencias

REFERENTES AUDIOVISUALES

- *El hombre congelado* – Carolina Campo-Lupo
- *Baraka* – Ron Fricke
- *La marche de l'empereur* – Luc Jacques
- *Notes on blindness* – Peter Middleton y James Spinney
- *REM* – María Sosa Betancor
- *Take the money and run* – Woody Allen
- *Tulitikkutehtaan tyttö* – Aki Kaurismäki

BIBLIOGRAFÍA

- Cabeza, J. y Mateos, J. (2013) Thinking about television audiences: Entertainment and reconstruction in nature documentaries.
- Céspedes, M. (2006) Cuadernos de estudios cinematográficos nº8. Documental (33-38).
- Chanan, M. (2007). El documental y el espacio público. Archivos de la filmoteca nº57 (68-99)
- Guzmán, P. El guion en el cine documental
- Nichols, B. (2007). Cuestiones de ética y cine documental. Archivos de la filmoteca nº57 (29-45)
- Plantinga, C. (2007). Caracterización y ética en el cine documental. Archivos de la filmoteca nº 57 (46-67)



Anexo 1. Guion literario

1. INT - DIA - AVION

[MÚSICA: *Young*, de Flowers] Amanece. A través de la ventanilla del pequeño avión pueden empezar a verse las primeras montañas. A tanta altura no hay nubes en el cielo y el sol, radiante pero empezando a ponerse, se refleja sobre la superficie blanca de las montañas. Aunque hay muy poca gente en el avión, se oye murmurar a los PASAJEROS, emocionados por el paisaje. El ruido del MOTOR se oye por toda la cabina y produce una extraña pero placentera y vibrante sensación a quien le presta atención.

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)

Dieciocho de noviembre de 1991. Soy Lars Dahl, estudiante de doctorado en la Universidad de Copenhagen [pausa]. Después de casi tres días de escalas en diferentes aeropuertos, he llegado a Longyearbyen, latitud 78°, 13'N.

Suena un suave TIMBRE y posteriormente se anuncia por MEGAFONÍA que el avión se dispone a aterrizar, seguido por un minucioso análisis meteorológico del comandante.

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)

Me encuentro aquí por motivo de mi más reciente investigación sobre la geofísica interna y su consecuente geomorfología [pausa]. Está demostrado que la esfera terrestre está ligeramente...

2. EXT - DIA - PISTA DE ATERRIZAJE

El avión planea un rato sobre la pista de aterrizaje y finalmente aterriza sobre la superficie de asfalto negro que contrasta con los pequeños montículos de nieve que hay en el suelo.

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)

...abombada por los polos. Mi teoría es que la dinámica interna afecta de una manera más evidente las superficies más próximas al centro de la Tierra, y así modifica de una manera más contrastable la geomorfología en las latitudes extremas.



Los pasajeros empiezan a descender por la escalerilla del avión y caminan, mientras se cierran los cuellos de los abrigos y jerséis.

3. INT - DIA - CINTA DE LOS EQUIPAJES

Travelling siguiendo a la maleta por la CINTA. Una mano la recoge.

4. EXT - DIA - SALIDA DEL AEROPUERTO

Alguien lleva la maleta por la calle.

5. INT - DIA - AUTOBÚS

La maleta va en el asiento de la ventana del AUTOBÚS que va desde el aeropuerto hasta la aldea.

6. EXT - DIA - PATIO EXTERIOR DEL HOTEL

El autobús deja al hombre en la puerta del hotel, justo debajo de un gran arco de madera que señala la entrada del hotel. Detrás del arco hay un gran patio que quizás también podría servir como parking. El hombre empieza a caminar hacia el interior.

7. INT - DIA - HABITACIÓN DEL HOTEL

Alguien arroja la maleta a la CAMA de la habitación del hotel, que hace un ruido de muelles amortiguados.

Plano desde la webcam del portátil. Muestra a LARS, un hombre de unos 30 años, de con pelo castaño oscuro y gafas. Al fondo se ven las paredes de madera de su austera habitación de hotel.

LARS (Audio casero grabado con su ordenador)

La temperatura ronda los -10°C pero aquí dentro del hotel de Mary Ann se está francamente bien [pausa]. Mañana por la mañana iré a la universidad a conocer a los investigadores que colaborarán conmigo en el proyecto.

[FUNDIDO A NEGRO]

8. EXT - DIA - CARRETERA PRINCIPAL QUE BORDEA LA BAHÍA

Como el hotel está situado a las afueras de la ciudad, Lars camina por el arcén de la carretera que transcurre paralela al mar hacia el moderno edificio oscuro de la universidad de Svalbard. El SUELO cruje a cada paso que da.

9. EXT - DIA - LA PLAYA



En la playa de la bahía TRES NIÑOS de unos siete años vestidos con monos de colores llamativos juegan a lanzar piedras al MAR. Vigilados por DOS HOMBRES y UNA MUJER que podrían ser sus padres que conversan plácidamente, los niños ríen y se lo pasan genial. Lars va caminando por la carretera mientras les observa. Los niños continúan jugando pero los padres interrumpen su conversación y le miran con una mezcla de curiosidad y hostilidad. Lars levanta una mano desenfadadamente para saludar y uno de los hombres le devuelve el saludo con un movimiento de la cabeza. Lars continúa su camino.

10. INT - DIA - LA UNIVERSIDAD

Lars entra en la universidad. En el interior, se trata de un edificio arquitectónicamente asimétrico a la vez que poligonal, y con abundantes líneas rectas. La luz del día soleado, junto con los colores anaranjados de las paredes de piedra y el suelo de parquet, crea una atmósfera cálida en el amplio vestíbulo. Junto a la entrada, un mueble alto hasta la cintura sujeta unas cuantas escopetas, utilizadas por precaución por los estudiantes o los profesores del centro cuando tienen que salir del pueblo. El PROFESOR CHRISTENSEN asoma la cabeza desde una esquina para ver quién ha llegado y, al ver que se trata de Lars, se dirige hacia él con una sonrisa. Es un hombre que aunque ronda los cincuenta, aparenta más de 60 por su pelo y barba blancos bien cortados. Viste una camisa de cuadros grises con un cárdigan que antaño fue negro pero ahora está desgastado por el uso.

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)

Cuando entré en la universidad [pausa] el profesor Christensen me esperaba. Era un hombre amable...

11. INT - DIA - DESPACHO DEL PROFESOR CHRISTENSEN

En el despacho del profesor, Lars y Christensen conversan. Es un despacho pequeño y un poco caótico pero con una gran ventana en lugar de pared en el fondo por la que entra luz y se ve toda la bahía.

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)

... pero de pocas palabras. [pausa]. Aunque ya hablamos por correos electrónicos e incluso por videoconferencia alguna vez, estoy contento de haberlo conocido por fin. A él...

12. INT - DIA - CLASE

Lars y el profesor interrumpen en una clase donde cinco jóvenes ESTUDIANTES (dos chicas y tres chicos) están dando clase junto a su profesor, uno de ellos dibujando un diagrama en la PIZARRA, y otro sentado informalmente encima de uno de los pupitres.



Seguidamente Christensen los presenta a Lars y se estrecha la mano con todos ellos.

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)
[...] y a los estudiantes que colaborarán en la investigación conmigo.

13. EXT - DIA - MONTAÑAS CERCANAS AL PUEBLO

[MÚSICA: *Empty pools*, de Shlohmo] [Timelapse]. Se muestra el movimiento del día. Las nubes, el sol y las personas que pasan por el pueblo, caminando o en coche, se mueven muy rápido.

14. EXT - DIA - PUEBLO

Lars camina por la calle del pueblo.

15. INT - DIA - UNIVERSIDAD

Lars, el profesor Christensen y los cinco estudiantes están reunidos en una clase, distribuidos informalmente por todo el espacio. El profesor Christensen dibuja unos cuantos diagramas en la pizarra mientras habla, dirigiéndose a Lars y a los estudiantes, que están sentados en sillas, encima de las mesas o de pies.

16. INT - DIA - SUPERMERCADO

Lars pasea entre los estantes de comida del gran supermercado. Se para delante de una caja de cereales, la coge, la lee y la mete en la cesta.

17. INT - DIA - COCINA DEL HOTEL

Lars cocina una simple tortilla.

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)
Aunque la investigación va bastante bien...

18. INT - NOCHE - HABITACIÓN DEL HOTEL

LARS (Audio casero grabado con su ordenador)
... no puedo evitar tener la sensación de como si estuviera en el lugar equivocado, como si fuera [pausa] un cuerpo extraño dentro de...

19. EXT - MADRUGADA - PORTAL DE LA UNIVERSIDAD

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)
... un organismo tremendamente complejo.



Aún no ha amanecido y el cielo está negro. El equipo de investigación liderado por el profesor Christensen y Lars se ajustan las mochilas, se cuelgan las escopetas y hacen los últimos preparativos antes de la expedición. En total son siete: los cinco estudiantes, el profesor y Lars.

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)

Ahora me voy a descansar. Mañana a las cinco y media saldremos en el que será el primer trabajo de campo de la investigación. Tan solo saldremos durante el día de mañana, lunes, así que esta misma noche estaré de vuelta.

20. EXT - AMANECER - CUBIERTA DEL BARCO

Aunque el sol aún no se ve, se empieza a adivinar su luz en los bordes de las montañas hacia las que el pequeño BARCO se dirige. Es un trayecto corto en barco que cruza la bahía desde el lado en el que está el pueblo hasta el lado opuesto, en la tundra. Una de las estudiantes conduce el barco y Lars está apoyado en la proa, sujetándose la chaqueta con las dos manos para protegerse del viento helado. Mientras tanto, el profesor Christensen revisa sus mapas y sus teorías.

21. EXT - DIA - PLAYA

Diversos pies saltan del barco a la tierra, junto a sus respectivas bolsas y mochilas. Seguidamente, el profesor Christensen da las últimas indicaciones, a las que todos asienten sin decir nada. Delante de ellos se alza una pequeña montaña larga que bordea la costa y que deben escalar para llegar al otro lado y continuar con la expedición. Pequeña, pero una montaña al fin y al cabo.

22. EXT - DIA - LADERA DE LA MONTAÑA

La ascensión es lenta porque se trata de una pendiente muy fuerte. No hace mal tiempo, pero el sol no ha salido del todo porque todavía sigue escondido tras la montaña que escalan, y hace mucho frío. Lars mira al profesor, como preguntándose por primera vez si ése es el lugar para una persona de aparente edad avanzada.

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)

[Ruidos contra el micrófono] He llegado hace unas tres horas más o menos [pausa]. Es la una del mediodía del miércoles.

A uno de los estudiantes se le resbala una bota, pero consigue clavar el piolet en el suelo y se sujeta. Todos le echan una mirada y el responde levantando el pulgar que tiene libre.



LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)
No sé por dónde empezar a explicarlo todo [pausa y suspira]. Ha sido una experiencia...

23. EXT - DIA - CIMA DE LA MONTAÑA

Finalmente el equipo llega a la cima de la montaña y ven el sol anaranjado del alba. A un lado de la montaña se puede ver el pueblo de Longyearbyen, al otro lado de la bahía, que todavía está en la semioscuridad; y al otro lado desolación de hielo y piedra y más montañas nevadas, que reflejan la luz del sol. Al ver el paisaje se sonríen entre ellos, muchos con la capucha peluda echada sobre la cabeza.

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)
... terrible. Muy posiblemente, la ocasión en la que he pasado más miedo de toda mi vida.

Lars y el profesor se miran satisfechos y se estrechan la mano con alegría. A continuación inician el descenso por la ladera contraria a la que han subido.

24. EXT - DIA - TUNDRA

El equipo de investigación avanza en fila con paso lento pero firme.

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)
Nuestro objetivo era llegar a un determinado sector en el que se detectan vibraciones tectónicas más intensas. Una vez allí enterraríamos un sensor que, junto con su hermano, previamente situado cerca de la ciudad de Butembo, en el Congo, muy cerca del Ecuador, nos ayudará a contrastar ambos resultados.

El profesor Christensen consulta su GPS.

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)
En esas condiciones, en que el terreno es bastante inestable, no se puede avanzar demasiado rápido. Es como si intentaras correr tan rápido en una pista de atletismo como en la arena de la playa. Sencillamente no se puede.

Después de una hora o dos, finalmente, desde lejos se divisa algo parecido a un módulo prefabricado de color gris, del tamaño



de una autocaravana. Una de las estudiantes lo señala con el dedo avisando a los demás compañeros.

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)
Aun así, aunque pareciera mucho más, hicimos todo el camino en no más de tres horas desde nuestro desembarco.

25. INT - DIA - MÓDULO GEOLÓGICO

La puerta se abre poco a poco, ya que Lars, junto a uno de los estudiantes, forcejea con la puerta apartando toda la nieve.

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)
Finalmente llegamos a la estación

26. EXT - DIA - MÓDULO GEOLÓGICO

Al final la puerta cede de golpe y Lars sale despedido hacia atrás y cae al suelo con torpeza. Todos se ríen y el estudiante ayuda a Lars a ponerse en pie.

27. INT - DIA - MÓDULO GEOLÓGICO

Dos de los estudiantes y Lars montan el dispositivo de captación sísmica mientras los demás descansan y comen fuera sentados en el suelo y charlando.

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)
El funcionamiento del dispositivo es relativamente sencillo de entender. Se trata de una máquina ultrasensible que envía ondas electromagnéticas regularmente cada X tiempo hacia el interior de los primeros 50km, aproximadamente la profundidad de la corteza terrestre. Cuando el espectro de las ondas vuelve, se genera un informe. Si la siguiente vez que el dispositivo envíe ondas, generara un informe diferente, se ha producido un cambio: podría ser un movimiento de placas o una variación de la temperatura. Ahí es donde debemos investigar y contrastar los resultados junto con los del dispositivo instalado en el Congo.

28. EXT - DIA - MÓDULO GEOLÓGICO

Los estudiantes y Lars salen del módulo y lo cierran. Apenas son las 2 de la tarde pero ya está anocheciendo. El profesor da las últimas indicaciones a todo el grupo, que está reunido delante suyo, a modo de anfiteatro, en semicírculo.



29. INT - NOCHE - HABITACIÓN DEL HOTEL

LARS (Audio casero grabado con su ordenador)
[Silencio, como si estuviera pensando mucho las palabras] Después de media hora los perdí de vista. No sé ni cómo ni por qué. De repente...

30. EXT - DIA - TUNDRA

[MÚSICA: *Liebesleid* (cello & piano) de Fritz Kreisler].

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)
...estaba solo.

Lars levanta la cabeza y está solo en la desolación helada. Estaba anocheciendo y Lars, desorientado, primero camina y luego corre con pasos torpes hacia una dirección imprecisa tratando de recuperar la distancia que aparentemente ha perdido con el resto de sus compañeros. Se cansa muy pronto de correr en la nieve. Se detiene y grita, pero nadie responde. Para entonces, el sol ya está medio escondido detrás de una montaña.

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)
¿Qué se puede esperar en tal situación?
¿Qué debía hacer? ¿Intentar encontrarlos arriesgando perderme aún más o detenerme hasta que alguien de la vuelta y me venga a buscar?

31. EXT - NOCHE - TUNDRA

El sol ya se ha escondido detrás de la montaña y, aunque aún quedan los últimos rayos de sol, todo oscurece repentinamente. Lars decide sentarse en la ladera de un pequeño montículo de nieve y con las manos temblorosas revisa cuanta comida le queda. Como en teoría se trataba de una expedición corta, tan solo tiene un paquete de galletas y una bebida isotónica. Se levanta, camina un poco y vuelve a gritar para ver si alguien le oye. Finalmente se vuelve a sentar cogiéndose las rodillas con los brazos, haciéndose un ovillo y come una galleta.

[TIMELAPSE]

La cara y la ropa de Lars van quedando cubiertos de nieve y escarcha arrastrados por el VIENTO. Su rostro, inexpresivo, está inmóvil mientras el viento le acumula más y más copos de nieve encima. La única fuente de iluminación es una lámpara de gas justo delante de él.

[FIN DEL TIMELAPSE]



Detrás de un pequeño montículo se empieza a distinguir luz anaranjada. Lars abre los ojos pensando que está amaneciendo pero detrás de la montaña sale una de las estudiantes que iban en la expedición con él. Ella mira hacia la lámpara de gas de Lars y luego a Lars. Se tapa la boca con la mano ahogando un grito, mira hacia atrás y luego mira a Lars.

[MÚSICA: *Boys*, de The Shirelles]
[FLASHBACK]

32. INT - DIA - CASA DEL PUEBLO DE LA MADRE DE LA ESTUDIANTE

La estudiante, ahora con unos trece años, se mira al espejo con un vestido amarillo puesto y sonríe.

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)
Durante la vuelta no hablamos mucho.
Tiene...

[FIN DEL FLASHBACK]

33. EXT - NOCHE - TUNDRA

Lars, tiritando violentamente, y la estudiante caminan con lentitud.

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)
...sentido, pues tampoco habíamos hablado demasiado antes.

[FLASHBACK]

34. EXT - NOCHE - PLAZA DEL PUEBLO

La estudiante baila al ritmo de la música. La plaza está llena de gente, guirnaldas de colores y luces de la verbena de San Juan.

[FIN DEL FLASHBACK]

35. EXT - NOCHE - TUNDRA

Lars y la estudiante continúan caminando. De repente, el suelo se rompe bajo sus pies y la estudiante se hunde hacia abajo, el mar congelado, dando un grito ahogado. Habían estado caminando por encima del fiordo congelado. A Lars se le hunde una pierna, pero consigue apartarse por poco y no alcanza la manga de la chaqueta de la estudiante.

Lars da gritos hacia el agujero y después de quitarse un guante mete todo el brazo en el agua y lo agita, palpando. No encuentra nada. Mete la cabeza, pero está muy oscuro y no ve nada. Con la cara desencajada de dolor, Lars da gritos a su alrededor, pidiendo auxilio. Vuelve a meter la cabeza en el agua.



Unos metros más allá, el cuerpo inerte de la estudiante flota hacia la superficie y choca contra la capa de hielo. [Plano cenital]

36. EXT - DIA - CEMENTERIO DEL PUEBLO

Plano general de las cruces blancas del cementerio.

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)

Hace más de 50 años que nadie es enterrado en el pueblo porque debido a la capa de hielo subterránea los cuerpos no se descomponían y permanecían intactos con el paso del tiempo. [pausa] Por eso, hoy mismo trasladarán el cuerpo a Noruega.

37. EXT - DIA - PUEBLO

Todo el pueblo está quieto y en silencio. Un único 4x4 sale del pueblo por la carretera principal dirigiéndose hacia el aeropuerto.

38. INT - DIA - HABITACIÓN DEL HOTEL

LARS (Audio casero grabado con su ordenador. Se puede ver que tiene los dedos vendados separadamente y una venda en la cabeza).

De momento yo solo he sufrido una leve hipotermia. El profesor Christensen y los demás están bien [agacha la cabeza].

39. INT - DIA - TABERNA

Lars empuja con desgana la puerta de la taberna para entrar en ella. Todo el mundo se vuelve poco a poco hacia la entrada e incluso hay algunos que interrumpen sus CONVERSACIONES. Miran a Lars con una actitud híbrida entre compasión y desconfianza.

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)

Pero desde ése día nada ha vuelto a ser igual.

Al darse cuenta de que todas las miradas están fijas en él, Lars levanta la mirada y mira a todo el mundo. Casi instantáneamente, la gente evita el contacto visual directo, y Lars continua avanzando hacia la barra [ELIPSIS]. Le sirven una cerveza negra sobre la barra que va bebiendo a pequeños sorbos.

40. EXT - NOCHE - DEBAJO DEL MAR



La estudiante se hunde hacia el fondo levantando los brazos desesperadamente hacia la superficie.

41. INT - NOCHE - HABITACIÓN DEL HOTEL

Lars despierta con un grito ahogado.

42. INT - DIA - HABITACIÓN DEL HOTEL

LARS (voz en off. Audio casero grabado con su ordenador)
El profesor y yo hemos decidido dar esta parte de la investigación por concluida. Tan solo queda esperar a los resultados de ambos sensores para poder compararlos. Mañana al mediodía cogeré un vuelo de vuelta a Oslo. De momento doy por finalizado este videoblog.
[Lars se inclina hacia adelante para darle al botón de "Detener"]

La pantalla queda en negro durante 10 segundos.

43. EXT - DIA - PARKING DEL HOTEL

Lars sale del hotel y camina por el parking del hotel. Sus PASOS crujen al pisar en la superficie escarchada.

44. EXT - DIA - CARRETERA PRINCIPAL

Continúa caminando en dirección al centro del pueblo.

45. EXT - DIA - PUEBLO

Lars camina entre las casas de colores y se empieza a adivinar la silueta del característico edificio de la universidad en el fondo.

46. INT - DIA - UNIVERSIDAD

[MÚSICA: *Empty pools*, de Shlohmo]. El profesor y los cuatro estudiantes (una chica y tres chicos) están sentados en unas butacas de una luminosa sala común. Lars sube las escaleras y el profesor Christensen se levanta para encontrarse con él y darle un sentido abrazo. A continuación, Lars se abraza con los otros cuatro estudiantes.

CHRISTENSEN
¿Entonces nos dejas?

LARS
Eso me temo, profesor

CHRISTENSEN
No te haces a la idea de lo que siento que haya tenido que ser de esta manera.



LARS
[Agachando la cabeza] No más que yo,
profesor.
[Hace una mirada hacia los estudiantes]
Os deseo mucha suerte con todo, chicos

Los estudiantes asienten o hacen un gesto con la mano para expresar su agradecimiento. Lars se estrecha la mano con Christensen y se da la vuelta hacia la salida. Se empieza a oír el sonido del MOTOR DE UN AVIÓN en marcha que enlaza con...

47. EXT - DIA - AEROPUERTO

[MÚSICA: *Way to be loved*, de Tops] Lars sube por la escalerilla del AVIÓN y entra en él. Una AZAFATA cierra la PUERTA de golpe.

FIN



Anexo 2. Fotografía y localizaciones

Todas las fotografías de “LONGYEARBYEN (el pueblo)”, excepto la del aeropuerto son propias.

LONGYEARBYEN (el pueblo)





LA UNIVERSIDAD (<http://www.unis.no/>)



EL HOTEL (Mary Ann's Polarrig)



Anexo 3. Entrevistas a los realizadores del Festival DocsBarcelona 2015

ENTREVISTA A JOAN LÓPEZ LLORET. Realizador de *Temps de caritat*, documental proyectado en el festival DocsBarcelona 2015

Joan López: He fet com més de 10 documentals, potser uns 12 documentals, i des de fa una mica més de 10 anys n'estic fent un casi cada any. Alguns d'ells han sigut per encàrrec i altres són propostes meves.

Oscar Huerta: En l'entrevista amb la Alba Sotorra¹, em va dir que per fer un bon documental t'hi has d'estar diversos anys involucrant-te dins de la comunitat o el lloc físic en el que vols filmar.

JL: Clar, el que passa és que, com et deia, alguns dels meus projectes són propis, que són en els que hi he dedicat més temps, i d'altres, els que són per encàrrec, ja hi ha altra gent que ja ha fet una part de la investigació i els contactes, llavors és diferent. Jo m'he dedicat exclusivament al documental els últims 12 anys, segurament. Llavors, hi ha hagut ocasions en que m'he posat en contacte amb gent amb un projecte de documental a la mà però al final no s'ha pogut fer res per problemes de finançament o perquè a última hora una de les persones que havien de sortir davant de càmera no han estat d'acord amb sortir, o se'ls hi ha girat la olla, o tenen un problema personal que no tenien al principi del procés i ara no els hi ve de gust parlar davant la càmera.

OH: Si vols una mica de llet agafa'n, eh?

JL: No, no gràcies ho prenc sense llet.

OH: Què és per tu el documental?

JL: Jo crec que el documental és una interpretació de la realitat. La veritat pura i dura no existeix, perquè sempre hi influencia la interpretació de cadascú. Si és cert que per mi, el documental ha d'estar basat en fets reals, perquè si no, entrem en el gènere del fals documental, que no deixa de ser una ficció. El documental ha d'estar basat en fets reals amb la lliure interpretació de l'autor que el realitzi.

OH: Llavors quina diferència hi ha entre un film basat en fets reals i un documental?

JL: És difícil traçar una línia tot i que normalment amb els documentals tens testimonis directes o indirectes vinculats amb la història que estàs explicant.



¹ Realizadora de *Game Over*, i ganadora del premio Nous Talents de la edición de este año del festival DocsBarcelona.

OH: Ja, a més suposo que al film basat en fets reals es fan servir actors i punt.

JL: Exacte. És una bona pregunta la que em fas. Tot i això, hi ha documentals sobre personatges històrics que s'ha mort ja fa molts anys i que fins i tot ja no queden testimonis. Per exemple, si em dius: fes un documental sobre Napoleó. Clar, ja no trobaràs cap testimoni viu. Pots tenir la opció de recórrer a historiadors o pots, per exemple, recórrer a un tio que ha llegit uns textos inèdits sobre Napoleó. Però vaja, bàsicament jo crec que són aquestes dues coses: el documental és una interpretació sobre uns fets reals amb la visió de cada autor.

OH: Com el que deia el Robert Flaherty, no? Ell deia que el documental és el tractament creatiu de la realitat però, quant d'aquest tractament creatiu de la realitat és possible abans que el projecte esdevingui una ficció?

JL: L'important és el contingut. Depèn molt de la peça del documental però jo no crearia mai unes normes. Però si que hi ha aspectes relacionats amb el contingut. Tu quan acabes de veure un documental que ja ha deixat de ser un documental i se n'ha anat totalment a l'apartat de ficció, no podria establir quins han sigut els paràmetres per considerar que allò ha de deixar de ser un documental, però si que d'alguna manera està relacionat amb el contingut, amb el que tu transmetes. Quan el que tu transmetes s'ha allunyat tant dels fets que realment és una altra cosa, per mi esdevé en una ficció. També s'ha de fer una distinció entre el reportatge i el documental.

OH: Exacte, això també ho vaig parlar amb la Alba. El reportatge normalment és com molt més ràpid i no hi estàs tan implicat emocionalment, no?.

JL: El documental ve precisament de la paraula *documentació*. Documentar-se vol dir una evolució al llarg d'un període de temps. De la mateixa manera que una persona que escriu un guió de ficció fa servir el seu procediment, en un documental és un procés d'investigació i de documentació. Això no passa al reportatge, on es tenen uns fets que s'han d'explicar i de vegades es pot organitzar amb quinze dies d'investigació i es va a rodar. Abans de començar a rodar un documental el dia 1, tu has estat en un procés en el que li has donat varies voltes al tema: investigant, parlant amb els personatges, el que sigui. També pot passar que gravis una miqueta i després comencis el procés d'investigació. Està clar que hi ha un procés de documentació important. El reportatge busca més la objectivitat, entre cometes. El reportatge seria més semblant a la premsa diària i el documental seria més semblant a un llibre d'assaig. I la novel·la seria la ficció.

OH: També suposo que el documental té aquest punt de l'autor, de la creativitat i la pròpia visió del realitzador.

JL: Si, tot i que jo penso que nosaltres expliquem històries, però com són històries que vénen d'històries reals, tampoc ens hem d'atribuir massa mèrit. A vegades s'ha exagerat una mica el paper dels documentalistes quan ens volen posar una mena d'àuria d'artistes que a mi a vegades em molesta. Perquè realment estem explicant uns fets reals on, sí que a vegades el mèrit es interpretar aquesta història, però has de donar molta importància a les persones sobre les que estàs parlant, llavors, donar-te més importància a tu que a les històries o les persones sobre les que estàs parlant, és una mica pedant a vegades.

OH: I sobre la reconstrucció d'escenes què hi penses? Vull dir per exemple, la utilització d'actors, i la reconstrucció d'escenes a platós. Per exemple, moltes de les



escenes a *El Hombre y la Tierra*, estaven rodades en un camp cercat, els llops estaven ensinistrats...

JL: Jo et puc explicar una anècdota sobre *El Hombre y la Tierra*. Quan treballava com a operador de càmera vaig treballar amb un altre operador de càmera més veterà que jo que havia treballat a *El Hombre y la Tierra*. Ell em va explicar que l'equip del documental feria els genolls a les cabres perquè poguessin córrer menys i d'aquesta manera l'àliga les caçava molt més fàcilment. Amb això vull dir que hi havia pràctiques bastant dubtoses en matèria de reconstrucció d'escenes. Tot i que aquí el veritable problema no és la manipulació, sinó que estàs maltractant uns animals. Però a tots els documentals d'animals hi ha una manipulació, per aconseguir segons quines imatges. Per exemple, per fer un documental de formigues es crea un viver de formigues. Amb tot això, jo no estic en contra de les recreacions, crec que és una cosa que si la has de fer servir, la fas servir, però depèn de com ho fas servir.

OH: Però prefereixes que sigui tot filmat naturalment abans que recreat? Per exemple, en un plató on tens control de tots els elements ambientals, sonors, etc. Això o fer la gravació de la situació tal qual s'esdevé?

JL: Depèn de com ho demani la història. Una recreació vol dir que a banda de filmar tot un seguit de plans que serien més propis d'un reportatge, com per exemple, entrevistes, plans recurs de les persones, és a dir "captar" la realitat; crees escenes amb un toc més creatiu. Per exemple, jo vaig fer un documental que es diu *Sinaia, més enllà de l'oceà*, que és una història sobre el primer vaixell d'exiliats que se'n a anar a Mèxic a l'any 39. En aquest documental jo tenia els testimonis reals que rondaven els 90 anys explicant el primer viatge a l'exili i les anècdotes del viatge. No volia fer pas un discurs sobre quins partits polítics estaven, ni res, sinó que era tan sols explicar el viatge i les seves anècdotes, com anaven vestits, si hi havia conflictes entre ells, què menjaven, és a dir, el dia a dia del viatge. I en comptes de tenir uns senyors grans de voltant 90 anys asseguts en un sofà, que moltes vegades tenen problemes de parla, o que se senten incòmodes davant de la càmera, vaig decidir fer les entrevistes amb àudio, i així d'aquesta manera també podia retallar-les molt millor per tal que quedessin més amenes. També vaig prendre alguns plans d'ells: regant les plantes del jardí o llegint un llibre. Llavors, per recrear el viatge, el que vam fer és viatjar amb un vaixell de contenidors que feia el mateix recorregut que va fer a l'any 39 el *Sinaia*, el vaixell dels exiliats.

OH: Uau

JL: En aquest viatge, jo rodava això mateix: contenidors, el mar, els mariners filipins que hi havia allà, la pluja... I sobre aquestes imatges va el relat del viatge de l'any 39.

OH: Llavors no hi havia actors

JL: No, era un vaixell de contenidors actual. Una mica per contraposar les dos mons: una vaixell fred i mercantil per una banda, amb un vaixell de l'exili republicà ple d'idees per l'altra. És el que se'n diu un documental performàtic. El documental performàtic vol dir que tu poses una imatge que no té res a veure amb el text que s'està escoltant. Bé, en realitat si que té a veure, es creen associacions poètiques, metàfores, etcètera, però en principi no té res a veure. Això també és un tipus de recreació. Podria haver fet això o podria haver agafat uns actors joves que estan en un vaixell, però em va semblar més interessant a nivell de concepte (també a nivell de costos, ja que fent-ho amb actors hagués costat molt més), gravar els contenidors buits. Però totes dues



coses són recreacions. És a dir, no es pot anar en contra de les recreacions, sinó en contra de la manera en que es fan. Si hagués fet servir actors que representessin els personatges reals que ara tenen 90 anys, per mi hagués estat massa obvi. Però potser enfocat a un programa d'història més educatiu, hagués estat millor utilitzar actors.

OH: Com els típics documentals de la prehistòria on surten els actors vestits de cavernícoles

JL: Exacte, és una cosa molt més educativa que segurament serà molt més adequat per molts programes de televisió, però jo vaig escollir l'altra opció.

OH: I a partir de la teva experiència, penses que la reconstrucció d'escenes en els documentals o la utilització d'actors, o això que m'has explicat de *El Hombre y la Tierra*, creus que és un recurs estès?

JL: Hi ha gent, com per exemple, el Joaquim Jordà, que el conec bastant, a vegades em deia "si aquest testimoni no vol parlar, hi poso un actor i que m'ho expliqui ell". Poden donar-se casos, com aquest del Joaquim o amb alguns del Werner Herzog, en que sigui lícit. Per això no hi ha res prohibit. Per mi, al treball del Joaquim Jordà no m'importa gaire si fa alguna cosa així, per la manera com treballa, ni el Herzog tampoc. En canvi si hagués estat algú altre si que m'hauria importat. És a dir, no hi ha línies vermelles que no es poden creuar, però si que hi ha casos i casos. Has vist *Grizzly Man*, del Werner Herzog?

OH: És aquella d'un que se'l menja un ós? No l'he vista però me'n han parlat

JL: Doncs hi ha un testimoni d'un forense que és el que analitza els cadàvers devorats pels ossos que a mi em dona la sensació de que aquell tio és un actor, per la salsa que li fot a la descripció. Un forense no et parlaria així. Llavors jo crec que van intentar parlar amb el veritable forense però ell no voldria parlar. Estic quasi segur que el Herzog devia fer servir un actor. S'ho va passar pel forro.

OH: [riu]

JL: Però en aquest cas m'és igual perquè crec que la història està explicada d'una manera que no m'importa que s'hagi saltat aquest esquema ètic. Però si està feta de manera barroera i malament llavors si que afecta.

OH: I penses que s'ha de ser sempre respectuós amb les persones que apareixen directa i indirectament al documental? Vull dir, aquesta pregunta em va venir perquè fa uns dies vaig veure un reportatge sobre Alejandro Cao de Benós, l'únic estranger (i de fet català) que és un alt càrrec al règim nordcoreà de Kim Jong Un. L'equip del reportatge va viatjar juntament amb aquesta persona fins a la frontera amb Corea del Sud, on Cao de Benós va dir que si tingués un rifle mataria a tots els soldats de la frontera. Fins a quin punt aquesta persona es mereix respecte per part dels documentalistes, encara que la versemblança del documental s'hi vegi perjudicada?

JL: Has de tenir en compte que les persones que surten davant de càmera en un documental no són actors, no els estàs pagant i a més t'estan explicant alguna cosa sobre les seves vides o sobre fets en els quals ells han participat. Amb això s'ha de tenir un respecte.

OH: Encara que per guardar-los aquest respecte estiguis perjudicant a la versemblança del documental?



JL: És un diàleg. Jo vaig fer un documental a Irlanda del Nord que els dos protagonistes eren un que havia estat 21 anys al talego i l'altre 15, un era un dels líders de l'IRA, i l'altre dels paramilitars britànics. Llavors, teníem dues persones que evidentment han comés delictes heavys i han estat empresonats. La primera cosa que has de tenir en consideració quan una vols fer un documental sobre una persona ha estat a la presó, és no preguntar-li "què has fet tu?", sinó "per què has sigut jutjat?", "per què has sigut condemnat?". Això ja és un codi de respecte cap a ell.

OH: Tu vas veure l'altre dia al Jordi Évole que va entrevistar un ex-militant d'ETA?

JL: Si, el vaig veure l'altre dia. Però aquest cas que et dic no era com el que va entrevistar el Jordi Évole, que era un penedit de la organització, sinó que vaig entrevistar persones que han participat en un procés de pau. Per això nosaltres també els hi fèiem la pregunta de si se'n penedien, al que ens contestaven que "a nivell humà puc demanar perdó però a nivell polític, jo estava en una guerra". Ells pensaven que eren soldats. Però tornant al tema d'abans, el primer que has de fer és, fins i tot amb aquestes persones que se suposa que han causat morts, és dir-los "per què has estat condemnat?", no "què has fet?". Si tu comences la primera pregunta amb "què has fet?", els hi estàs faltant al respecte. No és una qüestió de neutralitat, sinó que és una qüestió de respecte. Tu t'has de posar en un pla horitzontal amb el locutor, i això per mi és la base del treball. Si ell s'exposa, tu t'exposes. El que no pot ser és que ell s'exposi i tu no. Així comença un diàleg entre persones. Això no vol dir que aquesta persona s'assegui a la sala d'editatge i et digui les frases que has de seleccionar i les que no, però en essència si que s'ha de sentir respectat perquè ell té un compromís amb tu amb participar davant la càmera però tu tens un compromís amb ell en que tu d'alguna manera siguis sempre li has de ser sincer.

OH: Però amb un exemple tan evident com és aquest home que et dic de Corea del Nord?

JL: Jo per exemple me'n recordo d'una amiga càmera holandesa que estava a la guerra de Bòsnia i va estar dos anys allà com a corresponsal de guerra. Allà va conèixer un senyor gran que estava disposat a anar a un turó i carregar-se a un civil qualsevol davant de càmera. Llavors van anar aquell senyor, la càmera, tècnic de so i tota la tropa, i van pujar al turó. Un cop allà, l'home es prepara i tot, apunta al primer que passés, però la càmera va haver d'intervenir-hi per convèncer-lo que no ho fes. Si no hagués intervingut ho hagués fet.

OH: D'això anava una mica la següent pregunta que volia plantejar-te. L'equip creatiu pot intervenir en la història del documental? Com en aquest cas, en que la càmera va convèncer al home perquè no disparés contra el civil.

JL: Ja però en tots els casos, només estar amb la persona, ja intervens a la història. La càmera no és una càmera de vigilància, sinó que tu estàs amb ella. Pel senzill fet d'estar allà, de posar-hi una càmera i relacionar-te amb ella, ja has intervingut en la història. La persona ja no està sola. Això de que col·loques la càmera amb objectivitat i que estàs filmant la realitat és una tonteria. La persona quan té una càmera davant actua diferent que si no la tingues.

OH: Ja

JL: És com mentir-te a tu mateix.



OH: I ja per acabar, quan una peça audiovisual porta l'etiqueta de documental, s'estableix un contracte indirecte amb l'audiència que fa que ells estiguin convençuts de que tot el que veuran a la pantalla és veritat. Si fas servir molts d'aquests recursos creatius més propis de la ficció, no hi ha risc de que hi hagi males crítiques per part de l'audiència?

JL: No té a veure la quantitat de recursos que facis servir. Jo podria fer un documental només d'entrevistes amb bustos parlants i manipular-lo tant que tu al final tindries la sensació de que això ja està totalment ficcionat. O jo puc fer un documental molt abundant en recursos de ficció en que tu acabis de veure el documental i diguis "hòstia, no m'allunya de la realitat". Ara et poso un exemple d'un programa d'aquests basura com Gran Hermano, o d'aquestes tertúlies en que es barallen. Aquestes persones ja tenen un guió de com serà tot i dels seus papers. Moltes vegades està manipuladíssim, en canvi a tu t'ho estan venent com que és la pura realitat perquè no hi ha cap recreació, poses quatre càmeres i quatre tios allà a que es barallin i et penses que és això. I això a molts altres reality shows que hi ha ara. Estic seguríssim de que està totalment guionitzat: tu seràs el dolent, tu seràs la frígida, tu seràs la falsa, etc. Llavors, els hi diuen reality shows, quan realment és totalment ficció. I segurament quan surten del plató se'n van tots a prendre una cervesa junts quan a dins casi s'estan esbatussant. Un altre exemple, hi ha un documental sobre una parella de Nicaragua que és brutal que es diu nosequé de la frontera, que es va estar rodant durant quinze anys. Va d'una parella humil de Nicaragua des que es coneixen fins que se separen, tenen fills... I el realitzador, que em sembla que era belga o holandès, va estar seguint la parella filmant-los durant 15 anys. Hi ha un moment en que ell no surt dins de pla, però tu notes que ell és un tercer personatge. La història de la parella es transforma en una història de tres. Notes que hi ha tensions. Fins i tot em sembla que quan la parella es va separar, el mateix realitzador va acabar liat amb la dona. Vull dir, no s'explica a la història però tu notes que la història és de tres, que el director s'ha ficat dins i se li ha desbordat tot. O sigui aquesta pretenciosa objectivitat és una fal·làcia, vull dir, potser es van acabar separant perquè l'home els estava filmant sempre i va acabar distorsionant la història totalment. Després hi ha documentals d'aquests que es fa un mateix sobre la seva pròpia vida. Al final és com una mena de teràpia. Un documental que vaig fer ara fa uns anys que es diu *Hermanos Oligor* era sobre dos homes que estaven en un soterrani que no van sortir durant dos anys fent titelles. Va ser un seguiment del seu procés fins que van sortir del soterrani i van fer un espectacle de teatre. El primer cap de setmana que vaig anar a rodar amb ells jo sabia que eren uns homes bastant tancats i complicats els hi vaig dir més que res per educació: "quan estiguem a la sala de muntatge us deixaré veure el que tenim i si hi ha alguna cosa que no us agrada ho traiem". Això ho vaig fer de manera cordial i per respecte a ells. Però això va ser un error, perquè ells em van replicar "pues ja te'n pots anar, no volem que ens segueixis filmant, perquè si tu em dius que jo t'haig de censurar el teu treball, anem malament". I tenien raó. I d'allò en vaig aprendre molt perquè em vaig adonar de que no és el que tu diguis, sinó que és el que tu facis. Has d'empatitzar amb aquesta persona i com t'he dit abans, exposar-te. Simplement ells han de notar que tu estàs en el mateix pla que ells, no per sobre ni per sota. Com a l'entrevista de l'Évole que comentàvem abans. A mi em va agradar perquè el tio el respectava totalment. Això no vol dir que estigué d'acord amb ell però el respectava, perquè respectava a la persona. Perquè si jo t'haig de seure davant d'una càmera i fer-te una entrevista, t'haig de respectar. Hi ha un documental que va guanyar el festival DocsBarcelona de fa dos anys que el tornen a passar en aquesta propera edició, que és sobre uns tios que eren assassins a Filipines. Són entrevistes a assassins que mataven comunistes als anys 70.



El que té de particular és que aquests assassins es recreen molt amb els assassinats davant de càmera, perquè tenen impunitat jurídica.

OH: Doncs per mi, el fet de que aquests tios diguin tot el que han de dir ho valoro prou positivament. Vull dir, per mi, que no es tallin ni un pèl.

JL: Ja però al documental els acaba com enlairant, i això em resulta com una mica desagradable. Ara el presenta en aquest DocsBarcelona una de les víctimes. La primera vegada que el vaig veure, quan vaig sortir de la sala tinc els meus dubtes sobre si m'agradaria o no conèixer al director. Potser com a persona no m'interessa gaire, perquè acabo de veure una peça d'uns assassins que no tenen cap tipus de respecte per les víctimes, cosa que jo no ho vaig sentir

OH: Que interessant. Bé doncs això és tot. Moltes gràcies per aquesta entrevista, i molta sort a la presentació de "Temps de caritat" al DocsBarcelona!

JL: Moltes gràcies a tu

ENTREVISTA A DAVID FERNÁNDEZ DE CASTRO. Realizador de *Ajoblanco, crónica en rojo y negro*, documental proyectado en el festival DocsBarcelona 2015

Oscar Huerta: ¿Qué es para ti el documental?

David Fernández: Para mí el documental es una herramienta para contar historias. Al pertenecer al género de la "no ficción" te obliga a ser más escrupuloso con el tratamiento y al mismo tiempo te obliga a esforzarte más por darle una curva dramática como si fuera ficción, pero siempre respetando las reglas del juego.



OH: Según Robert Flaherty, el documental es "el tratamiento creativo de la realidad", ¿pero cuánto tratamiento creativo de la realidad es posible antes de que el producto se convierta en una ficción?

DF: Este punto de la "creatividad" viene a complementar a lo dicho anteriormente. Desde el momento en que tú cuentas una historia se pierde subjetividad, hay un punto de vista personal y se tiene una opinión formada. Quizá el grado admisible de "creatividad" para no romper las reglas del juego sea la elección de los temas, destacando unos sobre otros en esa búsqueda de la curva dramática que hablaba antes. No olvidemos que, finalmente, es una obra audiovisual.

OH: ¿Cuál es tu opinión sobre la reconstrucción de escenas en los documentales? ¿Debería filmarse la escena con los protagonistas reales en el momento exacto en el que ocurra, o por contrario, a pesar de la etiqueta de "documental" que tenga la pieza, podrían filmarse reconstrucciones o utilizar recursos para añadir carga dramática a la situación?



DF: No me atrevo a sentenciar. En mi caso me gusta “sugerir”, es decir, coger elementos de la acción que sugieran la recreación pero no pretender ser literal ni pedir a los protagonistas que actúen. Al “sugerir” estás dejando claro que es una reconstrucción muy libre...

OH: **A partir de tu experiencia, ¿crees que la reconstrucción de escenas en documentales se trata de un recurso muy extendido en el colectivo de realizadores? ¿Lo has llevado a cabo en alguna ocasión?**

DF: Hubo una época en que se abusó mucho de actores. Incluso en documentales de creación. Actualmente creo que se huye de los actores pero en cambio, en algunos casos, se hace a los protagonistas actuar. En mi caso, como ya he dicho antes, aparte de sugerir, en algunos casos he utilizado material de archivo. Recientemente en un documental en que no teníamos presupuesto para recrear una boda utilizamos material de archivo americano de los años 50, cosa que dejaba claro que era una licencia creativa del director.

OH: **¿Y respecto al uso de actores? Por ejemplo, si los protagonistas reales de la historia no tuvieran habilidades comunicativas suficientes o la predisposición a compartir la historia con una cámara, ¿vería lícito el uso de actores, aunque eso quiera decir alejarse de la realidad?**

DF: Depende. Si es un documental de creación o temática social no me gusta el uso de actores. Igual alguien sabe de una manera creativa de incluir actores en este tipo de documentales, pero yo, hasta la fecha, no he visto ningún resultado satisfactorio. Sólo en el caso de documentales históricos tipo BBC o Discovery Channel lo veo justificado.

OH: **¿Piensas que es más viable tanto económica como logísticamente filmar una reconstrucción expresa de una escena o filmarla al natural, con el peligro que supone que no salga como está planeado?**

DF: Como te digo, huyo de los actores en los documentales, pero en caso de tener que decantarme por alguna de las dos opciones quizá me vería más cómodo filmándola al natural.

OH: **¿Hay que ser siempre benevolentes con los sujetos que aparecen en el documental, o su representación mediante actores, incluso aunque no lo merezcan o aunque pueda afectar a la veracidad del documental?**

DF: No me gusta ser panfletario en los documentales, así que huyo de los blancos y negros, pero jamás se puede ser benevolente. Hay que presentar a un personaje que no merezca la benevolencia de manera sutil para que el espectador saque sus propias conclusiones.

OH: **En tu opinión, ¿el equipo creativo podría influir en la historia del documental, por razones éticas? Por ejemplo, para salvar una situación desesperada para los sujetos, que en caso que se decidiera no intervenir tendría consecuencias totalmente diferentes.**

DF: Siempre se influye en los personajes. Por mucho que no lo intentes siempre acabas dirigiéndoles y grabándoles en situaciones que encajan en lo que tú quieres contar, tu historia. Lo que hay que intentar es no adulterar la veracidad, siempre ha de ser plausible.



OH: Con todo, cuando a una obra filmica se le pone la etiqueta de documental, en cierta manera se establece un contrato implícito con la audiencia, de manera que todo lo que se vea en esa pieza se presupone que será verdad. En caso de haber utilizado tantos de estos diferentes recursos que, en cierta manera, distorsionan lo que de verdad ha ocurrido, podrían llegar a darse malas críticas por parte de los espectadores, ¿no? ¿Cómo se salva eso?

DF: Esta es la eterna pregunta: ¿hasta dónde se puede ficcionar? He asistido a discusiones eternas entre documentalistas a favor o en contra de documentales ficcionados como los de Isaki Lacuesta o Neus Ballús. Recuerdo el caso de un documental que estuvo prenombrado a los Gaudí al mejor documental y la mejor actriz. Creo que el nombre hace la cosa. No hay que abominar de esos documentales que mezclan documental con ficción, tan sólo se debería crear una nueva categoría que se llamase docu-ficción o similar y todo el mundo se sentiría más cómodo, y el espectador también sabría a lo que atenerse...

ENTREVISTA A GEMMA MONZÓ TATJE. Realizadora de *A la utopia*, documental proyectado en el festival DocsBarcelona 2015

Oscar Huerta: ¿Qué es para ti el documental?

Gemma Monzó: Para mí, el documental es una herramienta para mostrar el mundo tal y como es. Es una herramienta de aprendizaje, concienciación, descubrimiento... pero sobretodo tiene que plantear preguntas al espectador, no tienen que ser existenciales pero deben hacerle reflexionar para despertar inquietudes en él.

OH: Según Robert Flaherty, el documental es “el tratamiento creativo de la realidad”, ¿pero cuánto tratamiento creativo de la realidad es posible antes de que el producto se convierta en una ficción?

GM: La creatividad ayuda a dar dinamismo al documental, sin embargo no debemos perder de vista la realidad de la historia y de sus protagonistas. En el momento en que lo creativo supera la historia perdemos de vista las características del documental para darle un tratamiento demasiado subjetivo.

OH: ¿Cuál es tu opinión sobre la reconstrucción de escenas en los documentales? ¿Debería filmarse la escena con los protagonistas reales en el momento exacto en el que ocurra, o por contrario, a pesar de la etiqueta de “documental” que tenga la pieza, podrían filmarse reconstrucciones o utilizar recursos para añadir carga dramática a la situación?

GM: Soy partidaria de rodar todas las escenas en el momento en el que ocurren, pero a veces es necesario reconstruir algunas acciones para dar más fluidez al guion. Sin embargo, no creo que se deban hacer reconstrucciones para añadir más dramatismo, desde mi punto de vista sería una herramienta para manipular al espectador y no lo veo lícito.



OH: A partir de tu experiencia, ¿cree que la reconstrucción de escenas en documentales se trata de un recurso muy extendido en el colectivo de realizadores? ¿Lo ha llevado a cabo en alguna ocasión?

GM: Creo que es un recurso que se usa principalmente en documentales históricos, sin embargo, no es algo muy común en los documentales. Por mi parte, nunca he reconstruido escenas, no con actores. En mi documental, *A la Utopía*, sí que pedimos a los protagonistas que realizaran algunas actividades en determinados momentos, pero son actividades que realizan normalmente; intentamos rodarlas en las horas que ellos las hacen normalmente para acercarnos más a la realidad. Sin embargo, no se les dio ninguna indicación para hacerla.

OH: ¿Y respecto al uso de actores? Por ejemplo, si los protagonistas reales de la historia no tuvieran habilidades comunicativas suficientes o la predisposición a compartir la historia con una cámara, ¿vería lícito el uso de actores, aunque eso quiera decir alejarse de la realidad?

GM: Personalmente, no lo veo lícito. Si los protagonistas no tienen predisposición se pueden buscar otras alternativas pero creo que los actores restan verosimilitud y hacen que el espectador sienta la historia más lejana.

OH: ¿Piensas que es más viable tanto económica como logísticamente filmar una reconstrucción expresa de una escena o filmarla al natural, con el peligro que supone que no salga como está planeado?

GM: Creo que hay muchas más ventajas filmando una escena al natural, para empezar por la credibilidad de la historia pero también, dependiendo del contexto, puede salir mucho más económica. Que algo no salga como está planeado no siempre tiene que ser negativo, a veces los imprevistos dan más riqueza o fuerzan al equipo a sacar lo mejor de ellos.

OH: ¿Hay que ser siempre benevolentes con los sujetos que aparecen en el documental, o su representación mediante actores, incluso aunque no lo merezcan o aunque pueda afectar a la veracidad del documental?

GM: No se trata de ser benevolente o no, se tiene que buscar la objetividad y hacer las preguntas necesarias a los sujetos, siempre desde el respeto y procurando no juzgar ni para bien ni para mal.

OH: En tu opinión, ¿el equipo creativo podría influir en la historia del documental, por razones éticas? Por ejemplo, para salvar una situación desesperada para los sujetos, que en caso que se decidiera no intervenir tendría consecuencias totalmente diferentes.

GM: Si la situación lo requiere y es por el bien, no sólo de la pieza, sino de los sujetos que participan y del equipo sí que se debe influir en la historia y darle un giro para el bien de todos.

OH: Con todo, cuando a una obra filmica se le pone la etiqueta de documental, en cierta manera se establece un contrato implícito con la audiencia, de manera que todo lo que se vea en esa pieza se presupone que será verdad. En caso de haber utilizado tantos de estos diferentes recursos que, en cierta manera, distorsionan lo



que de verdad ha ocurrido, podrían llegar a darse malas críticas por parte de los espectadores, ¿no? ¿Cómo se salva eso?

GM: La manera de salvar las malas críticas por haber usado recursos que distorsionan la verdad es avisando de antemano a la audiencia. Si en la descripción del documental y su difusión ya se pone hincapié en la multiplicidad de recursos, el espectador ya no espera la verdad absoluta del documental.



Agradecimientos:

Helena Alabart
David Fernández de Castro
Joan González
Joan López Lloret
Gemma Monzó Tatje
Alba Sotorra Clua
Sergio Villanueva Baselga

Parallel 40
Festival DocsBarcelona

