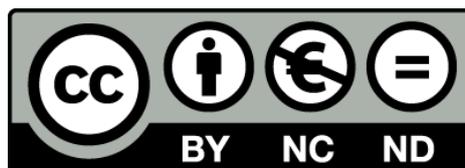


Cine y cambio social: análisis y caracterización del vídeo participativo como objeto documental

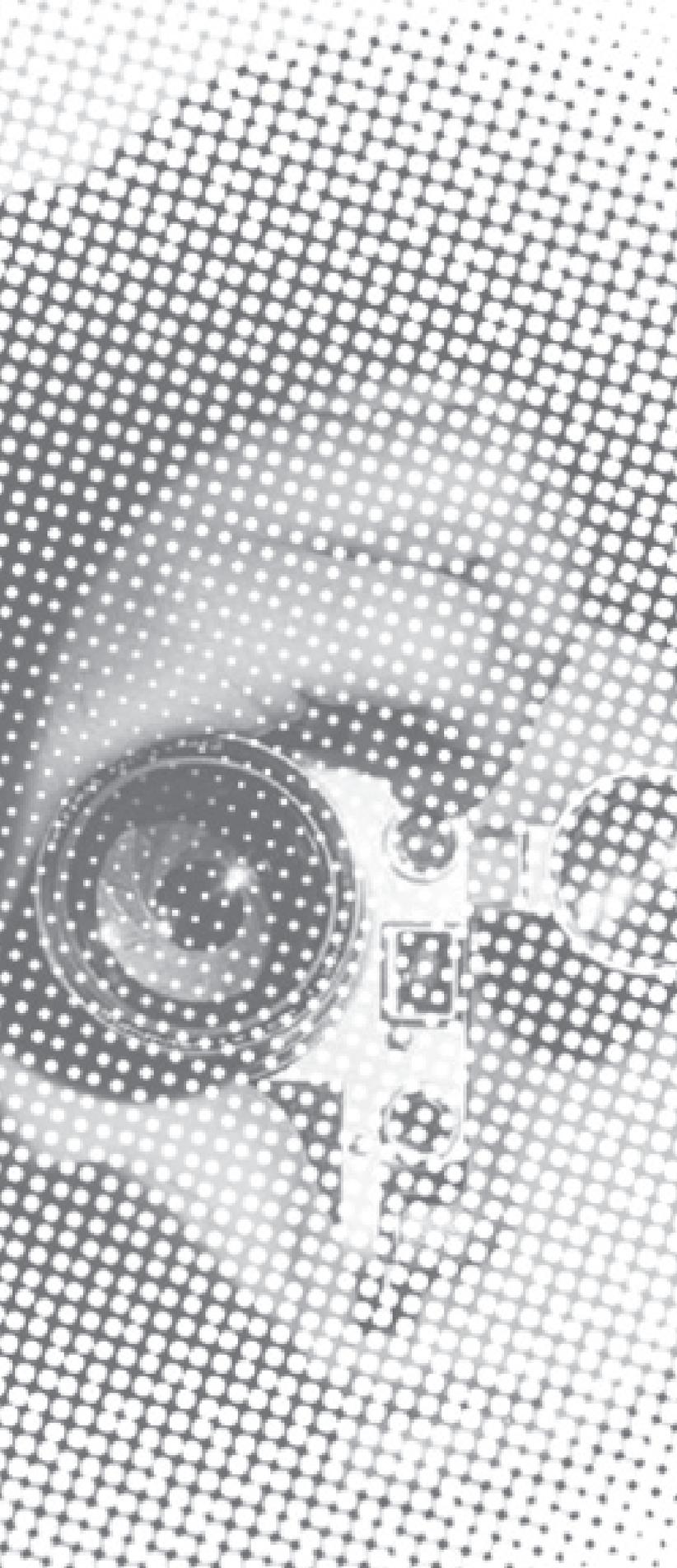
Sergio Villanueva Baselga



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**



TESIS DOCTORAL

.....

CINE Y CAMBIO SOCIAL

Análisis y caracterización
del vídeo participativo
como objeto documental

Sergio Villanueva Baselga

Dirigida por

.....

Dra. Lydia Sánchez Gómez
Dr. Mario Pérez-Montoro Gutiérrez



Universitat
de Barcelona



Departamento de Biblioteconomía y Documentación
Programa de Doctorado *Información y Comunicación*

Cine y cambio social: análisis y caracterización del vídeo participativo como objeto documental

Tesis doctoral de
Sergio Villanueva Baselga

Dirigida por
Dra. Lydia Sánchez Gómez
Dr. Mario Pérez-Montoro Gutiérrez

A mis padres y a mi hermana,

Agradecimientos

Desde el día que empecé esta investigación doctoral me he imaginado multitud de veces a mí mismo escribiendo estos agradecimientos. Ya se sabe que es la única parte de una tesis doctoral que todo el mundo lee, y por eso quería empezarla de un modo original. Sin embargo, desde que acabé de redactar el manuscrito de la tesis, he tardado más de tres meses en ponerme a escribir estos agradecimientos. Supongo que, en parte, esta tardanza se debe a que, más que alegría, acabar esta fase de mi vida académica me provoca una extraña sensación de tristeza. O, más bien, de melancolía. Lo cual provoca que no sepa muy bien cómo empezar a dar las gracias a todos aquellos que me han ayudado por este proceso. No obstante, no quiero esquivar este momento, así que allá voy.

Comienzo al modo clásico, agradeciendo a mis directores de tesis todo su trabajo y perseverancia para que este trabajo saliera adelante. Gracias Lydia por acogerme cuando la tesis era solo una idea vaga y poco factible, por tratarme como un igual, por transmitirme la pasión del saber, por enseñarme el valor del rigor, por tu confianza, por tus conversaciones inteligentes y, sobre todo, por ser tan buena amiga. Gracias Mario por tus importantísimas aportaciones metodológicas, por ayudarme a centrar la perspectiva de mi estudio, por tu visión estratégica y por las muchas risas entre cafés y cervezas.

Siguiendo en el plano académico, quisiera agradecer a Joaquim y a todo el grupo DHIGECS habernos incluido entre vuestra lista de investigadores y

permitirnos formar parte de vuestros proyectos de investigación. Virginia, Ilaria, Elvira, Josué, Isidora, Rodrigo y Annie: gracias por dejar que mis primeros pasos en el mundo científico hayan ido acompañados por los pasos de gente tan estupenda, amable e inteligente como vosotros.

De mi vida académica no puedo olvidar a Carlos, quien hace cuatro años me animó a hacer la tesis y con quien echo de menos debatir en el despacho; ni a M^a Ángeles, de quien tanto he aprendido sobre escritura y lengua castellana y con quien tan buenos ratos he pasado; ni a nuestro benjamín Pablo, al que da gusto ver crecer, aprender y reflexionar con pasión; ni a Paula, quien ha traído consigo la poesía y el color que han animado ese pequeño chiscón de la tercera planta durante el último año. Asimismo, quería agradecer a Alejandro, Miriam, David y al resto del equipo todo lo que he aprendido con vosotros desde que compartimos proyecto de investigación.

Tampoco quiero dejarme en el tintero a Teresa e Isabel, que me adoptaron en el ODC cuando aún era un retoño que no sabía lo que quería investigar; ni a Ester, mi primera guía científica cuando todavía me dedicaba a los virus y los cultivos celulares; ni a Brigitte que, junto con su equipo, me acogió durante seis meses en su laboratorio de Rostock. Del mismo modo, quería agradecer a Encarna, Begoña, Silvia, Teresa y Emma el cálido trato que me dieron durante los dos primeros años en Mundet. Tampoco me quiero olvidar de mis compañeros profesores Josep, Anna, Ricard, Ricardo, Laia, Jaume, Mariona, Cilia y un largo etcétera que con su empeño consiguen dotar al grado de Comunicación Audiovisual de una calidad envidiable. Y no me gustaría dejar sin agradecer a todos los estudiantes que han pasado por mis clases durante estos cuatro cursos lo mucho que he aprendido de todos ellos. Gracias por ayudarme a que, día a día, sea menos peor profesor.

Para cerrar el apartado académico quisiera enviar mis agradecimientos a todos los miembros de la Facultat de Biblioteconomia i Documentació que nos recibieron hace dos años con los brazos abiertos. Gracias a Ernest, Mònica y Anna por facilitarnos las gestiones; a Silvia por sus consejos sobre didáctica y por ayudarme con el máster de profesores noveles; a Concha, Jorge, Teresa y Belén por trabajar siempre con una sonrisa y conseguir que el grado de Comunicación Audiovisual salga adelante curso a curso. Y gracias también a los equipos de secretaría, en especial a Alberto, de mantenimiento y de limpieza de la Facultad, porque sin ellos mi trabajo y el del resto del personal sería imposible.

Abandonando el terreno académico me adentro en el personal, donde quiero agradecer de un modo más emotivo a todos aquellos que han ayudado desde los márgenes a que esta tesis doctoral salga adelante. Quisiera iniciar estos agradecimientos con mi gente de biotecnología, a quien debo mucho más de lo que ellos piensan. Gemma, Jurdan, María y Alberto: aunque nos hemos perdido un poco la pista nunca olvidaré nuestros años en la Autónoma, cómo crecimos, maduramos, nos caímos, nos levantamos, nos enamoramos y nos peleamos juntos. Natalia, Marta, Nikita y, por supuesto, Diego y Katia: a vosotros, que os sigo teniendo en Barcelona, no os lo digo mucho, pero gracias por seguir allí, por apoyarme, por hacerme reír, por llevarme a bailar y por recordarme que, aunque me he hecho mayor, aún soy capaz de sacar al niño que hay en mí.

Sin moverme de Barcelona, necesito hacer una parada obligatoria. Alba, gracias por tus consejos, por tu ayuda, por tu apoyo, por tu cariño, por tu hombro, por tus abrazos, tus broncas, tus sonrisas, por todo lo que hemos vivido, por todo lo que hemos imaginado, por Londres, por el piso de Aribau, Ari, Nat y Sara, por el de Brusi y, sobre todo, por todo lo que nos queda por vivir. ¡Quién nos iba a decir hace un tiempo que, gracias a Pablo y Patri, acabaríamos siendo también familia!

Siguiendo el recorrido barcelonés, mando un fuerte agradecimiento a Bárbara, porque gracias a ti he podido volar, soñar e imaginar futuros imposibles. Gracias por todo lo que me has enseñado sobre arte, cine y poesía, por tus conversaciones cargadas de imaginación, por montar planes locos conmigo y por confiar en mí. Gracias por Tesalónica, Atenas y Berlín y por hacer que hasta los griegos nos odien por pesados. Gracias también a Nereida, mi último gran descubrimiento. Gracias por animarme a dibujar y a escribir poesía, gracias por tu inteligencia, por tu sabiduría y tu templanza. Gracias por enseñarme algo nuevo cada día y por compartir conmigo tus frustraciones, que son también las mías.

Gracias a los borinots Neus, Levi, Aran, Mireión y Mireia por esos ADSL (*Asmorsar, Dinar, Sopar i Lo que vinga*), las risas, las cervezas, los bailes, los Primavera y por ser como sois. Gracias a Jordi por todo esto y, además, por diseñar las figuras de esta tesis. Y gracias Juan por haber compartido conmigo este proceso como lo has hecho en cada una de nuestras fases, por tu madurez y tus ánimos. Espero que el cariño que nos tenemos siga siempre tan vivo como hasta ahora y que nuestra amistad no acabe nunca.

No quiero abandonar Barcelona sin acordarme de Núria, con quien tan bien me lo paso y quien tanto me inspira, de su Javi y de Sandra. Tampoco quiero olvidarme de mis teatreros favoritos: David, Marta, Roi, Clau, Esther, Neus y compañía. Gracias por ayudarme a conocerme un poco mejor y por los buenísimos momentos que paso con vosotros. Asimismo, agradezco su amistad a Pepe, a quien me gustaría ver más; a Zuriñe, con quien espero seguir trabajando; a Laura y Gisela, für unsere Deutschtherapie; a Lluïsa, a quien espero ver pronto junto a Ángel y la pequeña Eira; y a todos mis compañeros de máster de profesores noveles por lo que me han ayudado a crecer como docente.

Este viaje no podía acabar en otro sitio más que en Teruel. Gracias a todos mis amigos de allí, que me ayudáis a tocar la tierra con los pies cuando vuelo demasiado alto o a despegar cuando no levanto la cabeza del suelo. Gracias a vosotros soy como soy. Gracias Luis por tu ya vetusta amistad. Ser amigo mío desde los tres años no debe de ser nada fácil, así que gracias por aguantarme y ayudarme, por verme crecer y madurar, por alegrarte de mis victorias y llorar con mis tristezas, por tener siempre una sonrisa en la boca y enseñarme a enfrentar los problemas con alegría. Y gracias por Belén. Gracias María por hacerme vibrar, por hacerme reír y reír conmigo con sonoras carcajadas, por apoyarme incondicionalmente en uno de los momentos más difíciles de mi vida, por estar siempre allí a pesar de todo, por entenderme, respetarme y valorarme. Me tendrás siempre de manera incondicional. Gracias Mara por darle color a mi vida, por acordarte cada día de mí, por hacerme sentir que siempre me acompañas, por comprenderme y por reírte conmigo de nosotros mismos. No te rindas nunca, aún te queda mucho por aprender. Espero que entiendas pronto lo mucho que vales. Gracias Mapi por tu candidez, tu cariño, tu sinceridad y tu continuo apoyo. Gracias por estar ahí cuando te necesitaba, por responder a mi llamada y por ayudarme a crecer siempre un poco más. Gracias también por diseñar el rostro de esta tesis. No sabes lo mucho que envidio tu valentía. Gracias a Nuria, a Paloma, a Jaime, a Ade, a Damián, a Iván, a Rubén, a Silvia, a Kike, a Carlos, a Raúl, a Diego, a Mabel y a toda la panda. Os tengo siempre presentes.

Y para el final me dejo a los más importantes, a los que merecen el título de doctor más que yo mismo, a aquellos sin los que yo no estaría aquí y a los que dedico esta tesis doctoral. Gracias familia por quererme como me queréis. Gracias papá y mamá porque gracias a vuestro esfuerzo y sacrificio he podido estudiar, crecer y llegar a donde estoy ahora. Os lo debo todo, y quisiera que sintierais este trabajo más vues-

tro que mío. Gracias papá por ser mi modelo a seguir, por enseñarme que la honestidad, la bondad y el altruismo son las cualidades más valiosas de cualquier ser humano y por ayudarme a ver que tú eres el más honesto, bueno y generoso de los que he conocido. Gracias por enseñarme que con esfuerzo y trabajo duro puedo conseguir mis metas, pero que éstas sin alegría y sin amor no sirven de nada. Gracias mamá por enseñarme a ver siempre el lado bueno de las cosas, por apoyarme siempre incondicionalmente, por enseñarme lo que es superarse día a día, por tu resistencia, por tu templanza, por tu devoción. Porque eres la que mejor supera los momentos difíciles, la más fuerte de nosotros. La que, a pesar de todo, siempre acaba convenciéndonos de que hay que vivir cada día con alegría. Gracias por tu entereza, por escucharme y por sonreír cada día. Gracias Patri por tus ojos brillantes, por tu mirada de primavera, por tu dulzura, tu candor y tu vitalidad. Gracias porque, a pesar de que ser mi hermana no siempre ha sido fácil, he notado tu amor siempre cerca. Gracias porque consigues que cada día tenga más ganas de verte y darte un abrazo de los nuestros. Gracias porque, a pesar de que estemos lejos, noto en mí tus movimientos y tus gracias. Te deseo todo lo mejor, porque te lo mereces y porque lo vas a conseguir. Gracias por ser la luz más clara en este mundo tan oscuro.

Gracias.

Ahora, cuando me catalogan ya los hombres
Bajo sus clasificaciones y sus fechas,
Disgusto a unos por frío y a los otros por raro,
Y en mi temblor humano hallan reminiscencias
Muertas. Nunca han de comprender que si mi lengua
El mundo cantó un día, fue amor quien la inspiraba.
Yo no podré decirte cuánto llevo luchando
Para que mi palabra no se muera
Silenciosa conmigo, y vaya como un eco
A ti, como tormenta que ha pasado
Y un son vago recuerda por el aire tranquilo.

Luis Cernuda
A un poeta futuro

Resumen

El objetivo principal de esta investigación es demostrar que el vídeo participativo posee naturaleza fílmica y que puede ser enmarcado dentro del género documental. Con ello se pretende introducir esta práctica en la Teoría del Cine y abrir esta disciplina a nuevas formas de producción cinematográfica colaborativas y horizontales.

Para llevar a cabo dicho objetivo, esta investigación se separa en dos fases diferenciadas. En primer lugar, se sistematizará la taxonomía formulada por el teórico Bill Nichols mediante una metodología cuali-cuantitativa que recurrirá a técnicas como el *card sorting*, procedentes de la Psicología y de la Arquitectura de la Información. En segundo lugar, revisará las nociones de documental de autores importantes dentro de la Teoría del Cine con el fin de extraer una definición agregada y cotejará la bondad con la que la práctica del vídeo participativo puede ajustarse a dicha definición. Por último, clasificará una muestra de vídeos participativos mediante la taxonomía de Bill Nichols previamente sistematizada con el pretexto de conocer cuáles son las alfabetizaciones fílmicas de las comunidades involucradas en esta práctica.

Esta tesis doctoral pretende, así, abordar el estudio del vídeo participativo bajo una perspectiva desde la que no ha sido todavía explorado. Además, introducirá novedosas metodologías cuantitativas en el estudio del cine, un objeto estudiado mayoritariamente desde el ensayo heurístico y la crítica literaria.

Abstract

The main goal of this research is to demonstrate that Participatory Video has film nature and that it can be framed into the Documentary genre. By doing so, this work seeks to introduce this practice into the Film Studies and open this discipline to new forms of horizontal and collaborative film production.

To satisfy this objective, this research splits in two different phases. Firstly, it will systematize the taxonomy formulated by Bill Nichols through a quali-quantitative methodology that will resort to techniques like card sorting, which come from disciplines such as Psychology or Information Architecture. Secondly, it will review the notions of Documentary of several important authors within Film Studies field in order to extract an aggregated definition and will check up to which extent Participatory Video can adjust to it. Finally, this work will classify a sample of Participatory Videos through the previously systematized taxonomy under the pretext of knowing which are the film literacies of the communities involved with this practice.

This doctoral thesis expects to tackle with the study of Participatory Video under a perspective from which it has not been already explored. It will introduce, as well, novel quantitative methodologies into the Film Studies, a field that researches mainly from the heuristic and literary inquiry and the critical review.

Sumario

Capítulo 1

Introducción	1
1.1 Contexto del estudio.....	2
1.2 Hipótesis y objetivos de la investigación.....	7
1.3 Estructura de la investigación.....	10

Capítulo 2

El concepto de documental	14
2.1 El nacimiento de una noción.....	15
2.2 El desarrollo del concepto.....	19
2.3 El género documental en la Teoría del cine.....	25
2.4 Clasificación de documentales: la taxonomía de Bill Nichols.....	35

Capítulo 3

Medios ciudadanos y vídeo participativo	45
3.1 El concepto de <i>participación</i> en las teorías de la democracia.....	46
3.2 Aproximación a los medios ciudadanos.....	53
3.3 Comunicación para el Desarrollo y el Cambio Social.....	58
3.4 Los orígenes del cine participativo: el Proceso de Fogo.....	61
3.5 El vídeo participativo, a debate.....	65

Capítulo 4

Materiales y métodos	73
4.1 Consideraciones previas.....	74
4.2 Diseño experimental.....	77
4.3 Revisión de mapeo.....	80
4.4 Entrevista semiestructurada.....	82
4.5 Métodos <i>Personas</i> y <i>card sorting</i>	88
4.6 Muestra de vídeos participativos: justificación.....	92

Capítulo 5

Sistematización de las voces del documental	96
5.1 Mapeo de estudios relacionados.....	97
5.2 La opinión de los expertos.....	99
5.3 Fase cuantitativa: <i>Personas</i> y <i>card sorting</i>	111
5.4 Sistematización de la taxonomía: comparativa y tensiones.....	123

Capítulo 6

El vídeo participativo como documental	126
6.1 Definición agregada de documental.....	127
6.2 Criterios de <i>pacto</i> , <i>actitud</i> y <i>lenguaje</i> en el vídeo participativo.....	132
6.3 Alfabetización fílmica en el vídeo participativo.....	140

Capítulo 7

Conclusiones y discusión	146
7.1 El uso de una metodología cuali-cuantitativa en Teoría del Cine..	147
7.2 La sistematización de la taxonomía de documentales de Bill Nichols.....	150
7.3 La definición de documental.....	157
7.4 La caracterización del vídeo participativo.....	160
7.5 Conclusiones generales.....	165

Bibliografía	168
---------------------------	-----

Relación de tablas y figuras.....	181
Anexo I: Entrevista a Josep Maria Català.....	185
Anexo II: Entrevista a Josexo Cerdán.....	218
Anexo III: Entrevista a Margarita Ledo.....	246
Anexo IV: Entrevista a Ricard Mamblona.....	275
Anexo V: Entrevista a Daniel Jariod.....	307
Anexo VI: Carta de invitación al <i>card sorting</i>	354

Capítulo 1

Introducción

Si la tesis doctoral que ahora comienza fuera un ensayo sobre el cine documental, sería de obligado cumplimiento comenzarla denunciando la marginalización a la que se somete a este género desde la Teoría del Cine y reivindicando su papel fundamental en la historia y la evolución del arte cinematográfico. Si, por otro lado, este trabajo se enmarcara en el paradigma de la Comunicación para el Desarrollo, esta introducción sería el lugar donde reclamar las bondades de la lucha contra la injusticia y por la paz y la necesidad de implicar en estos procesos a los actores sociales comenzando, como es propio de la disciplina, por los actores comunicacionales. Sin embargo, esta tesis no es ni lo uno ni lo otro; son las dos cosas, y es algo más. Así, se hace pertinente situar los dos marcos teóricos de partida y ver, de manera breve, cómo convergen en esta investigación.

La popularización de las nuevas tecnologías y el abaratamiento de los equipos de producción audiovisual en las últimas décadas han acercado los procesos de producción a las audiencias de modo que, en la nueva Sociedad de la Información, los consumidores clásicos han devenido también en productores. La figura del *prosumer* —*producer* y *consumer*—, que hace unas décadas sonaba fuertemente con ecos de Marshall McLuhan (1989), es hoy en día una realidad. En un mundo en el que cualquiera con un móvil con cámara puede producir un film, cabe replantearse las potencialidades de estas herramientas y qué consecuencias tienen para el séptimo arte.

1.1 Contexto del estudio

Los films documentales han constituido una minoría entre los objetos de análisis del campo de la Teoría del Cine. Sin embargo, el estudio y la teoría del documental y de los géneros de no-ficción está experimentando en la última década una notable expansión debido, principalmente, al surgimiento de nuevos medios y de nuevas formas de producción transmediática y *cross-media*. Estos nuevos medios facilitan la creación y generación colectivas de contenidos y significados y una producción pluridireccional, en contraste con el modelo tradicional lineal de la comunicación de masas. Los nuevos procedimientos de producción colaborativa, intertextual y transtextual han sido también implementados en la realización de documentales, obteniendo como resultado experiencias plurales, múltiples y colectivas.

A colación con estas nuevas prácticas, muchos realizadores han comenzado a desarrollar vídeos en los que la participación del usuario se eleva como núcleo del proceso de producción audiovisual. El objetivo principal de estos proyectos es incrementar la apertura al público de todas las etapas de la producción fílmica, desde la preproducción a la distribución final. De esta manera, las comunidades que participan en la realización de estas piezas audiovisuales son las que, en todo momento, deciden sobre su ejecución y desarrollo.

One Day on Earth fue un proyecto cinematográfico lanzado por el director Kyle Ruddick que tenía por objetivo principal crear una pieza audiovisual colectiva procedente de individuos de todo el mundo. Las instrucciones eran simples: quien quisiera participar tenía que grabar con su propio material aquello que quisiera durante el 10 de octubre de 2010 —10/10/10—. El gran éxito de esta iniciativa se consagró con más de 3000 horas de material filmado que se editó en una sola pieza documental de una dos horas de duración que fue estrenada, a nivel mundial y por internet, el 11 de noviembre de 2011 —11/11/11—.

El proyecto *#18DaysinEgypt* parte de las mismas premisas que *One Day on Earth*: que los ciudadanos subieran sus vídeos a una plataforma para crear un documental colaborativo. Sin embargo, *#18DaysinEgypt* cuenta con dos di-

ferencias fundamentales. Por un lado, surge al alimón de la Revolución de los Jazmines que el mundo árabe vivió durante la primavera de 2011 y como propuesta de documentación audiovisual de los 18 días que duraron las protestas en Egipto. Por otro, no destaca en ella ninguna figura como director. Si bien la plataforma fue creada por los periodistas digitales Jigar Mehta y Yasmin Elayat, la recolección de los fragmentos audiovisuales, su montaje y su edición se realizan de manera colaborativa, sin su intermediación. *#18DaysinEgypt*, por lo tanto, va un paso más allá en *One Day on Earth*, en el que todavía una figura destacaba como director final de la pieza documental.

Por último, cabe hablar también del colectivo *Cine Sin Autor*, que va un paso más allá que los procesos descritos anteriormente. Este colectivo trabaja, bajo el principio de la sinautoría, en la creación de documentos filmicos y películas con personas y colectivos de la sociedad que no suelen aparecer ni están relacionados con la producción audiovisual. Este principio supone que el equipo de realización abandona toda relación de propiedad sobre el capital filmico —personas, localizaciones, guion, montaje, uso, etc.—, colectivizando progresivamente el proceso de producción, gestión y exhibición cinematográfico. Esta metodología rompe, así, con la autoría mercantil. *Cine Sin Autor* sitúa al saber y el hacer cinematográfico —operativamente colectivo— al servicio del beneficio social de todas las personas que aceptan y quieren producir su propia representación y lo hacen organizándose colectivamente.

One Day on Earth, *#18DaysinEgypt* o *Cine Sin Autor* son experiencias cinematográficas en las que la figura del autor se desdibuja y se colectiviza, haciendo real la profecía de Roland Barthes (1984) cuando anunció la muerte del autor. En estos procesos, la toma de decisiones se horizontaliza, emulando las transformaciones que poco a poco van adquiriendo algunas instituciones sociales y políticas. Sin embargo, aunque estas prácticas van siendo cada vez más comunes, aún no han penetrado con intensidad dentro del debate teórico de la Teoría del Cine.

La Teoría del Cine se va dando cuenta paulatinamente de que ha caído en algo así como la función-autor denunciada por el filósofo francés Michel Foucault (1969): se ha visto encandilada por una serie de autores a los que

ha idolatrado, mientras que la obra de éstos se ha visto legitimada en el plano artístico por los discursos procedentes de la academia. Esta retroalimentación ha provocado que parte de los teóricos del cine hayan perdido de vista estas nuevas prácticas cinematográficas en los que la figura del autor se ha ido desvaneciendo *à la* Barthes. Así pues, si la Teoría del Cine se ha legitimado gracias a los autores que ella misma ha encumbrado, podría parecer que la muerte del autor arrastrará a la Teoría del Cine a su propio óbito.

Por consiguiente, esta disciplina se enfrenta para evitar la defunción a la pregunta *¿qué es el cine ahora?* Muchos han revocado la tesis que André Bazin (1963) defendió para responder a esta pregunta y, sin embargo, aún no existe acuerdo sobre las naturalezas epistemológica y estética del arte cinematográfico. Las nuevas prácticas de cesión de autoría y de creación colectiva no hacen otra cosa sino que añadir más leña al fuego de la confusión: si antes teníamos claro que, al menos, el cine lo hacían individuos, ahora también existe cine colectivo. Este debate, que afecta a todos los géneros cinematográficos, ha salpicado, por supuesto, al documental.

La definición de documental es un punto de partida obligatorio para todo estudio sobre el género. Sin embargo, pocas definiciones han alcanzado el estatus de teoría y, por lo tanto, han causado mella en el debate teórico. Entre los autores más importantes del campo encontramos a cuatro que destacan por la profundidad de sus análisis: Noël Carroll y Carl Plantinga, que proceden de una tradición cognitivista, y a Michael Renov y Bill Nichols, que abordan el estudio del documental desde una perspectiva lingüística. Éste último, además, ha desarrollado una taxonomía de documentales que propone seis modos de representación de la realidad y que ha tenido una gran repercusión y difusión en el mundo académico y docente.

El documental es uno de los géneros cinematográficos que más se ha preocupado por hacer entender la realidad histórica y acercar las problemáticas sociales, culturales y económicas del mundo a las audiencias masivas. Movimientos clásicos como el cine social que nació en los sesenta o el documental etnográfico de los años setenta son claros ejemplos de esta actitud. Sin embargo, al igual que le ha ocurrido al cine en general, la desaparición de la figura

del autor y la colectivización del proceso creativo ha zarandeado también al documental que, debido a su naturaleza plástica, ha sabido aceptar mejor el golpe. Así, después de un tiempo de transición en el que la definición propia de documental se ha ido disolviendo, ha llegado el momento de volver a enfrentarse a la teorización de su naturaleza epistemológica a la luz de los recientes cambios.

De manera paralela, estos aires aperturistas han llegado también a los medios de comunicación tradicionales, que desde hace más de tres décadas han iniciado procesos de acercamiento a la sociedad facilitando la participación ciudadana en su gestión y en la creación y difusión de contenidos. La participación ciudadana en medios de comunicación supuso y supone todavía hoy la creación de nuevos medios de comunicación que se escapan a las dinámicas del mercado de los medios privados o las injerencias de los poderes políticos en los medios públicos. Las iniciativas de medios creados y gestionados por y para la ciudadanía han ido aumentando paulatinamente su presencia hasta colarse en las legislaciones de muchos países europeos y latinoamericanos¹. A pesar de ello, en España se encuentran todavía en una situación de alegalidad que dificulta y entorpece su desarrollo.

Al alimón de la creación de estos medios comunitarios o ciudadanos, las iniciativas de fomento del desarrollo y la cooperación internacional comenzaron a mirar a los medios y los actores comunicacionales como posibles agentes a implicar en sus iniciativas. La Comunicación para el Desarrollo, que surgió alrededor de los años setenta, se dedica, por tanto, al estudio de la comunicación en un amplio sentido como motor de desarrollo y como medio de difusión de problemáticas y acciones.

1 Algunos ejemplos de leyes que reconocen la existencia de medios comunitarios son la Ley Órganica de Comunicación de Ecuador, aprobada el 25 de junio de 2013, o el tratado alemán Rundfunkstaatsverträge que reconoce la existencia de los medios comunitarios e, incluso, favorece mecanismos de subvención pública. Para conocer más sobre este tema, se recomienda la lectura de Milan (2006) en la que compara los marcos legislativos de Brasil y Reino Unido respecto al reconocimiento legal de medios comunitarios. En España se destaca la existencia de la Red de Medios Comunitarios (ReMC) aunque no existe legislación al respecto.

Una de las herramientas desarrolladas por la Comunicación para el Desarrollo es el vídeo participativo. Aunque con una historia separada de la disciplina, esta práctica audiovisual comenzó a utilizarse hace un par de décadas como procedimiento para la creación colectiva de vídeo con el fin de empoderar comunidades e individuos. En ella, una comunidad, ayudada de un facilitador, desarrolla un proyecto audiovisual de manera integral mediante una toma de decisiones horizontal en todas sus etapas, desde la preproducción a la difusión. A pesar de que existen algunas excepciones, la gran mayoría de vídeos participativos utilizan un lenguaje asociado al género documental.

Insightshare fue la primera ONG creada en torno a la práctica del vídeo participativo. Fue fundada en 1999 por los hermanos Nick y Chris Lurch cuando se encontraban trabajando, en el caso de Nick, como mediador artístico en áreas marginadas de Oxfordshire y, en el caso de Chris, como antropólogo en comunidades pastorales en Kazajistán, donde intentó imitar algunos proyectos de investigación basados en el cine y la producción de vídeo. En la última década, *Insightshare* ha realizado decenas de proyectos de vídeo participativo a lo largo de todo el mundo y es una de las ONG más importantes en la práctica de esta herramienta. Muchas ONG en los últimos años han seguido sus pasos. Entre ellas encontramos ACSUR-LasSegovias y QUEPO, afincadas en Barcelona y con un papel importante en este trabajo de investigación.

Sorprende que estos vídeos no hayan sido todavía incluidos dentro de las reflexiones de la Teoría del Documental, dado el momento de maleabilidad teórica en la que se encuentra. Además, abordar un estudio que permita introducir el vídeo participativo como objeto filmico en la teoría documental exige de una mirada inter- y transdisciplinar que aborde los lenguajes y las técnicas de los paradigmas de partida. Una investigación de estas características exige por parte del investigador, por consiguiente, poseer creatividad metodológica y estar abierto a métodos y técnicas procedentes de otras disciplinas o campos del conocimiento. Es por ello que esta investigación aglutinará metodologías tanto cualitativas como cuantitativas de diversas procedencias: desde la revisión sistemática de bibliografía, a métodos de procesamiento de grandes canti-

dades de datos procedentes de la Arquitectura de la Información, pasando por la entrevista etnográfica propia de disciplinas como la Antropología.

Esta tesis arranca, entonces, desde la necesidad de hacer converger los estudios del cine y la práctica del vídeo participativo. Para ello, es requisito que la teoría del cine abandone el púlpito del estudio de los géneros cinematográficos y del cine de autor y aborde otros objetos de naturaleza fílmica situados en los márgenes de la producción cultural y artística. Del mismo modo, es innegable el esfuerzo que los practicantes del vídeo participativo deben realizar para comprender que no sólo llevan a cabo proyectos de desarrollo social, sino que, a través del uso de herramientas y lenguaje cinematográfico, elaboran elementos culturales y artísticos que deben ser estudiados como tal. Por tanto, la presente investigación hará emerger la naturaleza cinematográfica de la práctica del vídeo participativo.

1.2 Hipótesis y objetivos de la investigación

Con cierta sorpresa ya se ha constatado que el vídeo participativo no ha sido todavía incluido dentro de las reflexiones de la Teoría del Documental. Por lo tanto, esta tesis doctoral perseguirá, como se acaba de comentar, insertar la práctica audiovisual del vídeo participativo en el debate conceptual existente en el seno de la Teoría del Documental con el fin de definirlo y categorizarlo como objeto fílmico documental.

De este modo, la presente investigación plantea como hipótesis principal de trabajo que el *vídeo participativo posee naturaleza fílmica*. Para demostrar esta hipótesis, por tanto, es necesario revisar, como se ha ido observando en esta introducción, tanto las perspectivas teóricas en torno a la naturaleza del documental como de las prácticas comunicacionales vinculadas al desarrollo. Para tal fin, esta investigación buscará, tal y como reza su título, analizar y caracterizar el vídeo participativo desde las teorías del documental más relevantes y mencionadas anteriormente. Sin embargo, este proceso requiere, previamente, conocer cómo funcionan estas teorías, en qué se diferencian y

encontrar sus rasgos comunes. Puesto que los autores que estudian el cine trabajan en su mayoría desde metodologías heurísticas, será necesario establecer mecanismos que permitan sistematizar sus aportaciones para, luego, embeber el vídeo participativo en el marco teórico que brote de dicha convergencia.

Bill Nichols (1991, 2001) ha propuesto una taxonomía de documentales que atiende a criterios narrativos, técnicos y conceptuales compuesta por seis categorías diferentes. Dicha clasificación, al igual que el resto de teorías del documental, parte de un análisis eminentemente ensayístico y cualitativo y que ha sido sometida a revisión por diversos autores, como Stella Bruzzi (2000) o Michael Renov (2003). Sin embargo, estas críticas se han llevado a cabo partiendo también desde métodos cualitativos y de corte hermenéutico.

A pesar de ello, tal y como se demostrará más adelante, la clasificación de Bill Nichols es considerada como la más completa, la mejor argumentada y la más utilizada por académicos especialistas en el género documental. En consecuencia, el presente trabajo de investigación partirá de esta taxonomía para caracterizar al vídeo participativo. No obstante, se realizará un paso previo de sistematización generando una aproximación universal por el que cada una de las voces del documental definidas por Bill Nichols quede configurada mediante criterios formales. De este modo, dicha taxonomía será operable y sobrepasará el plano heurístico en el que ha quedado defendida y discutida.

Por tanto, el *primer objetivo principal* será la sistematización de esta taxonomía de modo que todo documental puede ser catalogado en una o varias de las voces definidas por el autor a partir de un análisis objetivo de los elementos formales que lo componen. Para llevar a cabo esta sistematización se recurrirá a métodos procedentes de la Arquitectura de la Información. Dichas técnicas cotejarán y agruparán los mapas mentales de sujetos conocedores de la teoría de Bill Nichols, lo cual permitirá, posteriormente, generar una clasificación resultante de la aglutinación de todas sus perspectivas.

Tras esta sistematización será posible, por tanto, conocer qué tipo de voces son las más utilizadas en la producción de vídeos participativos. De todos modos, todavía son requeridos más pasos para demostrar la naturaleza documental de esta práctica. El *segundo objetivo principal* será el que se cen-

trará en la caracterización formal del vídeo participativo en tanto que objeto documental. Para ello, este objetivo se dividirá en tres fases. En primer lugar, profundizará en la definición de documental y ejecutará una revisión sistemática de las cuatro teorías asociadas y ya introducidas y expuestas por los autores Noël Carroll, Carl Plantinga, Michael Renov y Bill Nichols. A través de una revisión sistemática de mapeo, se construirá una única definición agrupada de documental de modo que se conocerán qué criterios tiene que seguir un film para que pueda ser considerado como tal.

A continuación, se buscará incluir el vídeo participativo en dicha definición agrupada. Para ello, se revisarán, también de manera sistemática, los escasos trabajos que abordan la naturaleza teórica de esta práctica con el fin de determinar el grado de cumplimiento de los requisitos para que un film se considere documental que han sido previamente determinados. Con este ejercicio se podrá concluir si la práctica del vídeo participativo puede definirse como documental y, por lo tanto, satisfacer en parte la hipótesis principal de esta tesis doctoral.

Por último, este objetivo principal buscará clasificar los vídeos participativos, ya definidos como documentales, a partir de la taxonomía de Bill Nichols sistematizada en el objetivo principal anterior. Para ello, se seleccionará una muestra de diez vídeos participativos documentales y se llevará a cabo un análisis textual y narrativo con el fin de conocer qué elementos formales utiliza cada uno de ellos y, a partir de ellos, dilucidar cuáles son las voces que utilizan. Este dato, además, permitirá extraer conclusiones sobre cuáles son las alfabetizaciones fílmicas más comunes en las comunidades que realizan y ejecutan la herramienta del vídeo participativo.

De este modo, tras completar el segundo objetivo principal, se habrá satisfecho la hipótesis de la investigación, ya que se habrá demostrado que el vídeo participativo posee naturaleza fílmica al poder ser definido como documental y, por lo tanto, clasificado según los criterios que son propios de este género. La estructuración de la investigación a través de dos objetivos principales facilitará, además, la presentación de los resultados, tal y como se expone en el siguiente apartado.

1.3 Estructura de la investigación

Esta tesis doctoral se estructurará en cuatro bloques que se corresponden con las fases clásicas de un proyecto de investigación. En el primer bloque se contextualizará el estudio y se reportará el marco teórico que la sustenta; el segundo bloque se dedicará a explicar la metodología y el diseño experimental; el tercer bloque se compondrá de los resultados obtenidos de la investigación; y, por último, el cuarto bloque estará compuesto por las discusiones de los resultados y las conclusiones finales del estudio. Estos cuatro bloques se dividirán, a su vez, en seis capítulos, de los cuales el presente capítulo supone el primer capítulo del primer bloque. La figura 1.1 expone un mapa gráfico de los seis capítulos y como dialogan entre sí.

En el capítulo 2 se abordarán los aspectos del género documental más relevantes para la investigación. Tras realizar un pequeño recorrido histórico por el género, se plantearán las definiciones que aportan los teóricos más relevantes de la disciplina de la Teoría del Documental: Noël Carroll, Carl Plantinga, Michael Renov y Bill Nichols. El capítulo abordará, además, la taxonomía de documentales que el último ha desarrollado a lo largo de sus investigaciones. En consecuencia, este capítulo aportará el marco teórico necesario para llevar a cabo, por un lado, el primer objetivo principal en tanto en cuanto expondrá la justificación y los elementos de la clasificación de Bill Nichols; y por otro lado, la generación de una definición agregada de documental al exponer las teorías que serán sometidas a mapeo sistemático.

El capítulo 3, que cerrará el bloque del marco teórico, se dedicará al estudio del vídeo participativo y su sustento epistemológico. De este modo, en este capítulo se abordarán las teorías de la democracia y la participación que justifican la participación ciudadana en los medios de comunicación y como esta incidencia se ha visto reflejada en la creación de medios ciudadanos. A su vez, en él se argumentará en torno a la pertenencia de estas prácticas, entre las que se encuentra el vídeo participativo, al campo de la Comunicación para el Desarrollo. Por último, aportará una actualización sobre los estudios realizados desde la academia sobre el vídeo participativo alrededor de su definición como

práctica y sobre cada una de las fases de su producción, haciendo especial énfasis en la moderación y la distribución. Así, este capítulo permitirá cotejar la definición agregada de documental y conocer hasta qué punto el vídeo participativo puede ser definido como tal. Además, al abordar la discusión en torno al concepto de *participación*, servirá de sustento para la crítica que esta tesis hará a una de las voces del documental definidas por Bill Nichols, denominada voz *participativa*. En el apartado de discusión, el nombre de este taxón será refutado y se propondrá un cambio de nomenclatura de las voces del documental.

El capítulo 4 constituirá el segundo bloque de la investigación y se centrará en la explicación del diseño experimental, así como de la muestra de vídeos participativos que serán analizados con la finalidad de conocer su naturaleza fílmica. Se iniciará con la justificación de la base epistemológica de la metodología mixta que usará esta investigación. A continuación, se relatará cómo la investigación se llevará a cabo mediante dos diseños experimentales diferentes, dirigidos cada uno de ellos a la satisfacción de cada uno de los dos objetivos principales anteriormente expuestos. Seguidamente, se realizará una exposición de las técnicas concretas a las que recurrirá la investigación, es decir, de la revisión de mapeo, de la entrevista semiestructurada y el *card sorting*, metodología procedente de la ciencia cognitiva y muy arraigada en disciplinas como la Psicología o la Arquitectura de la Información. Por último, ofrecerá una exploración y justificación de la muestra de los diez vídeos participativos que serán sometidos a análisis como parte del proceso explicado en el segundo objeto principal.

El capítulo 5 iniciará el tercer bloque de la investigación, es decir, el correspondiente a la exposición de los resultados. Este capítulo se centrará en la ejecución del primer objetivo principal, a saber, la sistematización de la taxonomía de Bill Nichols. En él se explicará como desde un mapeo sistemático de la bibliografía del autor se extrae un primer árbol de clasificación que luego es concretado y validado a través de entrevistas semiestructuradas a expertos en la teoría del documental. De cada una de estas entrevistas se extraerá un árbol de clasificación, los cuales serán agrupadas en uno único. De este emergerán los criterios que se someterán a la metodología del *card sorting*. De esta prueba

se extraerá un dendograma y una serie de matrices que servirán para definir y refinar la taxonomía de Bill Nichols y, de este modo, poder clasificar cualquier documental a partir de criterios narrativos, textuales y contextuales.

El capítulo 6 es el que se dedicará a los resultados procedentes del segundo objetivo secundario. Así, por un lado, se aportará la definición agregada de documental procedente de un mapeo sistemático de la bibliografía más destacada de los autores Noël Carroll, Carl Plantinga, Michael Renov y Bill Nichols. Esta definición agregada concretará una serie de criterios definitorios que todo film que se considere documental habrá de satisfacer. A continuación, por tanto, se cotejará cómo los vídeos participativos satisfacen estos criterios y, por lo tanto, se dilucidará si éstos pueden ser definidos como documentales. Por último, siguiendo los criterios procedentes de la sistematización del capítulo anterior, se clasificarán los diez vídeos participativos de la muestra expuesta en el capítulo 4. Por un lado, esta clasificación supondrá una prueba de concepto de la sistematización llevada a cabo y permitirá conocer hasta qué punto la metodología planteada ha sido satisfactoria. Por otro lado, clasificar estos diez vídeos participativos ofrecerá una visión de qué tipo de voces y elementos formales son los más utilizados al producir vídeo participativo. De este modo, se planteará un diagnóstico de las alfabetizaciones fílmicas de las comunidades que llevan a cabo dicha práctica.

El último bloque de la investigación se reserva para el capítulo 7, donde se discutirán los resultados expuestos en los capítulos anteriores y se expondrán las conclusiones finales de la investigación. En primer lugar, abordará las tensiones que suscita la metodología utilizada y justificará su uso a la luz de los resultados emergidos. Seguidamente, comentará la taxonomía resultante del proceso de sistematización y resolverá la tensión conceptual que genera el concepto *participativo*, utilizado tanto por Bill Nichols para definir una de las voces del documental como para nombrar la práctica audiovisual estudiada en esta tesis. Así, basándose en el marco teórico expuesto en el capítulo 3, este capítulo propondrá un cambio conceptual de la voz del documental que permitirá solventar dicha tensión. A continuación, se resolverán los problemas que haya suscitado la búsqueda de una definición agregada de documental y la

caracterización de los vídeos participativos analizados. A lo largo de todas estas reflexiones se plantearán propuestas de mejora y se propondrán futuras vías de trabajo que se desprendan de la investigación. Por último, el capítulo, y con ello la tesis doctoral, se cerrará listando las conclusiones finales del trabajo.

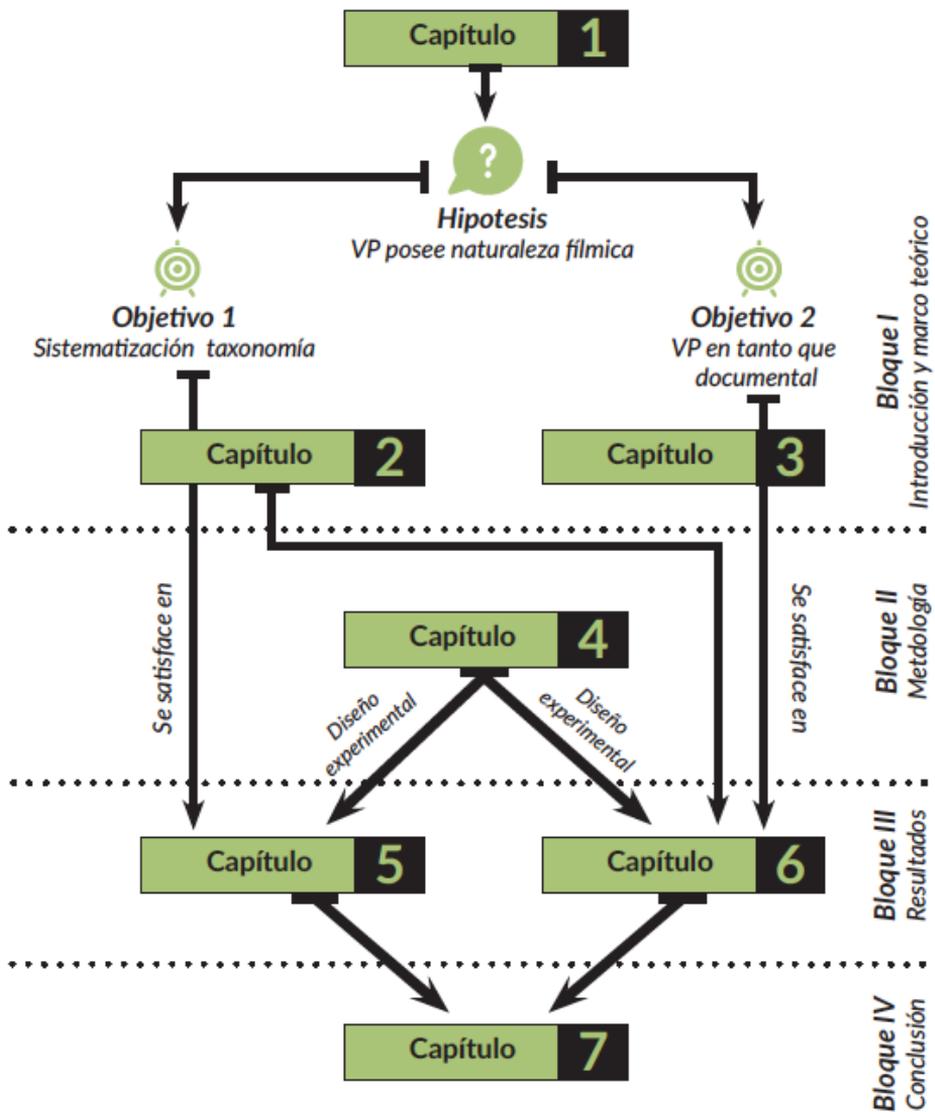


Figura 1.1: Mapa argumental de la tesis doctoral. Relaciones y diálogos entre capítulos y fases de la investigación.

Capítulo 2

El concepto de documental

A pesar de que el cine nació con la finalidad de representar la realidad, el documental nunca ha sido un objeto de análisis destacado en la Teoría del Cine. No fue hasta los años setenta, con la irrupción masiva de la televisión en los hogares del mundo occidental, cuando la atención de los teóricos se centró en este objeto cinematográfico. La televisión, lejos de otorgar al documental de un lugar donde refugiarse, lo forzó a redefinirse y entremezclarse con otros formatos que emergían en este nuevo medio. De esta manera, la frontera terminológica entre documental, reportaje o docudrama se ha ido difuminando con el paso de los años hasta el punto de ser agrupados bajo el resbaladizo concepto de géneros de *no ficción*. Esta situación se ha agravado tras el surgimiento del nuevo documental de creación, que hace todavía más complicado establecer una definición unívoca.

Desde su nacimiento, el cine documental se ha visto envuelto por un arduo debate por encontrar su verdadero significado, tanto como fenómeno cinematográfico como entidad teórica. A raíz de su nomenclatura han emergido numerosos debates que no han concluido con una definición universal de lo que se entiende como documental. Este capítulo parte del ánimo de esclarecer las transformaciones que el cine documental ha experimentado desde su nacimiento, así como la evolución terminológica asociada a los diferentes formatos con los que ha establecido luchas conceptuales. Asimismo, busca repasar las

teorías del documental más relevantes en la actualidad e identificar qué puntos de divergencia y convergencia presentan. Así pues, se presentarán las teorías de los estudiosos más representativos en la investigación contemporánea sobre el documental.

2.1 El nacimiento de una noción

Este juego de palabras abre el primer capítulo del ensayo *El documental: la otra cara del cine* de Jean Breschand (2002) con el que introduce la historia del término *documental*. Este concepto, que surgió para definir las prácticas cinematográficas que buscaban captar la realidad de manera creativa, se encuentra en la actualidad envuelto en una maraña de discusiones terminológicas que divagan entre el compromiso de este arte cinematográfico con la realidad histórica objetiva y la necesidad de experimentación narrativa y estética.

El nacimiento de una nación (*The Birth of a Nation*, 1915) de David W. Griffith es considerado como el primer largometraje de ficción y, por lo tanto, la primera película catalogada como cinematográfica (Gubern, 1969: 101). La historia del cine, sin embargo, se inicia tres décadas antes, donde se localizan los primeros intentos por captar la realidad en imágenes en movimiento. El conocimiento de esta historia es fundamental para conocer cómo se inició el documental y sobre qué pilares comenzó su largo camino hasta el complicado debate teórico entorno a su naturaleza.

Los experimentos fotográficos de Edward Muybridge, que capturó en 1880 las fases del galope de un caballo, y de Étienne Jules Marey, que estudió en 1887 los movimientos de un ave en vuelo, fueron las primeras experiencias que demostraron que era posible captar la realidad mediante imágenes en movimiento. El desarrollo de estos experimentos se convirtió en menos de una década en una realidad comercial e industrial gracias a los inventores de profesión Thomas Alva Edison, en Estados Unidos, y Louis Lumière, en Francia.

El historiador Erik Barnow, en su obra *El documental. Historia y estilo*, bautiza a Louis Lumière como «el primer magnate y principal profeta del filme documental» (Barnow, 1993: 14) debido, principalmente, a que el nacimiento del cine siempre ha sido vinculado a la captación de la realidad, principalmente por individuos vinculados con la ciencia. Sin embargo, «el cinematógrafo comenzó filmando la realidad de forma inconsciente, en función del carácter fotográfico del invento: no sabía que éste servía para otra cosa, a saber, para contar historias» (Weinrichter, 2004: 25). De hecho, los hermanos Lumière nunca se consideraron cineastas, ni mucho menos documentalistas, sino simplemente inventores de una máquina que reproducía la realidad.

El término documental no era utilizado como sustantivo por aquel entonces, sino como adjetivo que denotaba un experimento científico. No obstante, «La leyenda fundacional quiere que fuera John Grierson quien por primera vez pervirtió el adjetivo habitual para emplearlo como sustantivo» (Breschand, 2002: 7). John Grierson, conocido como el padre de la Escuela Documental Británica, se inició en el cine documental en la Universidad de Glasgow donde logró una distinción académica en filosofía moral con una tesis en la que reflexionó sobre la cinematografía y su relación con la realidad.

Una beca de la *Rockefeller Foundation* le permitió viajar a los Estados Unidos en 1924 donde conoció al director Robert Flaherty. Éste ya era conocido por su famoso *Nanuk, el esquimal* (*Nanuk of the North*, 1922) y se encontraba planeando su segundo film *Moana*, estrenado en 1926 (Barnow, 1993: 78). Fue en un artículo escrito por el propio Grierson el 8 de febrero de 1926 en el *New York Sun* sobre *Moana*, donde el británico transformó el adjetivo documental en sustantivo: «Por supuesto, *Moana* siendo un informe visual de los acontecimientos en el día a día de un joven polinesio y su familia, posee valor documental» (Ellis y McLane, 2005: 3).

Esta reflexión fue la que empujó a Grierson a argumentar y fundamentar de manera profunda qué era y qué implicaba el concepto *documental*. Después de trabajar en Nueva York en la preparación de *El acorazado Potemkin* (*Brónenósets Potiemkin*, 1925) para el público norteamericano, quedó muy impactado por la relevancia social de la cinematografía rusa. Así, Grierson entendió el

documental como el tratamiento creativo de la realidad con «usos de difusión educativa, empleando los “documentos” de la vida moderna como material para extender la fe socialdemócrata» (Ellis y McLane, 2005: 3-4).

La concepción de documental como herramienta educativa enfrentó al británico con su amigo Flaherty, iniciándose así las tensiones que acompañaron a su amistad a lo largo de sus vidas. Grierson consideraba a Flaherty como el padre del documental, pero deploraba la obsesión que éste sentía por países remotos y pueblos primitivos. Según decía Grierson de su amigo, éste estaba determinado a hacer que «los ojos del ciudadano se apartaran de los confines de la tierra para fijarse en su propia historia, en lo que ocurría ante sus narices, el drama de lo cotidiano» (Barnow, 1993: 78). Así, frente a la función educativa del documental defendida por Grierson, Flaherty se empeñaba en crear obras cinematográficas de narrativa grandilocuente que enseñaran al ciudadano lo exótico del mundo.

Sin embargo, los orígenes del documental no pueden reducirse a la dicotomía surgida entre la impactante narrativa de Robert Flaherty y la intención moralizante de John Grierson. A estas dos piernas con las que empezó a caminar el documental cabe añadir dos referentes que ineludiblemente dejaron una huella en los inicios del género: el objetivismo vanguardista de Dziga Vertov y el pictorismo experimental de Jean Vigo.

Tres años antes del estreno de *Nanuk, el esquimal* de Flaherty, el joven Denis Arkadievich Kaufman, más conocido en la historia del cine como Dziga Vertov, comenzó a trabajar para el Comité de Cine de Moscú auspiciado por Lenin. Allí era el encargado de recolectar las imágenes que le llegaban de los frentes de la guerra y «componer noticias con el fin de unir a la gente manteniéndola informada sobre los altibajos de la violenta lucha» (Barnow, 1993: 52). Aprovechando estas imágenes, el joven Vertov compiló largos documentales con los que aprendió no solo a manipular y procesar millares de metros de película, sino a crear un lenguaje cinematográfico propio. Pronto entendió, además, el importante papel que podía desempeñar el cine en la construcción de la nueva Unión Soviética.

A tenor de lo que se conoció como “la proporción cinematográfica leninista”, una doctrina que obligaba a que todo programa filmico guardara un equilibrio entre material de ficción y material de actualidad, Vertov se lanzó, junto con su mujer y su hermano, a la creación del manifiesto *Cine-Verdad* (*Kino-Pravda*). Este manifiesto, que se publicaba de manera mensual, consistía en documentales bastante extensos que ponían de relieve la versatilidad de la cámara de filmar a la hora de captar la realidad. Esta obsesión por captar la realidad de manera objetiva le llevó a planear un film en el que se estudiara el papel del propio camarógrafo en la sociedad y cómo la cámara podía alterar la realidad retratada.

No obstante, la experimentación cinematográfica era cada vez más inviable bajo la concepción estalinista del “realismo soviético” por lo que la nueva película de Vertov planteaba un serio desafío. A pesar de ello, *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929) le valió a su autor un reconocimiento casi mundial. Este film muestra la vibrante vida cotidiana soviética desde el punto de vista del camarógrafo, al que se le muestra constantemente en acción. De hecho, al terminar el film, cámara y trípode hacen una inclinación a modo de saludo. *El hombre de la cámara* juega, por tanto, con la escenificación y el artificio de una manera que antes Vertov rechazaba (Lozano, 2012) ya que en él «lo artificioso es deliberado: se trata de una determinación vanguardista de suprimir la ilusión para favorecer una percepción profundizada» (Barnow, 1993: 63). Vertov, junto con Aleksandr Medvedkin, que desarrolló paralelamente el cine-tren, llevó a cabo unas experiencias muy incipientes de cine colectivo.

Paralelamente, a principios de la década de los años veinte, se estrenaron en las principales ciudades occidentales las primeras sinfonías urbanas. Éstas se dedican a mostrar los ritmos y las configuraciones de diferentes metrópolis, muy agitadas cultural y socialmente por el gran crecimiento económico de esta década. La primera de ellas fue *Mannhaattan* (1921), breve sinfonía de Nueva York dirigida por los norteamericanos Paul Strand y Charles Sheeller. *Berlin: una sinfonía de la gran ciudad* (*Berlin: die Sinfonie der Grosstadt*, 1927) de Walter Ruttmann, fue la primera sinfonía de una ciudad europea, la cual obtuvo un gran éxito y, por ello, fue la que suscitó más imitaciones.

Boris Kaufman, hermano de Dziga Vertov, se había trasladado a París a estudiar tras el estallido de la guerra civil rusa. Al igual que sus hermanos, sentía un gran interés por la cinematografía e inició estudios de cine en la capital francesa. Durante su formación conoció al incipiente cineasta Jean Vigo. En 1929 el francés invitó al joven Boris a Niza para confeccionar la obra *Sobre Niza* (*À propos de Nice*, 1930). Jean Vigo, que partía de la narrativa de las sinfonías urbanas, deseaba un tipo de film personal, un film con un *point de vue documentaire*, como él lo llamaba. Para ello experimentó con la cámara y la narrativa generando un lenguaje rayano a lo poético (Barnow, 1993: 72).

Vertov y Vigo son, junto con Grierson y Flaherty, los que constituyeron los inicios del género documental. De esta manera, son estas cuatro piernas las que permitieron al documental comenzar su andanza como fenómeno cinematográfico. Estas cuatro concepciones son la base de lo que hoy entendemos como documental y en sus diferencias encontramos el origen de las controversias que existen en torno a cómo definir este objeto fílmico. El documental oscilará, desde sus orígenes, en la maleable obligación de representar de manera creativa la realidad con fines educativos, espectaculares, experimentales o poéticos.

2.2 El desarrollo del concepto

En menos de una década, el documental se encontraba asentado como género cinematográfico propio y muy pronto se consolidaría como herramienta política e ideológica. Las décadas de los años treinta y cuarenta, marcadas por una fuerte crisis económica, asisten al crecimiento de facciones políticas radicalmente opuestas que utilizarán al documental como herramienta propagandística.

Ninguna historia del cine documental esquiva hablar de Leni Riefenshtahl como una importante pionera en el desarrollo tecnológico del género. En *Das Triumph des Willems* (*El triunfo de la voluntad*, 1935) la directora demostró un gran talento para la cinematografía, la cual puso al servicio de la propaganda nazi alentada por el mismísimo Adolf Hitler. En *Olympiade* (1938), Leni Riefens-

tahl se sitúa en la cumbre del desarrollo tecnológico para rodar un documental que, cargado de ideología fascista, transforma de manera radical la forma tradicional de hacer cine (Barsam, 1973; Sánchez Alarcón, 1996).

Frank Capra, por su lado, destacó en los años cuarenta por sus documentales de guerra en los que, al servicio del gobierno de Estados Unidos, explicó a millares de civiles norteamericanos el porqué de la guerra y la implicación de su país. De entre las producciones cinematográficas propagandísticas llevadas a cabo por él impulsadas por el ejército, destaca, por su ambición y calidad intrínseca, una serie de siete documentales presentada bajo el título genérico de *Why We Fight*. Frank Capra, en la cima de su carrera cinematográfica en aquellos momentos, ejerció de productor ejecutivo y supervisor general de la serie (Girona, 2007). Los siete documentales que componen *Why We Fight* son: *Prelude to War* (1942), *The Nazis Strike* (1943), *Divide and Conquer* (1943), *The Battle of Britain* (1943), *The Battle of Russia* (1944), *The Battle of China* (1944) y *War Comes to America* (1945).

El documental de propaganda que realizaron tanto Leni Riefensthal como Frank Capra bebe de dos de las cuatro patas recientemente comentadas. Por un lado, sigue la estela moralizante del documental griersoniano. Por otro, aplica recursos tecnológicos y narrativos que produjeron un gran impacto en la audiencia, al estilo de Flaherty. Así, fueron estas experiencias, que combinaron diferentes visiones del género, las que dejaron al descubierto que un uso negligente de la función educativa del documental y una exaltación de lo visual podían conducir a la falta de objetividad y a la manipulación de la audiencia hacia unos fines político-sociales concretos.

El descontento con la Segunda Guerra Mundial despertó el compromiso político de algunos cineastas que, a mediados de los años cuarenta, inauguraron el movimiento neorrealista, fuertemente arraigado al documental. Estos comprendieron que «la responsabilidad frente a lo que se narra adquiere una relevancia igual o mayor que el carácter isomorfo de la imagen misma» (Lozano, 2012). El neorrealismo se origina en Italia en les décadas de los cuarenta y los cincuenta de mano de directores como Vittorio de Sica o Roberto Rossellini. Se caracterizó por el bajo coste y elevada improvisación de sus filmes. Los neo-

rrealistas rechazaron el uso de estudios cinematográficos, de platós y decorados, y de actores profesionales y centraban sus guiones en contar historias de la miseria provocada por los recientes conflictos bélicos y la decadencia política y social en las que se había sumido Europa.

El movimiento neorrealista, que nació influenciado por el documental, volvió a éste casi de manera instantánea. El descontento del documental moralizante y la experiencia neorrealista derivaron, en los años sesenta, en una generación de documentalistas estadounidenses de gran vocación experimental dispuestos a devolver al film documental la perdida pretensión de objetividad. Fred Wiseman o Donn Alan Pannebaker son algunos de los nombres propios más relevantes vinculados con el *Direct Cinema*, término utilizado para designar a este nuevo movimiento que implicó una revolución tecnológica y estética en los modos de realización documental.

Por un lado, la creación de cámaras más ligeras permitió una mayor movilidad al camarógrafo. A su vez, el *Direct Cinema* rechazó el uso del trípode y del plano fijo y bien compuesto del documental clásico. El reemplazo de la película cinematográfica de 35 milímetros por la de 16 mm, que abarataba considerablemente los costes de producción, conseguía a su vez una imagen granulada más sucia que parecía aportar un plus de realismo. Por último, la creación de aparatos de grabación magnética de sonido otorgó la posibilidad de registrar el audio de forma sincrónica a la imagen en directo, a la vez que finalmente daba la oportunidad de dejar hablar a los protagonistas.

En cuanto al cambio estético, se rechazó de lleno la narración en *voice-over*, aquella voz omnisciente típica del documental clásico, debido a su propensión a sacar conclusiones e indicar al espectador qué debía pensar en todo momento. Por contra, se pasó a privilegiar a la imagen, confiando en su poder y pureza. Se rechazaba la imposición de un punto de vista previo y único, intentando captar la realidad directamente, sin intervenciones, apelando a la espontaneidad, al azar, al no control de la situación. La cámara se volvía inquieta, estaba en movimiento continuo, a la búsqueda de detalles, con múltiples enfoques.

Al mismo tiempo que se desarrollaba esta nueva escuela en Estados Unidos, en Francia arrancaba con fuerza el *Cinéma Vérité* de la mano de Jean Rouch, inspirado en las pretensiones del cine-verdad de Dziga Vertov. De características técnicas similares al *Direct Cinema*, este movimiento francés se define por la presencia notable del director y el reconocimiento de su subjetividad. El *Cinéma Vérité* buscaba que la verdad se mostrase tal cual ante la cámara, desenmascarando las artificialidades de la puesta en escena. Según Erik Barnow (1993: 223):

[...] el documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el *Cinéma Vérité* de Rouch trataba de precipitar una crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del *Cinéma Vérité* de Rouch era a menudo un participante declarado de la acción. El cine directo encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara. El *Cinéma Vérité* respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas.

Más allá de los cambios estéticos, narrativos y técnicos descritos hasta ahora, el compañero de viaje que más influyó en la evolución del documental fue la televisión. Aunque su invención se remonta a finales del siglo XIX, su llegada masiva a los hogares del mundo occidental tendrá que esperar a la década de los sesenta. Desde sus orígenes, la televisión tiene un compromiso informativo con la realidad de su tiempo que, sin lugar a dudas, ha tenido un gran peso en el desarrollo de la industria del documental. Según Miquel Francés (2003: 71) «sin la televisión hubiera resultado impensable la consolidación de la industria documental, tanto la producción independiente como la de las propias teledifusoras». De hecho, la existencia misma de una industria cinematográfica dedicada al documental sería impensable sin las inversiones que realizan las televisiones, tanto públicas como privadas¹.

¹Considerando el mercado de televisión de manera global, se detecta una importante concentración en la producción documental en dos empresas privadas: *Discovery Channel*, que se emite en 155 países y en 33 idiomas distintos; y *National Geographic*, emitido en 140 países y en 23 idiomas. A nivel público, la empresa con mayor volumen de producción de documentales es la BBC. En España, la producción documental se debe, en su mayor parte, a las televisiones públi-

Paralelamente, y como consecuencia de la penetración de la televisión en la vida familiar, la exhibición de documentales en salas de cine fue disminuyendo. Como afirma Soler (1998: 46): «a medida que la industria del cine se afianzó sobre la base del *star system*, el gran documental fue paulatinamente relegado a un segundo y despreciado nivel de interés». De esta manera, el documental comienza a ver desdibujadas sus pretensiones cinematográficas y comienza a ser utilizado por periodistas televisivos como herramienta audiovisual. Asimismo, fruto de las disputas entre periodistas y cineastas por apropiarse de este objeto audiovisual, aparecen nuevas nomenclaturas para el documental, como los términos *reportaje* o *docudrama*. Sin embargo, ni unos ni otros consiguieron separar al documental de las cuatro piernas sobre las que comenzó a caminar. En palabras de Francés (2003: 7):

el documental, a partir de su proliferación en la pequeña pantalla, se presenta como un producto híbrido, lleno de dudas sobre su paternidad: ¿es hijo del Cine?, ¿del Periodismo? Los periodistas televisivos, recién llegados al reino audiovisual, rebautizaron el género y lo llamaron *reportaje*. Y los cineastas, ofendidos, lo calificaron ampulosamente de *documental de creación*, con el fin de distanciarlo y elevarlo sobre tanta calderilla como aparece en la pequeña pantalla (Francés, 2003: 7).

Esta lucha terminológica continúa vigente incluso hoy en día: los cineastas no aceptan como documentales a los realizados por y para las televisiones y éstas se niegan a programar films realizados por directores contemporáneos. No obstante, el origen de dicha lucha se encuentra, más bien, en las audiencias, ya que cada producto posee un público muy diferenciado, y no tanto en las diferencias narrativas, textuales o estéticas. En este sentido, el término *cine de lo real* parece haberse asentado como nomenclatura para los cineastas y para algunos autores que buscan eludir el enfrentamiento entre el documental y el resto de géneros de no ficción. El origen de dicha nomenclatura se encuentra en el festival *Cinéma du Réel*, fundado en 1978 por Jean-Michel Arnold y Jean Rouch, dirigido fundamentalmente al cine documental de autor.

cas tanto estatales (RTVE) como autonómicas, en especial Televisió de Catalunya TV3 y Euskal Telebista (ETB).

El nuevo cine documental, surgido a partir de los años noventa, responde a esta necesidad de distanciarse del documental clásico y televisivo. El nuevo cine documental busca nuevas narrativas, nuevas subjetividades y nuevas relaciones entre el dispositivo y la audiencia. Pretende reflexionar sobre el propio género cinematográfico, sobre la imposibilidad de representación de la realidad y sobre el compromiso ético del documentalista por mostrarla. Margarita Ledo, en su obra *Del cine-ojo a Dogma 95: paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental* ya anunciaba el surgimiento de un nuevo cine y las posibles desavenencias con los valores tradicionales del término documental:

Porque si bien se hubiese podido elegir otra palabra, la obsesión nominalista une lo que no sirve para llevarnos hacia lo que tenemos que hacer funcionar: un nuevo cine que aparentemente es descriptivo pero que no es literatura de viajes [...]; que no pertenece al mundo de los apuntes musicales; que tendrá que dibujar otra vez fronteras con un género periodístico en ascenso, el reportaje y su variante de reportaje novelado [...]; que enlaza con la entrada de lo más personal en la arena pública, el género epistolar; o con la salida a la superficie de los relatos institucionales —relatorios, complicaciones, legajos—, elementos todos ellos que pasan a nutrir las diversas tramas con notaciones de “factalidad” (Ledo, 2004: 32).

Así pues, una definición actualizada de documental tiene que partir de un ejercicio de inclusión de todas las formas de creación audiovisual con un compromiso con la realidad histórica y una pretensión educativa y social. Como concluye Ricard Mamblona en su tesis doctoral:

Documental, no ficción, documental creativo/de creación/de autor, cine lo real, después de lo real, postcine/postdocumental, nuevo documental, documentalismo... Todos ellos son términos o expresiones para designar a un tipo de cine en expansión, cuyo objetivo es que la nueva heterodoxia de (sub) géneros y discursos del documental quede representada a través de una denominación que no ofrezca limitaciones ni códigos rígidos anclados en el pasado. El documental, en su continuo crecimiento hacia nuevas fronteras híbridas, parece condenado a codearse con las modas semánticas y terminologías nuevas que puedan ir apareciendo. Son expresiones que, en ocasiones, crean ciertas desavenencias entre teóricos, pero no cabe duda que el fin es poder entenderse: es la naturaleza del propio lenguaje (Mamblona, 2012: 48-49).

2.3 El género documental en la Teoría del cine

Hasta ahora se ha revisado de manera breve la historia del documental, sin profundizar en ella pues no es objeto de esta tesis doctoral, y su intersección con otros géneros audiovisuales y cinematográficos. No obstante, antes de adentrarse en definiciones y postulados teóricos de autores particulares, objeto principal del presente capítulo, se hace necesario conocer cómo el género documental ha sido analizado desde las diferentes corrientes teóricas que han estudiado el cine como arte.

Las Teorías del Cine son aquellas herramientas epistemológicas que permiten comprender el cine como fin y como medio. Las Teorías del Cine formulan principios sobre cómo entender este arte, no sólo como fenómeno en sí, sino también como intermediario para relacionarse con el mundo. Así pues, las teorías cinematográficas son tan variadas como los diversos acercamientos a las manifestaciones del film. Estas pueden indagar, de manera idealista, en la existencia de una suerte de esencia del cine, o bien pueden razonar sobre las relaciones del cine con lo social, lo económico, lo tecnológico o lo cultural.

El cine es un medio contaminado por el entorno por lo que su análisis ha de situarlo en una encrucijada de intereses, disciplinas y contextos diversos. El esclarecimiento de las relaciones del artefacto filmico con las narraciones históricas es empresa de la Teoría del Cine. Sin embargo, las primeras teorías formuladas se centraron en la obra fílmica y el proceso de producción. Es decir, fueron teorías de la enunciación que estudiaron quién hace los films y por qué. Entre estas formulaciones se encuentran las aproximaciones constructivistas de los cineastas soviéticos —Eisenstein, Pudovkin o Vertov— y sus teorías sobre el montaje cinematográfico. Como explica Robert Stam en su obra *Film Theory*:

los inicios del cine [...] coincidieron con el punto álgido del imperialismo, con el origen del psicoanálisis, con el surgimiento del nacionalismo y con la emergencia del consumismo. [...] El cine combinaba narración y espectáculo para explicar la historia del colonialismo desde la perspectiva del colonizador. Así pues, el cine dominante ha sido la voz de los “vencedores” de la historia, en películas que idealizaban la empresa colonial como misión civilizadora y

filantrópica motivada por un deseo de hacer retroceder las fronteras de la ignorancia, la enfermedad y la tiranía (Stam, 2000: 34).

La Teoría del Cine, por lo tanto, se vio obligada a adentrarse en el análisis socio-lógico y político del cine como producto cultural y generador de discursos identitarios. Es así como surgieron, por ejemplo, las teorías realistas de posguerra de Bazin, Aristarco y Kracauer que influyeron principalmente en el movimiento del neorrealismo italiano; la teoría del Tercer Cine, procedente de países del Tercer Mundo recientemente independizados de sus colonizadores europeos, con grandes dosis nacionalistas e identitarias; o la teoría del cine de autor, que pretende estudiar el cine según sus autores, eludiendo un análisis holístico de los diferentes movimientos y escuelas, y que aún hoy cuenta con muchos adeptos (Stam, 2000).

Sin embargo, no fue hasta la incorporación dentro de la Teoría del Cine de la semiótica, desarrollada por Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce, cuando esta disciplina encontró una postura que huía de subjetivismos y juicios de valor, legitimando de esta manera una posición científica. Se inicia así, en los años setenta, el estructuralismo cinematográfico, el cual entiende los films como formados por signos que componen un lenguaje que se puede estudiar a través de análisis oportunos. En este sentido profundizó el teórico francés Christian Metz, que desarrolló la teoría de la filmolingüística, es decir, el estudio del film como fenómeno lingüístico. A él fue a quien se considera el iniciador del análisis fílmico de corte científico, corriente en la cual se sitúa esta tesis doctoral:

Metz fue un ejemplo de un nuevo tipo de teórico del cine, un teórico que se adentraba en un terreno pertrechado ya con instrumentos analíticos de una disciplina específica, un teórico decididamente académico y desvinculado del mundo de la crítica cinematográfica. Dejando a un lado el tradicional lenguaje evaluativo de la crítica de cine, Metz apostaba por un vocabulario técnico procedente de la lingüística y la narratología (diégesis, paradigma, sintagma) (Stam, 2000: 133).

A finales de los años sesenta, el estructuralismo es atacado por Giles Deleuze que, inspirado en las corrientes deconstructivistas iniciadas por el filósofo Jacques Derrida, da origen a la Teoría del Cine de corte posestructuralista. Estas perspectivas teóricas defiende la deconstrucción de las estructuras universales, ya que es imposible pensar una estructura totalizadora que abarque toda la diversidad. Para Deleuze no hay un significado unívoco, sino que existe una espiral infinita de interpretación de los films. El signo, por lo tanto, es inestable; el discurso posiciona al sujeto. El cine ha abandonado, sugiere Deleuze, la creación de imágenes-movimiento por la de imágenes-tiempo, en las que el cine atrapa el relato histórico y lo manipula en su dimensión temporal.

La revolución posestructuralista abrió la Teoría del Cine a nuevas propuestas teóricas desarrolladas en otros ámbitos del conocimiento. Así, el psicoanálisis, la teoría de la multiculturalidad, los feminismos, el postfeminismo y la teoría *queer* penetraron, a partir de entonces, en el análisis del cine a partir amplias y muy variadas perspectivas, las cuales tienen una gran influencia en el discurso teórico actual (Stam et al., 1992; Stam, 2000: 246).

Además, a estas aportaciones hay que añadir el cambio radical que ha supuesto en el cine la aparición del vídeo digital y, por tanto, la apertura de la producción cinematográfica a un público mucho más amplio. La rapidez de estos cambios ha pillado por sorpresa a los teóricos del cine, que todavía no tienen claro cómo enfocar estas transformaciones.

A pesar de que el cine nació con la finalidad de representar la realidad —ese era el objetivo del cinematógrafo de los hermanos Lumière—, el documental nunca ha sido un objeto de análisis destacado en la Teoría del Cine. Desde que el término documental fue acuñado, como ya se ha comentado, por el líder de la Escuela Documental Británica John Grierson en 1926, los tratados sobre aspectos teóricos de este tipo de producciones han sido muy escasos. Sin embargo, a partir de los años noventa, esta situación cambia por completo y se produce una oleada de nuevos teóricos que comienzan a trabajar en el campo del documental de manera casi exclusiva (Barnow, 1993). El teórico Mi-

chael Renov reconoció en una entrevista concedida a la revista chilena *La Fuga*, al respecto de esta nueva generación de teóricos del documental, que²:

Podríamos decir que antes de 1990 existían algunos buenos libros y artículos [relacionados con el documental], pero no una masa crítica o la generación de nuevas ideas. Pero creo que ya, alrededor y a mediados de los ochenta, en Inglaterra, en el campo antropológico, comenzaron a surgir nuevos tipos de preguntas, y creo que en los estudios documentales comenzaron a circular el mismo tipo de preguntas. No sólo en relación a la historia del documental, aunque ésta sea importante, sino preguntas acerca de la relación que podía existir entre toda construcción de conocimiento, que eran más estudiadas en los campos filosóficos, o preguntas acerca de la representación de la historia, historiografía y la posibilidad de reconstruirlas en video o filmes. Muchas preguntas que valía la pena hacer y que no habían sido hechas anteriormente. Y después pasó que en los noventa, de repente, el documental se había transformado en la atracción de los académicos más jóvenes, quienes estaban interesados en política, cultura contemporánea, incluso la televisión y programas *reality* (que parecían ser perversos, pero que aun así eran comercialmente viables), sin olvidarnos que los documentales estaban generando más dinero en los Estados Unidos que en Europa.

Esta nueva corriente que busca estudiar el documental como entidad fílmica independiente surgió en primer lugar en el mundo anglosajón. Los teóricos del documental se sitúan, principalmente, en dos corrientes principales. La primera de ellas es la teoría cognitiva, en la que se enmarcan, entre otros, Noël Carroll y Carl Plantinga. La segunda de ellas es la perspectiva del análisis fílmico-textual, entre cuyos máximos exponentes se localizan Michael Renov y Bill Nichols.

Esta perspectiva tuvo un rápido impacto en los estudiosos del cine del resto del mundo. Un ejemplo del impacto que tuvo la teoría del documental en España fue la publicación de los dos números que la revista académica *Archivos de la Filmoteca* dedicó al documental en 2007 y 2008. Dirigidos ambos por Josep Maria Català y Josetxo Cerdán, que han sido ambos entrevistados para

2 Entrevista realizada por Iván Pinto y María Paz Peirano durante la visita de Michael Renov en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Católica de Santiago de Chile. Puede consultarse esta entrevista a través de la siguiente URL: <http://www.lafuga.cl/entrevista-a-michael-renov/461>.

esta investigación, y titulados *Después de lo Real*, reunieron a muchos de los teóricos más prestigiosos del panorama internacional como Catherine Rusell, Michael Chanan, Trinh T. Minh-ha o, los ya citados, Carl Platinga, y Bill Nichols. Sus escritos sirvieron para acercar, por primer vez en lengua castellana, las teorías del documental más actuales al mundo hispanohablante y el candente debate existente entre los partidarios de las posiciones cognitivistas y los que defienden la aproximación del análisis textual. A continuación se expondrán los aspectos más relevantes de estas dos perspectivas teóricas del documental así como sus aportaciones sobre la definición de este género de tan resbaladiza clasificación.

La teoría cognitiva empezó a adquirir fuerza principalmente en los años ochenta. El cognitivismo «busca respuestas alternativas, más precisas, a las preguntas formuladas por los semióticos y por la teoría psicoanalítica en torno a la percepción del film» (Stam, 2000: 274). Estos teóricos, por lo tanto, se basan en las más contundentes teorías de la percepción, el razonamiento y el procesamiento de la información para comprender cómo se reciben y se siguen las películas en cuanto a su narración de causas y efectos, sus relaciones espacio-temporales, etcétera.

David Bordwell fue uno de los máximos exponentes de la teoría cognitiva del cine. Para él «la narración es un proceso mediante el cual las películas ofrecen indicaciones a los espectadores, quienes emplean esquemas interpretativos a fin de construir historias ordenadas e inteligibles en sus mentes» (Bordwell, 1985: 22). Es decir, la narración es lo que permite al espectador procesar las imágenes y los sonidos del film para darles un significado total. Este autor, que influyó sobremanera en otros autores vinculados a esta corriente teórica, nunca trabajó sobre el género documental.

Noël Carroll fue el primer cognitivista que trabajó sobre el cine documental y su definición, que abordó en la obra *Theorizing the Moving Image*. El autor se apoyó para buscar dicha definición en el concepto de *código* procedente de la Teoría de la Información de Shannon y Weaver. En su ensayo, Carroll afirma que «un documental es una imagen codificada que elude la idea de que el montaje es un código en sí mismo» (Carroll, 1996:165). De este modo, todo

«film se apoya, en parte, en la asociación que hace el espectador entre el código como noción procedente de la Teoría de la Información y el código del montaje» (Carroll, 1996:166).

De este modo, Carroll apoya su teoría del documental en que éste se trata de un género que escapa de tener un código textual concreto pero que, a su vez, es un texto fílmico leído por la audiencia como tal. Es así como en *Engaging the Moving Image* define el concepto de indización —*indexing* en inglés—, por el cual un film deviene documental al ser el cine «una técnica vinculada virtualmente a forzar a la audiencia, intrincada en su aparato perceptivo, a prestar atención a aquello que el director desea³» (Carroll, 1998:38). Es decir, es la audiencia quien indiza un film como documental. Son los factores contextuales y las categorizaciones de agentes externos —productores, directores, realizadores o distribuidores— los que hacen que un film concreto se considere documental. Carroll llega a afirmar que no es necesario el realismo o una semejanza entre un trabajo de no ficción y la actualidad para que un film sea considerado documental (Carroll, 1998: 40).

Por otro lado, Carl Plantinga (1997), que como ya se ha mencionado parte también de una concepción cognitivista, centra su teoría del documental en la definición de los géneros de no ficción. En su ensayo seminal *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* se apoya en la teoría de los mundos proyectados de Nicholas Wolterstoff (1980) que enuncia que, a través del lenguaje, los humanos actuamos en el mundo, pero no generando solo significado, sino desarrollando también *acciones lingüísticas*. Estas acciones pueden ser a la vez entidades ontológicas y las acciones que éstas generan. La consecuencia de las acciones lingüísticas ontológicas son los mundos proyectados y no incluyen solo convenciones —como argumentan los teóricos de la representación—, «sino que se condicionan por un conglomerado de circunstancias e intenciones

3 Traducción propia. En el original: «the technique is tailored virtually to compel viewers, endowed with the standard-issue perceptual apparatus, to attend to just what the director intends» (Carroll, 1998: 38).

conocidas por todos los integrantes de la acción lingüística y que determinan un estado de las cosas, un *state of affairs*⁴» (Wolterstoff, 1980: 43).

Plantinga toma el concepto de *state of affairs*, entendido como las posturas que los individuos, las audiencias, tienen de la realidad, para desarrollar su definición de documental. Así, si las palabras se proyectan junto con varias posturas sobre la realidad —*stances*—, se pueden definir la ficción y la no ficción desde la posición en la que se emiten los enunciados fílmicos. De este modo, cuando esta postura es fictiva se habla de ficción. Sin embargo, cuando esta es asertiva —es decir, la pieza cinematográfica dilucida, pregunta por la verdad, y desea la verdad— el producto final se encuentra en el campo de la no ficción, del que el documental es un gran componente (Plantinga 1987 y 1997).

En cierto modo, Plantinga no se está alejando de la postura defendida por Noël Carroll sobre la indización que la audiencia realiza cuando visualiza documentales. Sin embargo, Plantinga cae en la cuenta de que no toda la carga semántica de un documental recae en cómo lo percibe la audiencia, sino que también el realizador interviene en dicha indización, en tanto en cuanto los materiales fílmicos que utiliza son representaciones verídicas o verificables (Plantinga, 2005). Es decir, cuando un director realiza un documental

no solo intenta que en la audiencia se formen ciertas creencias, sino que implícitamente asegura el uso del medio en sí mismo; que el uso de las imágenes en movimiento y el sonido ofrezcan un conglomerado que comunique algún aspecto fenomenológico de un asunto, desde el cual se espera que el espectador forme un sentido fenomenológico o/y creencias verdaderas de un sujeto o materia⁵ (Plantinga, 2005).

4 Traducción propia. En el original: «World projection as “counted as” action, does not only involve conventions -as argued by adherents of the theory of representation- but is conditioned by a complicated arrangement of circumstances and intentions and their knowledge by the participants of the action, who determine a state of affairs» (Wolterstoff, 1980: 43).

5 Traducción propia. En el original: «not only intends that the audience come to form certain beliefs, but also implicitly asserts something about the use of the medium itself: that the use of motion pictures and recorded sounds offer an audiovisual array that communicates some phenomenological aspect of the subject, from which the spectator might be expected to form a sense of that phenomenological aspect and form true beliefs about it» (Plantinga, 2008).

Del pensamiento de Carl Plantinga es importante destacar que centra su debate en la definición de la no ficción sin entrar en profundidad a discutir el género del documental en particular. Este hecho es relevante debido a que, en el seno de la disciplina, existe todavía confusión entre ambos términos y, en muchos casos, se ha forzado al documental a englobar casi por completo el ámbito del cine de no ficción (Montero Sánchez, 2012: 53). Por ello, a la hora de trazar un recorrido a lo largo de las definiciones de documental cabe tener presente que la teoría de Plantinga se refiere a la no ficción mientras que la del resto de teóricos aquí revisados se refieren al documental.

Por otro lado, la posición teórica que defiende el análisis textual de los films se sitúa entre las teorías contemporáneas del cine. Es decir, aquellas que surgen después de la revolución derridiana. El análisis textual incorpora a sus postulados aspectos fundamentales del posestructuralismo —aunque con limitaciones—, la teoría de la multiculturalidad, los feminismos, la teoría *queer*, los estudios culturales, etc. Así, el concepto de *texto* —etimológicamente, *tejido* o *entramado*— conceptualiza el film no como imitación de la realidad sino como artefacto, como constructo. El análisis textual presenta así varias novedades respecto a la teoría cognitiva anteriormente expuesta. En primer lugar, el nuevo método «demostró un incremento de la sensibilidad respecto al significante fílmico y a los elementos formales específicamente cinematográficos, a diferencia del énfasis tradicional emplazado en personajes y tramas» (Stam, 2000: 221). En segundo lugar, «los análisis tendían a la autoconciencia metodológica; eran, simultáneamente, análisis del tema tratado —la película en cuestión— y de la propia metodología empleada en el análisis» (Stam, 2000: 222). Por lo tanto, los teóricos adscritos al análisis textual basarán sus estudios en los aspectos formales de los films y se alejarán de los procesos psicológicos que los mismos y sus constructos tienen en la audiencia.

Michael Renov es uno de los teóricos del documental que trabaja desde la perspectiva del análisis textual. Su teoría parte de una definición del dispositivo que tiene en cuenta «su contingencia histórica, su eficiencia textual y su carácter mutuamente definitorio» (Renov, 1993: 32). Es decir, para este autor la naturaleza del documental se encuentra en su enraizamiento con la realidad

histórica, y en el uso de recursos textuales que la representan. Esta definición bipartita incluye, además, que ambos elementos son mutuamente inclusivos. Es decir, por un lado, el impulso documental puede ser transhistórico, pero se encuentra lejos de no ser afectado por la historia. El discurso histórico, por lo tanto, no es objetivo pero sí realista (Renov, 2004: 175). Por otro lado, este realismo se ve respaldado por elementos formales textuales que coexisten con el discurso transhistórico. Así pues, ambos elementos son mutuamente necesarios para definirse.

Bill Nichols también trabaja desde la teoría del análisis textual. El autor establece tres criterios para la definición del documental, con los que intenta abarcar la mayoría de aspectos implicados en la complejidad del género. Cada criterio da lugar a una definición, que destaca significados diferentes, pero complementarios. El primer criterio, enfocado desde el punto de vista del realizador, define el documental como pieza audiovisual en la que el director posee un control muy limitado de la historia y en el que sólo puede controlar la filmación y la cámara, pero no la interpretación:

Un modo común, aunque engañoso de definir el documental desde el punto de vista del realizador se basa en términos de control: los realizadores de documentales ejercen menos control sobre su tema que sus homólogos de ficción (Nichols,1991: 42).

Así, a menudo se puede diferenciar una película documental de una de ficción según el grado de control que se ha ejercido durante su producción. Mientras que en la ficción casi todos los detalles se encuentran controlados a la perfección, el director de documentales controla sólo unas cuantas variables de la preparación, del rodaje y del montaje. Pero lo que finalmente se impone como no controlable por parte del realizador es su tema escogido, que forzosamente pertenece a la historia. Como reconoce Nichols, al abordar el dominio histórico, el director de documentales se sitúa en la línea de otros profesionales que no tienen control sobre lo que realizan: científicos sociales, físicos, empresarios, ingenieros, revolucionarios, etc. (Nichols,1991: 42).

El segundo componente de la definición tripartita de Bill Nichols hace referencia al texto: los documentales son piezas audiovisuales que representan lugares y personas unidas por una lógica temática e histórica y, por lo tanto, se estructuran por elementos textuales externos. Como el autor dice:

cada película establece normas o estructuras internas propias pero estas estructuras suelen compartir rasgos comunes con el sistema textual o el patrón de organización de otros documentales. Los documentales toman forma en torno a una lógica informativa. La economía de esta lógica requiere una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico. La economía es básicamente instrumental o pragmática: funciona en términos de resolución de problemas. Una estructura paradigmática para el documental implicaría la exposición de una cuestión o problema, la presentación de los antecedentes del problema, seguida por un examen de su ámbito o complejidad actual, incluyendo a menudo más de una perspectiva o punto de vista. Esto llevaría a una sección de clausura en la que se introduce una solución o una vía hacia una solución (Nichols, 1991:48).

Es decir, la lógica textual de un documental sigue los patrones de la investigación científica. Nichols también comenta que la estructura del texto documental presenta paralelismos con otros textos. Estos paralelismos se dan en varios niveles: pueden pertenecer a un movimiento, período, estilo o modalidad. Si se considera el documental como un género, las subdivisiones dentro del documental pueden tener otras denominaciones.

El tercer y último criterio que establece el autor se centra en la relación entre documental y receptor, es decir, en la figura del espectador. Esta definición bebe, sin lugar a dudas, de las teorías cognitivas de Carroll y Plantinga. Centrándose en el espectador, Nichols considera que el documental genera la expectativa de que el estatus del texto guarda relación directa con el mundo real y que por lo tanto la imagen grabada y el referente histórico son congruentes; así, el documental genera ansia de conocimiento y el espectador lo aborda con pocas expectativas de que se vaya a producir una identificación con personajes y giros de trama, induciendo enseñanzas de mayor calado. Comenta que los espectadores desarrollan capacidades basadas en la comprensión y la interpretación del proceso que les permite entender el documental. Estos pro-

cedimientos son una forma de conocimiento metódico, derivado de un proceso activo de deducción, basado en el conocimiento previo y en el propio texto:

Este conocimiento abarcaría procesos como equiparar una imagen de Martin Luther King a una figura histórica, comprender que los trastornos espaciales pueden estar unificados por un argumento, asumir que los actores sociales no se conducen únicamente a las órdenes del realizador, y hacer hipótesis sobre la presentación de una solución una vez que se empieza a describir un problema. (Nichols, 1991: 55).

Las cuatro perspectivas enunciadas responden a cuatro maneras diferentes de entender el documental y de enfrentarse a su estudio. El debate sobre la definición de qué es documental pivota sobre estos paradigmas y todavía no ha encontrado una solución definitiva. Este capítulo se ha limitado a exponer las diferentes perspectivas teóricas que han abordado esta cuestión. Sin embargo, es objetivo de esta investigación superar esta división y proponer una definición agregada de *documental* que dará cabida a ambas tradiciones. Dicha cuestión se abordará en el capítulo 4 de esta tesis doctoral, donde se someterán estas cuatro definiciones a un mapeo que tendrá como fin extraer una definición aglutinada que recoja los puntos comunes de los cuatro postulados.

2.4 Clasificación de documentales: la taxonomía de Bill Nichols

Bill Nichols, además de explorar la definición de documental, ha realizado una de las clasificaciones de documentales más importantes en el campo de la Teoría del Cine. Siguiendo criterios técnicos, narrativos y contextuales y dejando de lado criterios cronológicos, definió cuatro categorías en su ensayo *Representing Reality* (1991) que posteriormente amplió a seis en *Introduction to Documentary* (2001). Éstas son: documentales expositivos, observacionales, interactivos, reflexivos, poéticos y performativos. Según el autor, por tanto, a través de análisis narrativos y fílmicos todo documental puede ser incluido en una de

estas categorías. A continuación se explicarán las características definitorias de cada uno de estos taxones.

Los documentales expositivos son los primeros definidos por el autor. Se corresponden con los que nacen en la Escuela Británica de la mano de John Grierson y que surgen del desencanto con las molestas cualidades de divertimento del cine de ficción. En estos documentales existe una voz omnisciente que guía la narración del hilo argumentativo, las imágenes sirven como ilustración, prevalece el sonido no sincrónico y el montaje sirve para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. La voz de la autoridad en esta categoría de documentales es el propio texto, no las voces que han sido reclutadas para formar parte del mismo.

El texto expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. Películas como *Night Mail*, *The City*, *The Battle of San Pietro* y *Victory at Sea*, que utilizan una voz omnisciente son los ejemplos más familiares [...]. Ésta es la modalidad más cercana al ensayo o al informe expositivo clásico y ha seguido siendo el principal método para transmitir información y establecer una cuestión al menos desde la década de los años veinte (Nichols, 1991: 68).

En *Introduction to Documentary*, Nichols recalca el papel de la oralidad en el documental expositivo y el papel secundario de las imágenes:

Los documentales expositivos se sustentan fundamentalmente en la lógica de la información llevada a cabo por la palabra hablada. Al contrario que el énfasis que tradicionalmente se ha asignado al cine, en éste documental las imágenes tienen un papel de apoyo. Éstas ilustran, iluminan, evocan o actúan dependiendo de lo dicho. El comentario es típicamente presentado como distinto de las imágenes del mundo histórico que la acompañan⁶ (Nichols, 2001: 168).

6 Traducción propia. En el original: «Expository documentaries rely heavily on an informing logic carried by de spoken word. In a reversal of the traditional emphasis in film, images serve a supporting role. They illustrate, illuminate, evoke, or act in counterpoint to what is said. The commentary is typically presented as distinct form the images of the historical world that accompany it.»

Por lo tanto, el documental expositivo enfatizará el uso de recursos formales que hagan prevalecer la voz sobre las imágenes y el uso de una retórica argumentativa. De este modo, son frecuentes los narradores tipo *voice-of-God* u omniscientes que hablen desde una voz en tercera persona; el montaje en gran medida es conceptual, es decir, centrado en la argumentación de un concepto o idea; y, por último, los actores sociales —modo como define Bill Nichols a los individuos que aparecen en un documental— frecuentemente son expertos o testimonios que dan cuenta de hechos acontecidos en el mundo histórico ya sea desde una perspectiva vivencial o estudiada.

Los documentales observacionales, segunda clase de la taxonomía de Bill Nichols, surgen del desencanto de la cualidad explicativa y moralizante del documental expositivo. Estos documentales se caracterizan por la no intervención del realizador y, por lo tanto, por la cesión total del control. Se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica; no hay narrador, ni música ajena, ni intertítulos, ni reconstrucciones. Las entrevistas son una excepción puesto que es una modalidad comprometida con lo inmediato, lo íntimo y lo personal (Nichols, 1991: 72-78). A este tipo de documentales pertenece el cine directo de Weisman o Pannebaker.

Muchos cineastas deciden abandonar todo control sobre el rodaje, decorado o composición de la escena [...]. En su lugar, escogen observar la experiencia vivida de manera espontánea. Haciendo honor a este espíritu de observación, en la postproducción y en el rodaje se evitan los comentarios en *voice-over*, la música, los efectos de sonido, los intertítulos, las recreaciones históricas, ningún comportamiento es repetido delante de la cámara y no se realizan entrevistas⁷ (Nichols, 2001: 172-173).

7 Traducción propia. En el original: «Many filmmakers now chose to abandon all of the forms of control over the staging, arrangement, or composition of a scene made possible by the poetic and expository modes. Instead, the chose to observe lived experiences spontaneously. Honoring this spirit of observation in postproduction editing as well as during shooting resulted in films with no voice-over commentary, no supplementary music or sound effects, no intertitles, no historical reenactments, no behaviour repeated for the camera, and not even any interviews».

Por consiguiente, el documental observacional evitará el uso de narradores y favorecerá los montajes lineales, que sigan una lógica cronológica. La figura del director no será visible en ningún momento y tampoco intervendrá en las escenas, que frecuentemente serán grabadas en largos planos-secuencia. El tipo de personaje, además, tenderá hacia arquetipos preestablecidos ya que, a través de la observación, se resaltarán las figuras más características de las instituciones o historias relatadas.

El siguiente tipo de documental que Nichols caracteriza es el que más problemas genera en su nomenclatura. En *Representing Reality* fue bautizado como *interactivo*. Sin embargo, posteriormente a 1991 se originó la explosión de los documentales basados en la web o webdocumentales. Éstos, que también reciben la denominación de documentales interactivos y que se caracterizan por la difusión de la autoría, la cesión del control sobre el discurso narrativo a la audiencia y el uso de plataformas virtuales que faciliten la interactividad (Guifreu Castells, 2013:124-125; Choi, 2009), suponían una contradicción a los presupuestos epistemológicos de la teoría del autor. Es por ello que en *Introduction to Documentary* el autor buscó un nuevo término para denominar a esta voz y, para ello, recurrió a la antropología y al método de la observación participante. Esta técnica requiere que el investigador se introduzca en el grupo que desea estudiar e intente formar parte de él para conocer desde dentro su funcionamiento y estructura. Así, de *interactivo*, este modo de representación pasó a denominarse *participativo*.

Estos documentales nacen de la posibilidad de utilizar equipos mucho más ligeros y fáciles de transportar y de un ansia de hacer evidente la perspectiva del realizador. Por tanto, es el tipo de documental que más entrevistas incorpora y la voz del narrador no se reserva a la posproducción, ya que el propio realizador interviene y puede oírse en el lugar de los hechos. Al contrario que en el documental expositivo, la voz de la autoridad ya no la tiene el texto, sino los actores sociales cuyos comentarios ofrecen la argumentación del film.

El documental participativo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal entre actores sociales o entre actores sociales y el propio director. Además son frecuentes las imágenes de demostración, es

decir, aquéllas que verifican y argumentan la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos. La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. En él, además, predominan varias formas de monólogo y diálogo, real o aparente (Nichols, 1991: 79). El encuentro físico del realizador y los actores sociales pasa a constituir la piedra fundacional del documental participativo:

Quando vemos un documental participativo esperamos ser testigos del mundo histórico representado por alguien que se implica activamente con otros en vez de observarlos sigilosamente, reconfigurarlos poéticamente o conectar argumentativamente lo que dicen o hacen. El realizador sale de detrás del telón del comentario en *voice-over*, se aleja la mediación poética y se convierte en un actor social (casi) como cualquier otro. Casi como cualquier otro porque el realizador mantiene la cámara y, por lo tanto, cierto poder y control sobre los acontecimientos⁸ (Nichols, 2001: 182).

En conclusión, en el documental participativo el narrador estará constituido por una polifonía de voces que hablarán desde voces plurales. El director aparecerá físicamente o, al menos, se le escuchará diegéticamente e interactuará con el resto de actores sociales, convirtiéndose en personaje. El tipo de actor social, por último, será testigo o testimonio del tema o temas sobre los que verse el film y será interrogado e interpelado por el director.

El uso del término *participativo* para definir este taxón, como ya se ha explicado, «procede de la observación participante, siendo los documentalistas los que hacen trabajo de campo, viviendo con otros y hablando y representando lo que experimentan» (Nichols, 2001: 181). El cambio terminológico realizado por el autor hace evidente cierta debilidad a la hora de argumentar el nombre

8 Traducción propia. En el original: «When we view participatory documentaries we expect to witness the historical world as represented by someone who actively engages with others, rather than unobtrusively observing, poetically reconfiguring, or argumentally assembling what others say and do. The filmmaker steps out from behind the cloak of voice-over commentary, steps away from poetic mediation, sets down from a fly-on-the-wall perch, and becomes a social actor (almost) like any other. (Almost like any other because the filmmaker retains the camera and, with it, a certain degree of potential power and control over events.)»

de este taxón. Para echar más leña al fuego, el sobrenombre *participativo* será discutido en esta tesis doctoral en el capítulo 7 puesto que entra en choque directo con la concepción de *participación* que sustenta al vídeo participativo, la cual se encuentra arraigada en teorías políticas y de la democracia de muy profundo calado epistemológico y una larga trayectoria. Por este motivo, después de esta discusión, y tras refutar el uso del término *participativo* para denominar a esta voz del documental, en ese mismo capítulo se propondrá una nueva nomenclatura que buscará superar esta tensión conceptual: la voz *interpelante*.

Los documentales reflexivos son el último taxón definido por Bill Nichols en *Representing reality*. Surgen del deseo por hacer que las propias convenciones de la representación y del dispositivo documental sean más evidentes y, así, poner a prueba los mecanismos que el género utiliza para plasmar la realidad. Por tanto, el realizador habla menos del mundo histórico y centra su atención en el propio proceso de representación. De este modo, en el modo reflexivo no vemos al realizador implicarse con los actores sociales como en el modo participativo, sino que ahora vemos u oímos que el realizador también aborda el metacomentario, hablándonos menos del mundo histórico en sí, como en la modalidad expositiva, que sobre el proceso de representación en sí.

Mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, «la modalidad reflexiva aborda la cuestión de cómo hablamos del mundo histórico» (Nichols, 1991: 93). Por lo tanto, el documental reflexivo «empuja al espectador a ser agudamente consciente de su relación con el documental y lo que éste representa» (Nichols, 2001: 184). En el documental reflexivo, por lo tanto, la narración se hace desde el propio film a través de personajes. En muchas ocasiones se utilizan actores profesionales para representar lo que el documental podría haber sido capaz de comunicar. No medita sobre cuestiones éticas y critica el voyerismo del espectador al interesarse por las vidas de otras personas que no conoce.

El documental poético sólo es abordado en *Introduction to Documentary* y es el modo que más se centra en los aspectos estilísticos y técnicos, por encima de la propia representación de la realidad. Así, sacrifica las convenciones del montaje en continuidad y no pretende que se entienda el espacio y el tiempo

donde ocurren las acciones. Su interés radica en la exploración de las asociaciones y las pautas relacionadas con los ritmos temporales y las yuxtaposiciones espaciales (Nichols, 2001: 162). El modo poético tiende a

sugerir formas alternativas de conocimiento a parte de la transmisión tradicional de información, la argumentación sobre una idea o concepto o la presentación de proposiciones que necesitan una solución. De este modo, los actores sociales que presenta pocas veces aducen complejidad psicológica o una visión específica del mundo (Nichols, 2001: 162).

Este modo, por lo tanto, enfatiza el tono, el afecto, las emociones por encima del realismo o la retórica persuasiva prevaleciendo, en consecuencia, el montaje rítmico y una intencionalidad estética y/o emotiva. Estos documentales enseñan a través de los sentimientos y adquieren sentido a través de la experiencia artística que transporta a espectador a ver y entender el mundo en un modo particular en el que las personas funcionan más bien como objetos que los realizadores escogen como parte de composiciones o patrones con función artística.

El último de los modos de representación es performativo, el cual se caracteriza por el desarrollo de un conocimiento concreto y corporizado que se encarna en una subjetividad que se sustrae a la lógica de los universales y la objetividad. En tal virtud, el documental performativo cuestiona enérgicamente la presencia de un sujeto omnisciente capaz de dominar la totalidad de la realidad y rechaza técnicas como las de comentario en *voice-of-God*. El documental performativo parte de la premisa de que

los significados son subjetivos y fenomenológicos. [...] La experiencia y la memoria, la implicación emocional, el contexto o cuestiones como el valor o las creencias juegan un papel importante en nuestra comprensión de los aspectos del mundo más habitualmente planteados por el documental: el marco institucional —gobiernos e iglesias, familias y matrimonios—, y prácticas sociales específicas —amor y guerra, competición y cooperación—.⁹ (Nichols, 2001: 201-202).

9 Traducción propia. En el original: «meaning is clearly subjective and phenomenologic. [...] Experience, memory, emotional involvement, the precise context, questions of value and

El documental performativo dialoga a partir de la transmisión de una vivencia subjetiva, de una experiencia localizada del mundo y encarnada en un cuerpo. Así, quiere demostrar cómo el conocimiento es corporizado y que es a través del cuerpo y la experiencia emocional como entramos en el entendimiento de los principales procesos que operan en la realidad.

La taxonomía expuesta por Nichols no se planteó como un mero modelo teórico, sino que el mismo autor se basó en documentales ya realizados para crear esta categorización de manera heurística. Algunos de los documentales que sirven como ejemplos para esta taxonomía pueden consultarse en la tabla 2.1. De todos modos, esta clasificación ha quedado expuesta únicamente de forma ensayística y no existen trabajos que intenten sistematizarla, aprovechando que el propio autor reconoce que una pieza filmica documental puede clasificarse atendiendo a criterios narrativos, textuales y contextuales. Del mismo modo, es preciso matizar que para Bill Nichols las seis voces del documental no son compartimentos estancos, sino que es posible que un mismo documental posea diferentes voces. Tal y como precisó en *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*,

[...] ninguno de estos modelos expelle otros modos previos; más bien al contrario, interactúan entre ellos y se superponen. Los términos usados son parcialmente heurísticos y los films, realmente, usan una mezcla de diferentes modos aunque, de manera frecuente, uno de estos modos suele ser dominante (Nichols, 1994: 95)¹⁰.

Los seis modos de representación del documental de Bill Nichols gozan, casi dos décadas después, de un gran prestigio y siguen siendo usados como un

belief, commitment and principle all enter into our understanding of those aspects of the world most often addressed by documentary: the institutional framework —governments and churches, families and marriages— and specific social practices —love and war, competition and cooperation—.»

10 Traducción propia. En el original: «None of these modes expel previous modes; instead they overlap and interact. The terms are partly heuristic and actual films usually mix different modes although one mode will normally be dominant.»

Tabla 2.1: Ejemplos de documentales que se ajustan a los modos de representación del documental definidos por Bill Nichols. Elaboración propia a partir de Nichols (2001:149-153).

Modo de representación	Ejemplos
Expositivo	<i>Nanook of the North</i> (Robert Flaherty, 1922) <i>Nigh Mail</i> (John Grierson, 1936) <i>Dead Birds</i> (Robert Gardner, 1963) <i>Harvest of Shame</i> (Fred W. Friendly, 1960) <i>Chile, Obstinate Memory</i> (Patricio Guzmán, 1997) <i>Grizzly Man</i> (Werner Herzog, 2005) <i>The March of the Penguins</i> (Luc Jacquet, 2005) <i>An Inconvenient Truth</i> (Davis Guggenheim, 2006)
Observacional	<i>Primary</i> (Don Alan Pannebaker, 1960) <i>Titicut Follies</i> (Frederick Wiseman, 1967) <i>The Last Waltz</i> (Martin Scorsese, 1978) <i>Control Room</i> (Jehane Noujaim, 2004) <i>Gunner Place</i> (Michael Tucker, 2004) <i>Up the Yangtze</i> (Yung Chang, 2007)
Interactivo/Participativo	<i>Word is Out</i> (Nancy Adair, 1977) <i>Shoah</i> (Claude Lanzman, 1985) <i>Sherman's March</i> (Ross McElwee, 1985) <i>Las Madres de la Plaza de Mayo</i> (Lourdes Portillo, 1985) <i>The Fog of War</i> (Errol Morris, 2003) <i>Wild Parrots of Telegraph Hill</i> (Judy Irving, 2003)
Reflexivo	<i>Man with a Movie Camera</i> (Dziga Vertov, 1929) <i>Reassemblage</i> (Trinh T. Minh-ha, 1983) <i>Far from Poland</i> (Jil Godmilow, 1984) <i>The Blue Thin Line</i> (Errol Morril, 1988) <i>Stranger with a Camera</i> (Elizabeth Barret, 2000) <i>I am a Sex Addict</i> (Caveh Zahedi, 2005)
Poético	<i>Rain</i> (Joris Ivens, 1929) <i>Sonf of Ceylon</i> (Basil Wright, 1934) <i>Koyaanisqatsi</i> (Godfrey Reggio, 1982) <i>Danube Exodus</i> (Gyorgy Peto, 1998) <i>The Bridge</i> (Eric Steel, 2006) <i>The Maelstrom</i> (Péter Forgács, 2008)
Performativo	<i>Las Hurdes, tierra sin pan</i> (Luis Buñuel, 1932) <i>Tongues United</i> (Marlon Riggs, 1989) <i>The Gleaners and I</i> (Agnès Varda, 2000) <i>An Injury to One</i> (Travis Wilkerson, 2002) <i>Tarnation</i> (Jonathan Caouette, 2003) <i>Waltz with Bashir</i> (Ari Folman, 2008)

forma legítima de clasificar documentales. Sin embargo, su defensa siempre se ha relegado al terreno de lo heurístico y ningún estudio ha intentado sistematizarla. Teniendo en cuenta estas apreciaciones, esta tesis doctoral intentará sistematizar esta clasificación a través de una metodología mixta que incorporará métodos cualitativos y cuantitativos. Para tal fin, se hará valer, en un primer momento, de entrevistas semiestructuradas que, posteriormente, serán complementadas con métodos estadísticos procedentes de la Arquitectura de la Información. Esta metodología se expondrá en el capítulo 4 y la sistematización se explicará en el capítulo 6. Una vez sistematizada, esta taxonomía servirá para clasificar vídeos participativos, de lo que se obtendrá qué tipo de alfabetización fílmica —*film literacy*— poseen las comunidades que se implican en la realización de vídeos participativos.

Esta taxonomía ha recibido, además, diversas críticas que se expondrán en el último capítulo de esta tesis doctoral. Una de las más importantes fue la que llevo a cabo Stella Bruzzi (2000) con respecto a la subcategoría del documental performativo que, según ella, debería entenderse desde la teoría del psicoanálisis y del género de Judith Butler (1990). En este mismo sentido, el presente trabajo de investigación busca realizar una crítica a la nomenclatura del taxón *participativo* por entrar en oposición con la teoría política y la revisión del concepto de ciudadanía que sustentan al objeto de esta tesis doctoral, el vídeo participativo. Por ello, en el apartado de discusión de esta investigación se propondrá renombrar esta categoría con un calificativo más apropiado que evite la tensión que el adjetivo *participativo* genera entre el documental y el vídeo participativo, al cual se dedicará el siguiente capítulo.

Capítulo 3

Medios ciudadanos y vídeo participativo

El capítulo anterior ha tenido la función de revisar las diferentes teorías del documental y la taxonomía propuesta por Bill Nichols. Cabe recordar, no obstante, que el objetivo principal de esta tesis doctoral es caracterizar el vídeo participativo desde una perspectiva cinematográfica. De este modo, la revisión expuesta en el capítulo anterior servirá para establecer más adelante una definición agregada de documental bajo la cual se definirá al vídeo participativo como objeto fílmico. Además, la taxonomía de Bill Nichols será sometida a sistematización, la cual permitirá, no solo definir el vídeo participativo como documental, sino además clasificarlo y caracterizarlo.

De este modo, el capítulo que ahora comienza tendrá la función de presentar al vídeo participativo, protagonista de esta investigación y una práctica audiovisual muy utilizada en la Comunicación para el Desarrollo tanto como herramienta de difusión como proceso de empoderamiento. A pesar de que se han escrito varios manuales prácticos que explican cómo llevar a cabo esta práctica, existen muy pocos trabajos que se hayan centrado en el análisis y definición del vídeo participativo como tal desde una perspectiva, no tanto ontológica, sino más bien epistemológica.

La Comunicación para el Desarrollo es un campo del conocimiento difuso, que se encuentra a caballo entre la teoría política, la etnografía, la antropología social y urbana, la antropología cultural, la teoría de la comunicación

o la cooperación para el desarrollo. La comunicación para el desarrollo, en su resbaladiza dimensión científica, ha absorbido al vídeo participativo como práctica de difusión y de transformación. A su vez, éste se resiste a ser encasillado en un campo científico y en una práctica concreta y rezuma hacia otros lugares como la práctica artística o la producción cinematográfica colectiva.

Este capítulo analizará el contexto político y social en el que surge el vídeo participativo como práctica, es decir, cuáles son las teorías políticas y de la comunicación que propician su aparición. Seguidamente, estudiará su propia historia, desde el llamado *Fogo Process* que tuvo lugar en Canadá en los años sesenta hasta su práctica actual pasando por el informe *MacBride* de la UNESCO. Por último, en este capítulo se discutirá sobre la propia definición y naturaleza del vídeo participativo, sus rasgos cinematográficos y su potencialidad como objeto documental, relacionándolo con las definiciones vistas en el capítulo anterior.

3.1 El concepto de *participación* en las teorías de la democracia

Antes de abordar qué transformaciones han sufrido los medios de comunicación tradicionales ante su apropiación por la ciudadanía, es necesario revisar el contexto político en el que dicho cambio ha tenido lugar. Las teorías de la democracia se pueden enmarcar en dos grandes modelos: los minimalistas y los maximalistas (Thomas, 1994). Los primeros centran el valor de la democracia en la representación y la delegación del poder a través de las elecciones. Por lo tanto, focalizan su atención en la macro-participación y en una visión de la política limitada a las instituciones. La participación se restringe, por tanto, a una élite elegida a través de unas elecciones que tienen el fin de homogeneizar la voluntad popular. Los modelos maximalistas, por el contrario, buscan ensanchar el ámbito de la participación ciudadana y la definición de lo político hacia lo social, admitiendo la heterogeneidad y el pluralismo de voces. La tabla 3.1 muestra la distinción entre los paradigmas maximalista y minimalista.

Tabla 3.1: Modelos minimalista y maximalista. Elaboración propia a partir de Carpentier, 2011:17

<i>Modelo democrático minimalista</i>	<i>Modelo democrático maximalista</i>
Centrado en la representación y la delegación de poder	Equilibrio entre participación y representación
La participación se limita a la selección de una élite	Maximiza la participación pública
Centrada en la macro-participación	Combina macro- y micro-participación
Definición estrecha de lo político: política institucional	Definición amplia de lo político: lo social como la esfera política
Participación unidireccional	Participación multidireccional
Centrada en una voluntad popular homogénea	Centrada en la heterogeneidad

Las teorías maximalistas de la democracia han evolucionado desde los postulados clásicos del marxismo y el anarquismo hasta las teorías contemporáneas de la Nueva Izquierda (Pateman, 1970, Macpherson, 1977), el modelo de democracia deliberativa (Habermas, 1967, 1981, 1992, 1999 y 2006) o el de democracia radical (Laclau y Mouffe, 1985; Mouffe, 1993, 1999).

La primera de ellas fue desarrollada principalmente por Carol Pateman, quien tomó conciencia de que el gran tamaño de las instancias políticas y el miedo a la inestabilidad restringen la posibilidad de tener mayores niveles de participación. Sin embargo, Pateman admite que la falta de participación ciudadana perjudica la calidad democrática. Por ello, propone expandir los ámbitos de participación a nuevas áreas sociales como la industria, la planificación urbana o la gestión cultural, incitando así el movimiento cooperativista. De este modo, los principios de la democracia maximalista se podrían reconciliar con un sistema de competencia de partidos:

Además de por su importancia como dispositivo educativo, la participación en los lugares de trabajo —un sistema político— puede ser vista por sí misma como participación política. Así, la industria y otras esferas suponen áreas alternativas donde los individuos pueden participar en las tomas de decisiones en materias en las que él o ella tiene una implicación directa y diaria (Pateman, 1970: 35)¹.

1 Traducción propia. En el original: «Apart from its importance as an educative device, participation in the workplace —a political system— can be regarded as political participation in

En este sentido, Crawford Macpherson, partiendo de las ideas de Pateman sobre la extensión de la participación política a otras esferas sociales, investigó cómo algunos de los principios de la democracia participativa pueden reconciliarse con el sistema de partidos políticos. En consecuencia, Macpherson abogó por un aumento de la democracia organizativa dentro de los partidos políticos que les condujera «a partidos genuinamente participativos que puedan operar dentro de la estructura parlamentaria o congresional» (Macpherson, 1977: 114). Así, la participación se traslada a niveles de micro-participación que enfatizan el proceso de toma de decisión y, por lo tanto, el poder del diálogo y la deliberación.

El modelo de democracia deliberativa intenta, como en el caso anterior, reequilibrar los aspectos participativos de las teorías democráticas maximalistas y de representación de las teorías más minimalistas. Jürgen Habermas, principal teórico de este paradigma, parte de una crítica de la teoría marxista que, sin alejarse de ella, cuestiona la centralidad del trabajo —*labour*, en inglés— como práctica por la que el ser humano se realiza en el mundo. Según Habermas, la lectura marxista carecía de otra dimensión fundamental de la conducta humana: la acción comunicativa y sus efectos simbólicos.

Habermas toma como base para su teoría de la práctica comunicativa su preocupación por la interacción social mediada por el lenguaje como una dimensión constitutiva de la *praxis* humana. Ésta, para el autor, no solamente es una acción fundamental para el desarrollo social y cognitivo, sino que, además, es en este tipo de acción donde reside el verdadero cambio social. Es así, por tanto, como el autor se aleja del marxismo clásico, que sitúa en el trabajo el origen del cambio social. Es decir, la transformación social no parte sólo de un cambio en la infraestructura o en las relaciones de producción, sino de la superestructura, del ámbito simbólico e ideológico, y se articula a través de actos comunicativos de interacción y entendimiento entre sujetos (Habermas, 1981; Garrido Vergara, 2011).

its own right. Thus industry and other spheres provide alternative areas where the individual can participate in decision making in matters of which he (or she) has first hand, everyday experience.»

Así, en el modelo de democracia deliberativa, el momento participativo se localiza en la comunicación entendida como la toma de decisiones mediante la discusión entre ciudadanos libres e iguales. La *esfera pública*, concepto acuñado por el autor alemán y que ha contado con gran trascendencia, es el lugar donde tienen lugar estas deliberaciones. Este concepto es entendido, por lo tanto, como la «esfera donde el individuo privado se convertía en público» (Habermas, 1986: 27) y avanza hacia el lugar donde toda la ciudadanía se exprese colectivamente. Sin embargo, Habermas no limita la esfera pública a un debate casual o etéreo, sino que contempla su institucionalización como parte del funcionamiento social:

Según la teoría del discurso, el éxito de la política deliberativa depende no sólo de la actuación colectiva de la ciudadanía sino también en la institucionalización de los procedimientos y condiciones de comunicación correspondientes y, del mismo modo, en la interacción de procesos deliberativos institucionalizados con opiniones públicas desarrolladas de manera informal (Habermas, 1992: 298)².

Además de su institucionalización, la esfera pública requiere para su correcto funcionamiento una serie de condiciones por parte de los participantes tales como «adoptar una actitud adogmática, tratar las normas y tradiciones de manera hipotética, estar abierto a la objeción, ser honesto y ceder a la fuerza del mejor argumento y aprender de otros y ver desde sus perspectivas» (Habermas, 1999: 449-450). La esfera pública, por tanto, es el ente responsable de dar legitimidad al poder político a través de la mediación de las opiniones públicas en ella expuestas. Habermas, de este modo, relaciona de manera directa la legitimización del poder político a la articulación institucionalizada de la práctica comunicativa.

2 Traducción propia. En la traducción inglesa: «According to discourse theory, the success of deliberative politics depends not on a collectively acting citizenry but on the institutionalization of the corresponding procedures and conditions of communication, as well as on the interplay of institutionalized deliberative processes with informally developed public opinions.»

La esfera pública, sin embargo, entra en tensión cuando es colonizada por los sistemas de la economía y del estado, cuya práctica Habermas define como teleológica o estratégica (Habermas, 1981; Garrido Vergara, 2011). Por lo tanto, el éxito de la esfera pública no depende sólo de una ciudadanía activa, sino también de la institucionalización de unas normas y condiciones que garanticen la libre articulación de la práctica comunicativa. Esta asunción llevará a Habermas, siguiendo un razonamiento lógico, a hablar del papel de los medios de comunicación y de su independencia de los sistemas económico y político como aspectos fundamentales en la articulación de la esfera pública, otorgándoles un papel primordial en su modelo de la democracia deliberativa. El poder mediático es el responsable de seleccionar y procesar el contenido político relevante y, por lo tanto, el que interviene en la formación de opinión pública y la distribución de intereses. Así, los actores presentes en el escenario mediático de la esfera pública se clasifican en términos del poder o capital que tienen a su abasto.

La comunicación de masas, de este modo, para ser el canal que articule la esfera pública tiene que responder a las necesidades de la acción comunicativa. Sin embargo, «la estratificación de oportunidades para transformar poder en influencia pública a través de los canales de la comunicación mediada se revela, así, como una estructura de poder» (Habermas, 2006). Por lo tanto, cuando los medios de masas se orientan por intereses políticos o económicos pasan a ejercer una acción teleológica dirigida a colonizar la acción comunicativa y, en consecuencia, a desarticular la esfera pública.

Posteriormente, y siendo conscientes de las limitaciones prácticas de los postulados habermasianos, Ernesto Laclau y Chantal Mouffe repensaron el modelo de democracia deliberativa desde el ideal del pluralismo democrático. Estos autores, abogando por una polifonía de voces, intentaron «expandir el dominio del ejercicio de los derechos democráticos más allá del campo tradicional de ciudadanía» (Laclau y Mouffe, 1985: 180). La extensión del campo democrático a toda la sociedad civil y el estado conlleva, por lo tanto, un replanteamiento de lo que se puede definir como *participación*.

De este modo, Chantal Mouffe teorizó el paradigma de la democracia radical que toma como línea de salida que la democracia solo puede ser salvada «aceptando la imposibilidad de construir una objetividad social que no se origine en una exclusión originaria» (Mouffe, 1993: 13). Para esta autora belga, influenciada por la visión lacaniana de la identidad y la nueva agenda poses-structuralista, un mismo sujeto puede ser dominante y dominador. Es decir, cada sujeto está complejamente constituido por diferentes categorías -género, raza, sexualidad, etnia, clase, religión, nacionalidad, etc.- algunas de las cuales pueden tener posiciones de privilegio dentro de un marco social en el que, simultáneamente, otra categoría constituyente se encuentre en una posición de opresión. El sujeto es, de esta manera, un encuentro caleidoscópico de identidades y discursos y el objetivo de la política democrática, por tanto, «no es erradicar el poder, sino multiplicar los espacios en los que las relaciones de poder estarán abiertas a la contestación democrática» (Mouffe, 1993: 24).

Por lo tanto, la ciudadanía no es *status* legal, sino una forma de identificación: algo que construir, no algo otorgado *de facto*. Esta acepción va más allá de la concepción moderna de ciudadanía como expresada mediante el voto y la protesta: la teoría de la democracia radical avanza un concepto de sujeto político que expresa su ciudadanía de muchas maneras, transformando colectivamente códigos simbólicos, identidades históricamente generalizadas y relaciones sociales establecidas tradicionalmente. Mouffe se aleja así de las concepciones de ciudadanía del liberalismo o el republicanismo y la define como «un principio de articulación que afecta a las diferentes posiciones subjetivas del agente social reconociendo una pluralidad de lealtades específicas y el respeto a la libertad individual» (Mouffe, 1993: 101).

Así, Mouffe proclama que las diferencias entre lo público y lo privado, o lo civil y lo político, son el resultado de una articulación de discursos hegemónicos. Este proceso hace emerger la necesidad de un nuevo modelo de democracia agonística mediante el cual el objetivo de la política sea transformar el antagonismo —política entre enemigos— en agonismo —política entre adversarios— sin eliminar las pasiones del debate o relegarlas a la esfera de lo privado.

Para la autora belga, que entiende que el lugar de la política radica en el conflicto, dejar fluir las pasiones en el debate político, lejos de arriesgar la democracia, es una condición misma de su existencia (Mouffe, 1999).

Sólo si se reconoce la inevitabilidad intrínseca del antagonismo se puede captar la amplitud de la tarea a la cual debe consagrarse toda política democrática. Esta tarea, contrariamente al paradigma de “democracia deliberativa” que, de Rawls a Habermas, se intenta imponernos como el único modo posible de abordar la naturaleza de la democracia moderna, no consiste en establecer las condiciones de un consenso “racional”, sino en desactivar el antagonismo potencial que existe en las relaciones sociales. Se requiere crear instituciones que permitan transformar el antagonismo en agonismo (Mouffe, 1993: 13).

La tensión entre los modelos de democracia deliberativa y radical se extiende hasta el tiempo presente y suscita apasionados debates. Estos debates, más allá de quedarse en un plano teórico, se han manifestado en multitud de investigaciones empíricas que inclinan la balanza hacia uno u otro modelo. Del mismo modo, han afectado a cómo entender los medios de comunicación, tal y como se explicará en el siguiente apartado. La amplitud de estos análisis es inabarcable en esta tesis doctoral, pero cabe destacar el realizado por Zhang et al, en el que estudiaron en 2013 cómo se llevaban a cabo varios debates sobre política en foros de discusión por internet.

Estos investigadores, con el fin de entender qué modelo de democracia era seguido por los usuarios de foros de debate *online*, midieron cuantitativamente el respeto mostrado por los participantes y el grado de razonabilidad de los debates. En su investigación concluyeron que a mayor desacuerdo de opiniones, menor era el respeto y el grado de razonabilidad y mayor la participación de los usuarios (Zhang et al, 2013) Es decir, que el modelo de democracia imperante en foros de discusión en internet es el agonístico o radical defendido por Chantal Mouffe.

3.2 Aproximación a los medios ciudadanos

A tenor de la idea de Carol Pateman de extender la participación ciudadana más allá de las instituciones políticas, se ha sugerido que ésta llegue también a los medios de comunicación. La participación en los medios de comunicación se refiere tanto a la producción de contenidos como a su gestión y la toma de decisiones. Tomando como patrón la división entre teorías minimalistas y maximalistas de la democracia, Nico Carpentier (2011: 69) clasifica los diferentes modelos de participación en los medios tal y como se muestra en la tabla 3.2.

Tabla 3.2: Modelos de participación en los medios minimalista y maximalista. Elaboración propia a partir de Carpentier, 2011:69

<i>Modelo participativo minimalista</i>	<i>Modelo participativo maximalista</i>
Centrado en el control de los profesionales de los medios	Equilibrio entre participación y control
La participación se limita al acceso y la interacción	Pretende aumentar la participación ciudadana en los medios
Centrada en la macro-participación a través de (micro-participación en) los canales mediáticos	Combina macro- y micro-participación
Los medios no se entienden como políticos	Definición amplia de lo político: lo social como la esfera política
Participación unidireccional	Participación multidireccional
Centrada en una audiencia homogénea	Centrada en la heterogeneidad

Los modelos minimalistas de participación en los medios son aquellos en los que la incisión ciudadana está mediada por los profesionales y en los que la participación se limita solo al acceso y la interacción con el medio. Este modelo es el defendido por teóricos como Henry Jenkins que entiende la participación en los medios como algo difuso, de modo que es en la inmaterialidad de internet donde se facilitan «las interacciones sociales y culturales que ocurren en el seno de los medios» (Jenkins, 2006: 365). Los medios, por tanto, se entienden como no políticos y la audiencia como homogénea. Dando por sentado que el acceso y la interacción son condiciones suficientes y necesarias para los procesos participativos de los medios, esta definición minimalista no permite el acer-

camiento de los ciudadanos a la gestión de los medios y la toma de decisiones que tienen lugar en ellos.

Por otro lado, los modelos maximalistas buscan equilibrar el control del medio con la participación plural de la ciudadanía en los medios, ampliando la dimensión política de los medios y entendiendo la heterogeneidad de la audiencia. Estas formas maximalistas de participación permiten a los ciudadanos ser activos en, siguiendo la terminología de Habermas, una o varias de las microesferas públicas de su vida diaria poniendo en práctica su derecho a comunicarse y expresarse. A continuación se revisarán estas perspectivas, así como los acontecimientos históricos que las contextualizan.

La tradición maximalista se originó en los años setenta a partir de los debates auspiciados por la UNESCO en los que representantes del Tercer Mundo se manifestaron en contra de su débil posición el flujo de información y comunicación con el Primer Mundo. Mientras que la producción propia era muy escasa y la comunicación entre países del sur casi inexistente, la información que llegaba a éstos de los países más desarrollados era diez veces mayor de la que procedía de los propios medios locales. Además, gran parte de la información sobre el Tercer Mundo era producida por reporteros procedentes del Primer Mundo que ofrecían información presuntamente objetiva del mundo desarrollado desde una perspectiva de marcado perfil occidental y con una fuerte carga simbólica³ (Mattelart, 1977).

Todos estos debates desembocaron en la publicación del informe *Many Voices, One World*, más conocido como informe MacBride (UNESCO, 1980), en el que se reconocen las necesidades de democratización de las industrias culturales y de redistribución del poder que éstas ostentan. Como puede leerse en uno de los documentos previos a la preparación del documento final:

3 En los años setenta mientras que Europa producía una media de 12.000 libros cada año, los países africanos producían menos de 350; el flujo telefónico en África suponía menos del 10% mundial; el flujo de noticias desde el Primer Mundo al Tercer Mundo era 100 veces mayor que en sentido inverso; y mientras que Europa emitía 855 horas de televisión en África, solo llegaban 70 horas de televisión producida en África a los países Europeos (Hamelink, 1995: 298)

hablar de participación implica un mayor nivel de implicación del público en los sistemas de comunicación. Este concepto incluye tanto involucrar al público en el proceso de producción como también en la gestión y planificación de los propios sistemas de comunicación (Barrigan, 1979: 18-19).

Parte del análisis llevado a cabo en este informe se centró en proyectos de medios alternativos promovidos desde y por movimientos sociales y organizaciones de base, especialmente en el contexto latinoamericano (Barranquero, 2006 y 2009). Algunos de estos medios alternativos fueron conceptualizados en el volumen *Comunicación alternativa y cambio social: América Latina* de Máximo Simpson Grinberg como los medios llamados a contrarrestar la tendencia hacia la comunicación transnacional y el imperialismo cultural (Simpson Grinberg, 1981). Estos medios alternativos se presentaron como la panacea de la comunicación horizontal donde emisores y receptores compartían un acceso igual a la acción comunicativa à la Habermas. Sin embargo, tres décadas después se ha hecho patente cómo las aspiraciones del informe MacBride se han desplomado. Los flujos de información no se han equilibrado y, además, los medios de masas han sufrido un proceso de privatización y conglomeración derivado de las políticas económicas thatcherianas de los años ochenta y noventa.

No obstante, la producción de medios alternativos no ha cesado desde entonces y, mientras algunos desaparecían por la falta de personal, las dificultades económicas o la desorganización interna, otros eran creados en su lugar, dejando entrever la validez de la noción *esfera pública*. El empecinamiento con el que la sociedad se resistía a perder el poder comunicacional hizo que muchos teóricos se replantearan la manera cómo estaban siendo estudiados estos medios marginados. John Downing fue de los primeros estudiosos de los medios que se planteó que la estrategia analítica que se escondía tras la denominación *alternativo* encerraba una categorización binaria del poder. Así, un medio *alternativo* era pensado como *el otro medio*, es decir, el medio sin acceso al poder (Downing, 1984).

Así, en su texto *Radical Media: The Political Experience of Alternative Communication*, John Downing redefine los medios alternativos como radicales y plantea una nueva manera de abordar el estudio de la democratización de la

comunicación satisfaciendo cuatro necesidades básicas. Éstas son, en primer lugar, la de redefinir la opresión como una realidad heterogénea y dispersa; segundo, la de construir conexiones entre diferentes movimientos sociales, culturales y políticos fragmentados; tercero, la de visualizar la lucha frente a la opresión en términos de movimientos y no de instituciones; y cuarto, la de pensar la liberación como un proceso diario que perturba la realidad inmediata (Downing, 1984: 17-18).

Siguiendo la senda iniciada por Downing y alentada por la concepción de ciudadanía de Chantal Mouffe, como un estatus político en continua construcción, Clemencia Rodríguez (2001) reconceptualizó estos medios como medios ciudadanos. Estos nuevos medios ciudadanos permiten proclamar colectivamente la ciudadanía interviniendo y transformando códigos culturales y discursos sociales legitimados. La participación en medios ciudadanos se convierte, por tanto, en un objetivo de acción política.

Referirse a medios ciudadanos implica, primeramente, que una colectividad está promulgando su ciudadanía intermitiendo y transformando el panorama mediático establecido; en segundo lugar, que estos medios están discutiendo códigos sociales, identidades legitimadas y relaciones sociales institucionalizadas; y, en tercer lugar, que estas prácticas comunicativas están empoderando a las comunidades implicadas, hasta el punto de que estas transformaciones y cambios son posibles (Rodríguez, 2001: 20)⁴.

Los medios ciudadanos posibilitan, por tanto, la participación mediatizada en el debate público y la autorepresentación en la variedad de espacios públicos que caracterizan lo social. Estos medios se insertan en la esfera pública como el lugar desde donde los ciudadanos pueden designar y expresar el mundo en sus propios términos, donde discuten su pluralidad de opiniones y experiencias y donde interactúan con otras voces (Rodríguez, 2009). De este modo, los

4 La traducción es mía. En el original: «Referring to “citizens’ media” implies first that a collectivity is enacting its citizenship by actively intervening and transforming the established mediascape; second, that these media are contesting social codes, legitimized identities, and institutionalized social relations; and third, that these communication practices are empowering the community involved, to the point where these transformations and changes are possible.»

medios ciudadanos serían las microesferas en las que la esfera pública habermasiana quedaría fragmentada siguiendo los postulados de la nueva filosofía política de la democracia radical.

Los medios ciudadanos han sido rebautizados con multitud de nombres. Benjamin Ferron enumeró los siguientes términos que se utilizan actualmente para nombrar las numerosas iniciativas de medios de comunicación alternativos: medios alternativos, radicales, ciudadanos, marginales, participativos, de contra-información, paralelos, comunitarios, *underground*, populares, libres, disidentes, de resistencia, piratas, clandestinos, autónomos, jóvenes y micro-medios (Ferron, 2006). Sin embargo, bajo todas estas desinencias subyace la misma pretensión: construir medios a través de la participación de los que no pueden expresarse en los medios de masas tradicionales.

No obstante, las diferentes teorías de la participación tienden a caer en la negligente tendencia de aislar el concepto de participación de su contexto. Parten, en su mayoría, de la asunción de que la participación es implícita y necesariamente beneficiosa: si se permite participar a la ciudadanía, ésta aprenderá automáticamente a apreciar este hecho. Esta premisa es problemática ya que desconecta la práctica participativa de la articulación con valores democráticos como equidad, justicia, paz o empoderamiento. La participación no es un *deus ex machina* que puede solucionar todos los problemas sociales y garantizar una justa convivencia. De hecho, si tomamos la concepción de Mouffe (1993) de lo social como conflictivo, la participación por sí sola nunca será capaz de satisfacer todas las demandas sociales.

Mark Deuze (2008) argumenta, además, que esta nueva corriente que pretende extender la participación a los medios y alaba las virtudes del potencial colaborativo en la nueva ecología mediática no es más que una apropiación corporativa con fines comerciales. Los entornos participativos son, todavía, esferas exclusivas de las instituciones políticas y comerciales y no plataformas para la expresión ciudadana y cultural. Es por ello, que cabe realizar un análisis más profundo de lo que se entiende por participación ciudadana en los medios de comunicación.

De manera paralela al debate en torno a los medios ciudadanos, pero no independiente, surgió en el campo de la Cooperación para el Desarrollo la pregunta de cómo podrían involucrar a los medios de comunicación en sus políticas y acciones. Bebiendo de muchos de los conceptos y teorías expuestas anteriormente nació una nueva disciplina científica que se dispone a entender qué papel tienen y cómo pueden ayudar los medios en la Cooperación para el Desarrollo.

3.3 Comunicación para el Desarrollo y el Cambio Social

La notación Comunicación para el Desarrollo (*Communication for Development*, C4D, en inglés) se debe a Nora Quebral, la primera académica que, desde la Universidad Los Baños de Filipinas, acuñó el término en los años ochenta. La definición que ella ha dado sobre esta disciplina ha variado notablemente a lo largo de su vida. La más reciente considera a la Comunicación para el Desarrollo como «el arte y la ciencia de la comunicación humana ligada a la transformación planeada de la sociedad, desde un estado de pobreza hasta uno de crecimiento socioeconómico dinámico, que permita una mayor equidad y un mayor despliegamiento de los potenciales individuales» (Quebral, 2002: 16).

La Comunicación para el Desarrollo es un campo del conocimiento que aún no es estable terminológicamente y ha variado su nomenclatura a lo largo de sus tres décadas de vida. En gran parte, estos cambios se deben a las connotaciones negativas que acarrea el sustantivo *desarrollo*: es precisamente el marco político dominante el que alienta un tipo de desarrollo económico que promueve la desigualdad y una injusta jerarquización. Así, una de las alternativas más asentadas para referirse a esta disciplina es la de Comunicación para el Cambio Social (Gumucio Dagron y Tufte, 2006), la cual pone el acento, no tanto en la práctica comunicativa como motor de transformación de ciertas comunidades o grupos sociales, sino como vehículo que genere un cambio holístico en toda sociedad.

En un intento por superar estas diatribas terminológicas, Linje Manyozo, en su ensayo *Media, Communication and Development, Three Approaches*, analizó y clasificó gran parte de los estudios en este campo y los agrupó bajo tres paradigmas teóricos. El primero de ellos lo denominó *Media for Development* —medios de comunicación para el desarrollo—, y bajo su sombra se cobijan todos los estudios que tienen como objetivo el uso de los medios para promover y promover actitudes y comportamientos positivos. Es decir, en este paradigma se incluirían disciplinas como la educomunicación, la comunicación rural y local, la comunicación para la promoción de la salud, el marketing social, etc. (Manyozo, 2012: 19-30).

El segundo de estos paradigmas se conoce como *Media Development* —Desarrollo de medios de comunicación— y su objetivo principal es el del desarrollo de estructuras, políticas y capacidades de comunicación que promuevan la buena gobernanza. Es decir, se trata de un paradigma normativo dedicado al estudio de las estructuras y los sistemas audiovisuales, por lo que las disciplinas que engloba se sitúan en la ciencia política, la teoría de la democracia y la economía política (Manyozo, 2012: 19-30).

Por último, el tercero de estos paradigmas es el llamado *Participatory and Community Communication* —Comunicación participativa y comunitaria— y tiene como objetivo principal la implicación de todos los actores mediáticos en un proceso descentralizado de toma de decisión. Es por ello que bajo esta pérgola se cobijan estudios relacionados con la comunicación comunitaria y los medios ciudadanos (Manyozo, 2012: 19-30). Es decir, sería a través de este paradigma como se relacionarían los dos campos que parecen albergar al vídeo participativo: los medios ciudadanos y la comunicación para el desarrollo. Sin embargo, existe todavía un nexo común a ambos campos que acabará por cercar epistemológicamente al objeto de estudio de esta tesis doctoral: el concepto de voz.

En los últimos años el debate teórico se ha dirigido hacia el concepto de voz y a cómo pueden los medios de comunicación articular la representación de una ciudadanía en constante construcción. El concepto de voz va más allá del valor que voces particulares tengan dentro de un acto comunicativo. Para

Nick Couldry, autor clave para comprender el concepto de *participación* en los medios, «la voz adquiere valor en tanto en cuanto valora la capacidad de todo ser humano de dar cuenta de sí mismo, de valorar el estatus da cada uno como ser narrativo» (Couldry, 2010: 13).

Es decir, la voz tiene que entenderse como un proceso que articula los aspectos básicos de la vida humana que son relevantes sin importar cuáles sean las visiones particulares sobre democracia o justicia. Así, este concepto permite establecer las bases comunes entre los marcos de pensamiento contemporáneos que evalúan la organización económica, social y política. Es por ello que es la voz la que nos permite, como individuos, contribuir a la conformación del mundo social a través de nuestras historias personales y de nuestras narrativas particulares (Couldry 2010: 7).

En este mismo sentido, Nancy Fraser teorizará sobre la necesidad de equilibrar la redistribución económica con el reconocimiento para lograr justicia social. Es decir, para que una sociedad sea considerada justa e igualitaria tienen que converger dos fenómenos: una redistribución de los capitales económico, cultural y simbólico; y un reconocimiento para todo individuo de estatus como integrante en cualquier esfera de la vida social. Solo cuando ambas condiciones sean concomitantes, la del acceso —redistribución— y la de la voz —reconocimiento—, se originará un marco propenso al inicio de una transformación social (Fraser, 2003).

Así, tener voz requiere tener por igual tanto un lenguaje como un estatus simbólico que reconozca a cada individuo como poseedor de tal voz. De este modo, el papel de los medios ciudadanos se situaría en el de articuladores de las voces de aquellos sujetos que, por razones de lenguaje o de estatus, no pueden articularla. Es, por tanto, en esta acepción de voz donde los medios ciudadanos y la Comunicación para el Desarrollo y el Cambio Social se dan la mano. A través de los conceptos de voz y de reconocimiento es posible llegar a una acepción de participación aplicada a los medios de comunicación como el ritual por el que los sujetos comunicantes pasan a formar parte de los que crean significado simbólico, los sujetos con voz.

La práctica del vídeo participativo, en tanto en cuanto parte de la pretensión de dar voz a los sin voz, se sitúa a caballo entre los medios ciudadanos y la Comunicación para el Desarrollo. De este modo, a través de Couldry y Fraser ha quedado demostrado que ambos paradigmas son dos caras de una misma moneda y, de paso, que estos constituyen el marco teórico en el que se sitúa esta el vídeo participativo. No obstante, para acabar de conocer mejor a este escurridizo objeto de estudio, se hace necesario explicar cuál ha sido su historia y qué se ha dicho de él desde la academia a lo largo de su corta vida.

3.4 Los orígenes del cine participativo: el Proceso de Fogo

Aunque existen algunas experiencias previas de cine colectivo, como las llevadas a cabo por Vertov y Medvedkin, se considera que el primer audiovisual participativo se realizó entre 1966 y 1969 en la isla de Fogo de Canadá. El denominado *Fogo Process* surgió a raíz de la colaboración entre el *National Film Board* (NFB) de Canadá, fundado en 1938 por John Grierson y muy influenciado en los años sesenta por el *cinéma verité* francés, y la *Memorial University of Newfoundland* (MUN). Tuvo como protagonistas al director Colin Low, al agente de desarrollo Donald Snowden y al sociólogo Robert DeWitt (Newhook, 2009; White, 2003: 122-143), de los que a continuación se relatará de qué modo contribuyeron en forjar este experimento cinematográfico.

El NFB lanzó a mediados de los años sesenta el programa de ayudas a la producción *Challenge for Change*, que tenía por objetivo la producción de documentales que reflejaran la situación de zonas muy empobrecidas del país. La isla de Fogo se encontraba en esos momentos en unas condiciones de profundo aislamiento. La población, en su mayoría pescadores, se agrupaba en pequeñas comunidades costeras mal comunicadas entre sí y con los centros administrativos y políticos del Estado. Las diferencias religiosas y la falta de infraestructuras creaban dificultades de comunicación extremas entre los habitantes de la isla.

El NFB encargó al director Colin Low, ya conocido en Canadá por el film *The Things I Cannot Change*, la realización de un documental sobre la isla de Fogo. La idea que éste llevó a cabo fue la de producir un documental acerca de la pobreza en el que los protagonistas pudieran sentirse representados. La constatación de que los habitantes de Fogo no recibieron con entusiasmo al equipo de rodaje llevó al director a la idea de que el control de la narrativa y la circulación de las imágenes estuviera en todo momento autorizada por los implicados.

Para ello, Colin Low contó con la ayuda de Donald Snowden de la MUN, con quien ya había trabajado en los documentales que había rodado en el Ártico y el cual se encontraba trabajando en la comunidad de Fogo como mediador social. La extensión que Snowden dirigía en Fogo se dedicaba al estudio de las industrias cooperativas y se encontraba desarrollando un fuerte programa en el estudio de los medios de comunicación como posibles agentes de desarrollo. A su vez, el sociólogo Rober DeWitt se había desplazado en 1966 a la isla para estudiar las relaciones religiosas entre las diferentes poblaciones. Durante su trabajo con los habitantes de Fogo, su estudio se vio ampliado a las percepciones de la sociedad de la isla acerca de las políticas de desarrollo y cambio que se intentaban implantar desde el gobierno central. De esta manera, pronto entró en contacto con el equipo de la MUN que Donald Snowden dirigía y fueron ambos, por tanto, quienes proporcionaron el contacto entre el equipo de Colin Low y los habitantes de la isla.

El contingente que tomó las riendas del documental en el mes de agosto de 1967 se compuso, por consiguiente, «de agentes de desarrollo interesados en los medios y de trabajadores de los medios interesados en el trabajo comunitario» (Newhook, 2009). Durante la primera fase del rodaje se grabaron más de veinte metros de película, principalmente entrevistas y conversaciones. Sin embargo, parte del metraje se reservó a actividades comunitarias (*A Wedding and a Party*, *Jim Decker's Party* o *The Children of Fogo Island*) con la pretensión de animar a la audiencia en los pases que se iban a realizar durante el invierno.

Los films que surgieron de esta primera fueron proyectados durante el mes de noviembre de 1967 en público con el fin de buscar la aprobación de los individuos participantes. Sin embargo, el debate surgido a raíz de estas proyecciones dio pie a que el director ofreciera realizar a los habitantes de la isla sus propias piezas audiovisuales sobre los temas que Donald Snowden llevaba tiempo trabajando. Así, surgió la idea de utilizar el vídeo como medio participativo, generando un circuito de retroalimentación donde a las grabaciones les seguían debates que orientaban y definían las grabaciones siguientes. Colin Low, a su vez, aconsejó la utilización del montaje vertical con el fin de evitar al máximo las intervenciones en el momento de la edición, manteniendo las secuencias y los bloques tal y como habían sido grabados.

De este proceso surgieron, hacia el mes de enero de 1968, treinta y cuatro documentales paralelos (ver tabla 3.3) que, en un principio, sólo iban a ser mostrados en cada una de las comunidades participantes. Sin embargo, las proyecciones se extendieron a la capital de la provincia de Terranova, Saint John's y a varias universidades e instituciones. De hecho, estos vídeos llegaron incluso al ministro de pesca, Aidan Maloney, principal responsable de las políticas de la isla. Éste decidió contestar a los habitantes de Fogo mediante otro vídeo que inició un debate que conllevó, finalmente, importantes mejoras en las condiciones de vida de la isla (Newhook, 2009; White, 2003: 122-143).

La estela del proceso de Fogo se extendió rápidamente entre otros cineastas de gran compromiso político. Unos años más tarde, e influenciado por la serie documental liderada por Colin Low, el cineasta Jorge Sanjinés decidió llevar a cabo un proceso similar en su Bolivia natal. Este director, muy vinculado a los movimientos de las minorías indígenas quechua y aymara y que en el año 1989 fue galardonado con la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián, formó a principios de los años 70, junto con otros directores, el Grupo Ukamao con la pretensión de trasladar la toma de decisiones en sus films a las minorías representadas. *El coraje de un pueblo* (1971) es uno de los largometrajes que Sanjinés ejecutó siguiendo la filosofía emergida en el proceso de Fogo y con el cual impactó por el relato de la matanza de mineros que tuvo lugar en la noche de San Juan de 1967 en el distrito minero de Siglo XX (Vilanova, 2012).

Tabla 3.3: Lista de los documentales resultantes del proceso de la isla de Fogo⁵. Elaboración propia a partir de Newhook, 2009

<i>Título</i>	<i>Duración</i>	<i>Estreno</i>
Andrew Britt at Shoal Bay	14'38"	1968
Billy Crane Moves Away	17'40"	1968
Brian Earle on Merchants and Welfare	10'10"	1968
The Children on Fogo Island	17'30"	1968
Citizen Discussions	28'16"	1968
Dan Roberts on Fishing	16'18"	1968
Discussion on Welfare	06'53"	1968
Fishermen's Meeting	27'21"	1968
Fogo Island Improvement Committee	13'18"	1968
Fogo's Expatriates	15'06"	1968
Founding of the Co-operative	21'18"	1968
Introduction to Fogo Island	16'35"	1968
Jim Decker Builds a Longliner	19'15"	1968
Jim Decker's Party	06'46"	1968
Joe Kinsella on Education	07'18"	1968
McGraths at Home and Fishing	11'03"	1968
The Mercer Family	09'58"	1968
The Merchant and the Teacher	13'16"	1968
Some Problems of Fogo	21'26"	1968
Songs of Chris Cobb	07'41"	1968
Story of the Up Top	08'55"	1968
Thoughts of Fogo and Norway	perdido	1968?
Tom Best on Co-operatives	12'20"	1968
Two Cabinet Ministers	18'50"	1968
A Wedding and a Party	10'58"	1968
William Wells Talks About the Island	11'55"	1968
A Woman's Place	16'15"	1968
Memo From Fogo	41'55"	1972
The Specialist at Memorial Discuss the Fogo Films	26'50"	1968
When I go...That's It!	11'27"	1972
The Winds of Fogo	20'24"	1969

5 Los últimos cuatro documentales de la tabla no fueron estrenados hasta cuatro años después del proceso. En la actualidad se conservan la mayoría de documentales, que pueden visualizarse en el archivo digital del NFB de Canadá: <https://www.nfb.ca/explore-all-directors/colin-low/>

3.5 El vídeo participativo, a debate

El proceso de Fogo, el grupo Ukamao y la redacción del informe MacBride son fenómenos etarios, como ya se ha podido comprobar. Sin embargo, las corrientes de pensamiento que los dirigieron nunca dialogaron entre sí de modo que su surgimiento coetáneo puede deberse, hablando en términos hegelianos, al *zeitgeist* o espíritu de la época. La puesta en práctica de la participación ciudadana en la producción cinematográfica, por un lado, y en la gestión de los medios de comunicación, por otro, arrancó desde caminos separados y su convergencia se dilata en el tiempo, encontrando en el vídeo participativo la única muestra de que existe una voluntad por agrupar ambas filosofías.

La bibliografía científica disponible hoy en día relacionada con el vídeo participativo es todavía escasa y se centra, en su mayoría, en manuales técnicos o análisis de casos puntuales. En palabras del investigador de la Universidad de Sevilla David Montero, no es hasta la presente década cuando «el debate teórico entorno al vídeo participativo ha pasado de una época de celebración a un momento más maduro de cuestionamiento crítico» (Montero Sánchez, 2014). Esta falta de masa crítica lleva implícita la ausencia de una historia sistemática de la práctica en cuestión. Aunque la mayoría de teóricos afirman que el proceso de Fogo fue el origen del vídeo participativo, nadie ha intentado entender cómo ha evolucionado esta práctica y qué interrelaciones se han establecido entre los diferentes usos que ha ido adquiriendo y las diversas corrientes cinematográficas de carácter comunitario. Los estudiosos de este fenómeno se enfrentan, por tanto, a un momento en el que se está sacando al vídeo participativo del ziquizamí en el se escondía para exponerlo a los focos de la revisión crítica y el análisis científico.

La mayoría de la producción de vídeos participativos están vinculados a ONGs, asociaciones de acción social y, en definitiva, medios de comunicación alternativos y comunitarios vinculados al Tercer Sector Audiovisual (Servaes et al. 1996), por lo que cuentan con una menor proyección social. Además, según los hermanos Nick y Chris Lunch:

no ha existido un movimiento uniforme para promover y poner en práctica procesos de vídeo participativos. Lo que ha habido, por el contrario, son diferentes individuos y grupos aislados que han instaurado su propia práctica de vídeos participativos, moldeándolos generalmente en función de sus necesidades y situaciones particulares (Lunch y Lunch, 2006).

El vídeo participativo, de hecho, no fue llevado al campo académico hasta bien entrados los años ochenta cuando Jackie Shaw y Clive Roberson fundaron la asociación *Real Time* en vinculación con la Universidad de Reading, en Reino Unido. Juntos publicaron en 1997 el ensayo *Participatory Video: a Practical Approach to Using Video Creatively in Group Development work*, el primer trabajo que, además de aportar una guía técnica para la realización de vídeos participativos, introducía una visión teórica de éstos desde la psicología social, fruto de la tesis doctoral de Jackie Shaw (Shaw y Roberson, 1997).

Existen pocas definiciones en la literatura actual sobre qué se entiende por vídeo participativo a pesar de que *a priori* no sea nada más allá que compartir la cámara con los demás para generar expresiones colectiva. Una de las primeras definiciones fue enunciada por Lars Johansson, el cual entendía el vídeo participativo como un

proceso de vídeo dirigido por las bases que se mueve hacia adelante en ciclos iterativos de grabación y revisión del material. El objetivo es crear narrativas en vídeo que comuniquen lo que los participantes desean de la forma como la entiendan apropiada. Los participantes toman parte en todo el proceso o en momentos de rodaje, guion o selección del contenido (Johansson, 1999).

Por otro lado, Shirley White, que ha escrito uno de los ensayos académicos más importantes sobre vídeo participativo titulado *Participatory Video. Images that Transform and Empower*, definió esta práctica como

una herramienta para el desarrollo grupal y comunitario. Puede ser una fuerza muy poderosa a la hora de que el individuo se vea en relación con la comunidad y sea consciente de sus necesidades y de las de su grupo. Genera una conciencia crítica que actúa como base para la creatividad y la comunicación. Por lo tanto, tiene el potencial para provocar cambios personales, sociales, políticos y culturales (White, 2003: 64).

En este mismo sentido, los antes mencionados hermanos Lunch, en su ensayo *Una mirada al vídeo participativo. Manual para actividades de campo* editado por la ONG *Insightshare*, una de las organizaciones más importantes a nivel mundial en el uso del vídeo participativo, definen esta práctica como

un conjunto de técnicas (y un proceso) que permite involucrar a un grupo o comunidad en dar forma y crear su propia película [...] La realización de un vídeo es un proceso sencillo y accesible, y una forma fácil de reunir a personas para explorar diferentes temas, expresar sus preocupaciones o sencillamente actuar de forma creativa y contar historias. El proceso puede empoderar y facilitar que el grupo o comunidad emprenda acciones colectivas para solucionar sus problemas y para comunicar sus necesidades e ideas bien a quienes tienen poder de decisión directa o a otros grupos y comunidades (Lunch y Lunch, 2006: 26).

Como se desprende de estas tres definiciones, el vídeo participativo se utiliza como proceso de comunicación mediada y como herramienta de creación colectiva de significados. Cabe añadir, tal y como se ha comentado en el primer capítulo, la mayoría de los vídeos participativos, al apropiarse del lenguaje cinematográfico, optan por articular elementos propios del género documental. Y no es de extrañar pues el documental sigue teniendo algo de subversivo en cuanto que manifiesta un explícito informismo social. Se trata de un género que se sale de la tangente. Como dice Patricio Guzmán (1977) «los críticos del siglo son los documentalistas de hoy». Sin embargo, en el capítulo 7 se discutirá la existencia de otros vídeos que, aunque minoritarios, recurren a elementos propios de otros géneros de no ficción.

La cesión de la autoría por parte de los practicantes del vídeo participativo se basa en el principio fundamental de que el producto final queda relegado al proceso: es una herramienta al servicio de la interacción, del empoderamiento social e individual y de la capacitación para la auto-expresión (Montero Sánchez y Moreno Domínguez, 2014). Del vídeo participativo, pues «no se pretende que tenga una vida después del contexto inmediato, puesto que se posee el control sobre la vida del producto para lograr unos objetivos concretos» (White, 2003:65). *Process over product* es el lema de la gran mayoría

de usuarios del vídeo participativo. Sin embargo, para algunos autores como el ya nombrado David Montero, esta afirmación supone obliterar el poder de la estética y menospreciar la capacidad comunicativa de un producto con estándares de calidad cinematográficos (Montero Sánchez, 2014). Este debate, que comienza a despertar ahora y que todavía no se ha asentado, se intentará resolver en el capítulo final de esta tesis doctoral, en el apartado de discusión, donde se reivindicará la dimensión cinematográfica del vídeo participativo.

Las posibilidades de la tecnología han ampliado notablemente la participación en este tipo de proyectos, ya que ahora es posible aprender rápidamente los movimientos de cámara, visualizar enseguida lo que ha sido grabado y, sobre todo, construir el proceso de montaje de manera compartida. La ligereza y la rapidez de la tecnología han cambiado profundamente la manera de construir el producto final. Es por esta razón por la que el uso del vídeo participativo se ha extendido a muchos campos y temáticas.

Uno de los campos en los que el vídeo participativo ha sido más ampliamente utilizado ha sido el de la investigación antropológica, en los que esta herramienta se pone al servicio de la investigación participativa. El vídeo participativo, en estos casos, puede favorecer que los integrantes con menos poder en una comunidad puedan expresar sus propias voces. Así, por ejemplo, Sara Kindon utilizó el vídeo participativo en un proyecto de investigación antropológica y desarrollo comunitario en Nueva Zelanda con el que consiguió que las mujeres maorís, relegadas en otros proyectos de intervención comunitaria, expresaran sus opiniones sobre la gestión del espacio geográfico (Kindon, 2003).

De igual modo, existe una gran cantidad de estudios antropológicos que han usado el vídeo participativo en diferentes comunidades: desde los Métits de la Columbia Británica en Canadá (Evans et al, 2009), pasando por comunidades mayas en Guatemala (Guidi, 2003), jóvenes afrodescendientes de Colombia (Velez-Torres, 2013), comunidades rurales en Sudáfrica (Mitchell y deLange, 2011; deLange y Mitchell, 2014) y llegando hasta barrios marginales de Lisboa (Zoettle, 2012 y 2013). Todos ellos echan mano del vídeo participativo como herramienta dialógica (Montero Sánchez, 2010), por lo que parten del supuesto ya apuntado de que el proceso prevalece al producto audiovisual.

Otro campo en el que el vídeo participativo ha sido ampliamente utilizado es el de la comunicación para la salud. Llegó a este campo a través de los trabajadores y asistentes sociales que comenzaron, en la primera década de los 2000, a trabajar con vídeo participativo para la promoción de la salud (Chávez et al, 2004). Esta herramienta se extendió rápidamente por agentes de prevención en salud, especialmente en áreas poco desarrolladas (Martin et al, 2005; Waite y Conn, 2011), en proyectos de prevención y educación sobre VIH (Mitchell y deLange, 2013). Además, y como último ejemplo, el vídeo participativo ha sido utilizado como herramienta central de talleres colectivos para tratamientos psiquiátricos con pacientes en situación de reclusión (Hansen, 2013).

Por último, un campo en el que ha penetrado en los últimos años el vídeo participativo es el de la comunicación para la paz. Aunque todavía existen muy pocos trabajos en este campo, algunos autores de renombre como Clemencia Rodríguez han comenzado a estudiar la relación existente entre la comunicación participativa y la pacificación en conflictos armados (Rodríguez, 2011). Entre los conflictos en que se ha utilizado el vídeo participativo como mediación destaca la crisis postelectoral que sufrió el Valle del Rift en Kenia en 2007 que se saldó con una notoria oleada de conflictos étnicos (Baú, 2014).

Otro aspecto que todavía no ha sido lo suficientemente estudiado del trabajo con vídeos participativos es cómo se lleva a cabo la moderación o facilitación. A pesar de existir, como se ha comentado anteriormente, manuales de amplio uso sobre como facilitar talleres de vídeo participativo (Shaw y Robertson 1997; Wight 2012), no todos los realizadores de documentales participativos utilizan los mismos métodos (Booker, 2003). Para White y Nair (1999) el facilitador o moderador en un proceso comunicativo tiene que «catalizar el pensamiento, la motivación, la interacción, la acción, la reacción y la reflexión» (White y Nair, 1999: 40). En definitiva, tiene que conseguir que el proceso de comunicación participativo tenga lugar de manera eficaz. Renuka Bery (2003), por su parte, defiende que no existe un modo concreto de facilitación ideal. Por ello, realizó una clasificación de los tipos de moderación atendiendo al grado de decisión de los moderadores sobre el proceso y el producto final, obteniendo seis modos de participación que quedan explicados en la tabla 3.4.

Tabla 3.4: Modos de moderación de vídeos participativos según el grado de decisión de los moderados en el proceso y el producto final. Adaptado de Bery (2009)

<i>Modo de moderación</i>	<i>Aplicación en vídeo participativo</i>
Cooptación	Productores de vídeo ajenos se encuentran con miembros de una comunidad pero deciden ellos los aspectos importantes. Las audiencias locales pueden ver o no el producto final.
Conformidad	Miembros de una comunidad llevan a cabo una investigación, pero los productores de vídeo ajenos siguen decidiendo importantes aspectos del producto. Las audiencias locales pueden ver o no el producto final.
Consultoría	Miembros de una comunidad comparten sus pensamientos y opiniones sobre aspectos importantes, que los productores de vídeo consideran para tomar decisiones. Las audiencias locales pueden ver o no el producto final.
Cooperación	Miembros de una comunidad y productores de vídeo ajenos desarrollan conjuntamente un guion. Los productores realizan el vídeo y las audiencias locales ven el producto final con cierto grado de toma de decisión. Ellas no son la audiencia diana (Proceso de Fogo)
Coaprendizaje	Miembros de una comunidad y productores de vídeo ajenos desarrollan conjuntamente un guion. La producción se realiza de manera conjunta entre productores y la comunidad. Las audiencias locales ven y tienen acceso al producto final y lo pueden compartir con otras comunidades.
Acción colectiva	Miembros de una comunidad determinan los aspectos más importantes del vídeo final, desarrollan el guion y realizan la producción sin ayuda. El objetivo del vídeo es ser usado por la comunidad para sacar a colación un tema concreto y gestionar el cambio.

Por otro lado, Wight (2012: 3-4) ha realizado una clasificación más condensada de los tipos de facilitación. Los vídeos índigo-participativos son aquellos que son íntegramente producidos por una comunidad sin necesidad de ningún realizador profesional. En el otro extremo se encontrarían los vídeos externo-participativos, en los cuales un realizador profesional facilita la producción e interviene en la toma de decisiones. Por último, y a caballo entre estos dos

modelos, se encuentran los vídeos reflexo-participativos. En éstos un realizador profesional se integra en la comunidad y participa como un miembro más incluyendo o no sus propias ideas. De este modo, sería oportuno realizar una investigación acerca de las metodologías de moderación de la participación que los realizadores utilizan en la gestión de los debates que surgen en la producción de este tipo de audiovisuales.

Sin embargo, cabe preguntarse si los facilitadores profesionales que median con las comunidades realizadoras, a pesar de desarrollar estrategias de cooperación o reflexo-participativas, no tienen una influencia destacable en el producto final. Tal y como admite Zoettl (2013), varios facilitadores admiten haber intentado influir en el producto cinematográfico final con su propia visión ideológica. Además, reconoce que cuando las comunidades han podido actuar libremente en la creación audiovisual, han creado contenidos que, en lugar de luchar contra sus estereotipos, han acrecentado y profundizado la folklorización de sus respectivas culturas.

Por último, cabe hablar de un aspecto fundamental del proceso de producción de un vídeo participativo: cómo se realiza la difusión final. Al igual que el resto de etapas de la producción de vídeos participativos, ésta ha sido poco estudiada debido a que la difusión es un aspecto que no siempre se tiene en cuenta y muchos procesos de vídeo participativo optan por hacer una difusión local del mismo, obviando la importancia de una difusión más amplia. De hecho, la gran mayoría de producciones nunca entran en círculos de difusión o exhibición y se quedan recluidos en un DVD. Este hecho se debe, en gran parte, al recelo con el que las asociaciones que lideran estos proyectos miran a canales *online* de vídeo como *Youtube* o *Vimeo*. En este sentido, el manual *Documentales para la transformación* editado por la ONG ACSUR-LasSegovias desaconseja el uso de plataformas «que se otorgan derechos sobre los vídeos que albergan» y anima a buscar portales que permitan registrar vídeos bajo licencias *Creative Commons*, como el caso de BlipTV (Mosangini, 2010).

Otras asociaciones y ONG, con el fin de evitar canales comerciales de difusión, han optado por crear sus propios canales de vídeo online. Por ejemplo, la ONG para los Derechos Humanos Witness creó en 2007 la plataforma *The*

Hub como repositorio de vídeos relacionados con las luchas por los derechos humanos. La ONG afincada en Barcelona ZaLab, por otro lado, creó el canal ZaLaBTV para dar difusión a los vídeos participativos en los que participaba. Sin embargo, ninguna de las dos plataformas cosechó ningún éxito.

Este recelo por los canales de vídeo online más conocidos no hace sino perjudicar a la difusión y exhibición de las producciones de vídeo participativo. Esta visión, sin embargo, está cambiando y cada vez son más los proyectos que pueden visualizarse en *Youtube* o *Vimeo* (Tripp, 2012). Además, están surgiendo festivales de cine, como el festival Ojo al Sancocho que tiene lugar en Ciudad Bolívar (Colombia), dedicados a la exhibición de cine colaborativo y vídeo participativo, por lo que los espacios por los que estos proyectos pueden ser difundidos se ven poco a poco ampliados.

Después de recorrer los marcos teóricos en los que se sustenta el vídeo participativo, su historia, sus definiciones y las fases de su producción, podría parecer que el vídeo participativo ya ha sido ampliamente estudiado. Sin embargo, el empecinamiento con el que sus practicantes superponen el proceso al producto hace que su dimensión cinematográfica haya quedado relegada a un sempiterno olvido. Rescatando la definición de Comunicación para el Desarrollo de Nora Quebral, el vídeo participativo no es solo una ciencia, sino también un arte. Por tanto, se hace necesario replantear la dimensión artística del vídeo participativo y reequilibrar el peso que tiene el producto sobre el proceso. Es por eso que esta tesis doctoral se ha propuesto definir el vídeo participativo como objeto documental. Así, en el capítulo 6, tras buscar una definición común de documental, varios vídeos participativos serán sometidos a dicha definición para comprender si realmente podrían ser definidos desde una perspectiva cinematográfica. Seguidamente en el mismo capítulo, tras haber sistematizado la taxonomía de documentales de Bill Nichols, los mismos vídeos participativos serán clasificados con el fin de conocer cuáles son las alfabetizaciones documentales de las comunidades que en estos procesos hayan participado.

Capítulo 4

Materiales y métodos

Los capítulos anteriores han presentado la hipótesis principal y los objetivos que persigue esta investigación doctoral, así como el marco teórico en el que se sustenta. Cabe recordar que el trabajo se divide en dos objetivos principales. El primero, que se resolverá en el capítulo 5, consiste en sistematizar la taxonomía de Bill Nichols referente a las voces del documental. El segundo, que por su lado se solventará en el capítulo 6, busca caracterizar formalmente el vídeo participativo en tanto que objeto documental y esclarecer qué tipos de voz son las más usuales en estas prácticas y cómo se utilizan.

Asimismo, cada objetivo principal de esta tesis doctoral se resolverá mediante dos diseños metodológicos diferentes que, una vez agrupados, buscarán satisfacer la hipótesis general del trabajo. En este capítulo, por tanto, se presentarán ambos diseños experimentales y las herramientas metodológicas que cada uno de ellos incluirá, así como la muestra de vídeos participativos que se analizará y su justificación.

Sin embargo, antes de presentar el entramado metodológico sobre el que girará la investigación, es necesario realizar unos pequeños apuntes sobre el posicionamiento que esta tesis adopta respecto a cómo abordar la interdisciplinariedad del conocimiento científico. Es decir, qué validez otorga al cruce de herramientas metodológicas utilizadas propias de ciertas disciplinas y qué debates suscita el uso mixto de estos métodos.

4.1 Consideraciones previas

Estudiar el vídeo participativo como objeto fílmico e introducirlo en la teoría documental exige de una mirada inter- y transdisciplinar que incluya los lenguajes y las técnicas propias de las disciplinas que alojan ambos marcos teóricos: la Teoría del Cine y la Comunicación para el Desarrollo. Abordar un estudio de estas características exige, por parte del investigador, creatividad metodológica. Por ello, esta investigación aglutinará metodologías tanto cuantitativas como cualitativas. Sin embargo, se hace pertinente reflexionar, aunque sea brevemente, sobre el debate existente en torno a la validez de la transdisciplinariedad y el uso de metodologías mixtas que combinen técnicas cualitativas y cuantitativas.

Entre los autores que niegan la posibilidad de abordar la investigación científica desde una posición multiestratégica encontramos a John Hughes y Wesley Sharrock (1990) quienes afirman que los métodos científicos cuantitativos y cualitativos están, respectivamente, enraizados en propuestas epistemológicas y ontológicas irreconciliables. Es decir, que es imposible separar los paradigmas epistemológicos —realismo *versus* interpretativismo— y ontológicos —objetivismo *versus* construccionismo— de las herramientas metodológicas desarrolladas en el seno de estos postulados.

Es decir, para estos autores escoger el uso de un método cualitativo no es solo una decisión sobre el modo de recoger datos para abordar una investigación, sino que además es un posicionamiento a favor de propuestas epistemológicas consistentes con el interpretativismo e incompatibles con el realismo. De este modo, no sería válido combinar herramientas cuantitativas y cualitativas en una investigación a menos de que exista un reconocimiento de que una de ellas se supedita a la otra a favor de un posicionamiento explícito por un paradigma epistemológico concreto (Hughes y Sharrock, 1990: 11).

Por otro lado, otros autores como Alan Bryman y James Teevan (2005) se sitúan en una posición más técnica que acepta que ambas metodologías pueden fusionarse en una investigación. Sin renegar que las investigaciones cualitativa y cuantitativa proceden de paradigmas epistemológicos y ontológi-

cos diferentes, estos autores consideran la posibilidad de que estos métodos sean autónomos y, por tanto, puedan combinarse en una investigación. De este modo, por tanto, se abre la puerta a la creatividad metodológica y al cruce de disciplinas, voluntad que esta tesis doctoral busca recoger y desarrollar.

Martyn Hammersley (1996) describió las tres maneras cómo se pueden combinar métodos cuantitativos y cualitativos en investigaciones multiestratégicas. La triangulación, en primer lugar, se define como el uso de técnicas cuantitativas para corroborar resultados procedentes de investigación cualitativa o viceversa. La facilitación, en segundo lugar, es el uso de una metodología cualitativa para ayudar a una investigación que usa una cuantitativa, o viceversa. Por último, la complementariedad es el uso de dos estrategias diferentes para abordar dos dimensiones diferentes de un mismo objeto de investigación.

Esta tesis doctoral combinará técnicas cualitativas y cuantitativas en una investigación interdisciplinar que aglutinará la Teoría del Documental y la práctica del vídeo participativo. Esta combinación se realiza bajo la voluntad mixta de triangular resultados y, a la vez, facilitar mutuamente el uso de ambas técnicas. De este modo, el estudio arrancará con una aproximación cualitativa que se triangulará con una estrategia cuantitativa que, posteriormente, facilitará la ejecución de un análisis cualitativo.

Podría sorprender el uso de análisis cuantitativos en el campo de la Teoría del Cine. Sin embargo, sería pretencioso afirmar que este es el primer trabajo que utiliza técnicas estadísticas en este campo de las Humanidades. Barry Salt en su artículo *Statistical Style Analysis of Motion Pictures* de 1974 en la revista *Film Quarterly* abrió la puerta al análisis estadístico de objetos fílmicos. Este autor, doctor en física cuántica pero investigador de cine, defendió en solitario hasta bien entrados los años noventa la posibilidad de ir más allá del análisis heurístico del cine, abordando su estudio desde ópticas cuantitativas. Su ensayo *Moving into Pictures: More on Film History, Style, and Analysis* (2006) recoge todas sus publicaciones científicas mezcladas con anotaciones autobiográficas. Entre estos estudios destacan los que produjo para desmentir la teoría del autor, tan utilizada en los estudios sobre cine. Su solución para identificar los aspectos propios del estilo de cada director radicó en el uso de

análisis estadísticos sobre obras de diferentes directores. El análisis estadístico hace de la crítica autoral una ciencia sistemática focalizando su estudio en la frecuencia de parámetros estilísticos que un director utiliza, en vez de en aspectos inusuales de films particulares.

Salt determinó a través de sus estudios que los films de Jean Renoir sí poseían un aspecto formal característico: la mayor frecuencia de uso de los primeros planos. Del mismo modo, concluyó que el movimiento de cámara de Renoir no podía constituir a nivel estadístico un rasgo característico del autor. Además, Salt también acentuó que la alta frecuencia de uso de primeros planos no era una característica propia del cine de Renoir, sino más bien de un conjunto de autores, por lo que este criterio podría servir para clasificar los autores no por escuelas definidas heurísticamente, sino por criterios sistemáticos y objetivos (Salt, 2006; Buckland,2008).

Otro de los estudios destacables de Barry Salt destacó que tanto en el cine como en las series televisivas existe una tendencia cronológica a aumentar la frecuencia de corte. Es decir, conforme han ido evolucionando los lenguajes cinematográfico y televisivo, la duración de los planos se ha ido acortando en ambos. Sin embargo, la frecuencia de corte continúa siendo más rápida en el cine contemporáneo —un corte cada 3 segundos o menos— mientras que en la televisión esta frecuencia nunca es menor a los tres segundos. Consecuentemente, parece demostrar ciertos patrones estilísticos que diferencian el arte cinematográfico de las producciones audiovisuales realizadas para televisión (Salt, 2006; Buckland,2008).

La corriente iniciada por Barry Salt en 1974 y seguida hoy en día por un amplio número de investigadores, abre la puerta a la introducción de metodologías cuantitativas al estudio del cine. Por tanto, la presente tesis doctoral se sitúa en esta posición, aportando un pequeño grano de arena a favor de la creatividad metodológica y a la ruptura de dogmatismos científicos que, alegando lealtad a un paradigma epistemológico concreto, cortan las alas a la potencialidad de la investigación científica.

4.2Diseño experimental

El primer objetivo principal planteado por este estudio es la sistematización, mediante criterios objetivos y cuantificables, de la taxonomía defendida y justificada por Bill Nichols únicamente de manera heurística. Para ello, y siguiendo la argumentación planteada anteriormente, se utilizará una metodología mixta que incluirá herramientas cualitativas y cuantitativas. El uso de las primeras queda justificado porque el foco de la investigación tiene carácter exploratorio y descriptivo. Además, se trata de una investigación emergente y se elabora sobre la información recogida. Otros criterios que justifican el uso de herramientas cualitativas son que el muestreo es intencional, que la recogida de datos tiene lugar en situaciones naturales, que el investigador es el instrumento principal de investigación y, por último, que el análisis de datos es inductivo generando categorías y patrones a través de la información recogida (Latorre et al., 2003). Sin embargo, serán los instrumentos cuantitativos los que posibilitarán la sistematización de la taxonomía a partir de criterios formales, objetivables y cuantificables.

El estudio arrancará con una revisión de mapeo (Grant y Booth, 2009) de la bibliografía del autor relativa a su taxonomía de documentales. De esta revisión se extraerán los elementos formales que, desde los puntos de vista narrativo, textual y contextual, definen cada uno de los modos de representación documental. Así pues, la revisión de mapeo será el primer paso para pasar de lo heurístico a un árbol de criterios formales sistematizable.

El árbol obtenido de la revisión de mapeo será validado mediante entrevistas etnográficas. A través de entrevistas a cinco expertos en Teoría del Documental se construirán sendos árboles de categorías que posteriormente serán comparados entre sí para obtener un árbol definitivo que constituirá la entrada a la fase cuantitativa. Las entrevistas serán semiestructuradas (Kvale, 2010) y se apoyarán de materiales realizados por el investigador que mostrarán el árbol de categorías extraído del mapeo de las obras originales de Bill Nichols.

La fase cuantitativa de este ciclo metodológico se realizará mediante la técnica del *card sorting* procedente de la Ciencia Cognitiva y aplicada en muchas otras disciplinas como, por ejemplo, en la Arquitectura de la Información. En esta técnica un grupo de usuarios o expertos son guiados para generar un árbol de categorías. Mientras que los *card sorting* abiertos son los más utilizados, en el caso de evaluación de categorizaciones ya establecidas se recomienda el uso de *card sorting* cerrados (Spencer, 2009). Esta metodología, muy utilizada en el diseño web, también ha sido aplicada en casos de categorización (Rugg et al., 1992; Nurmuliani et al., 2004).

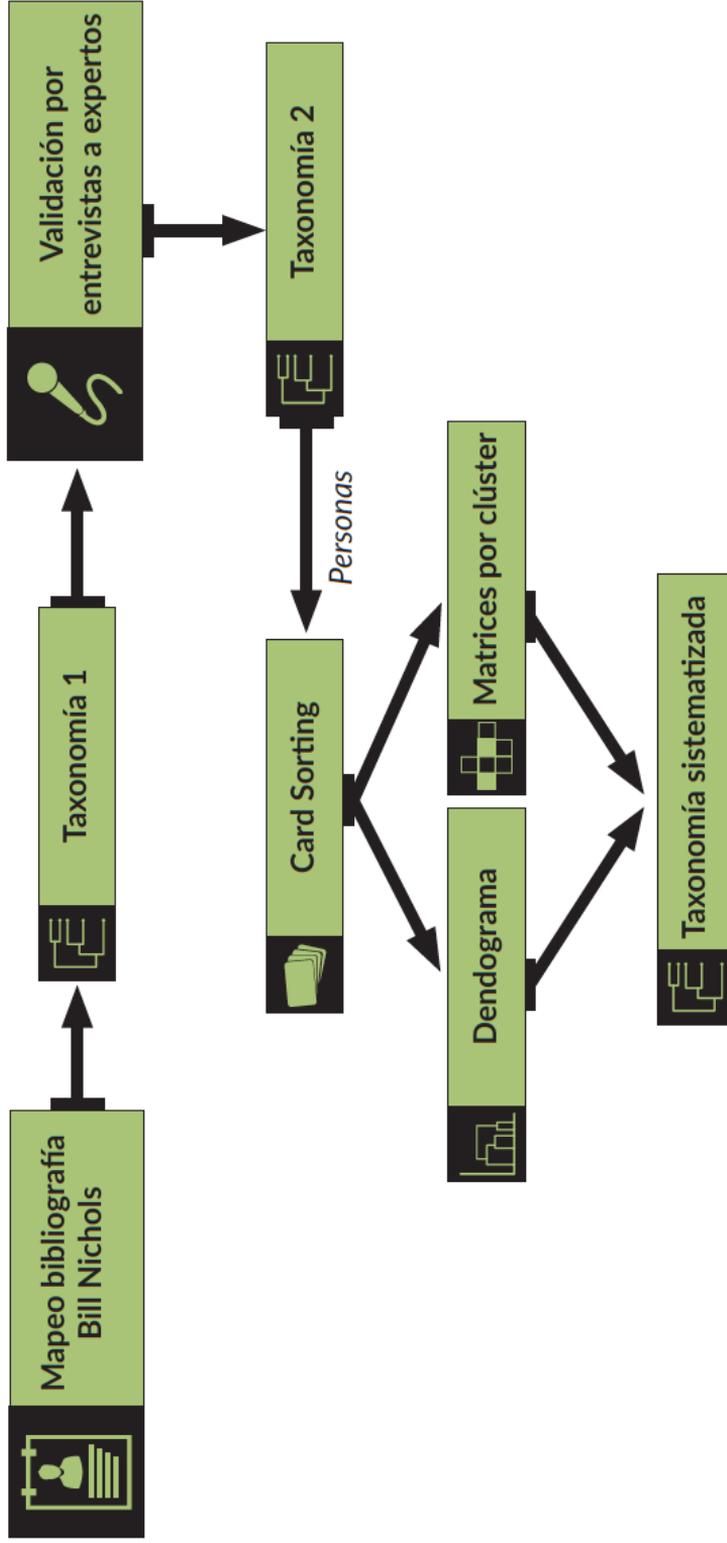
Es importante determinar previamente qué tipo de usuarios pueden participar en un *card sorting* para no desvirtuar el árbol de categorías que emerge de sus mapas mentales. De este modo, a partir de las entrevistas etnográficas se aplicará el método *Personas* (Cooper et al, 2003; Pruitt y Grudin, 2003) para caracterizar el tipo de usuarios que podrían estar interesados en la sistematización de la taxonomía de Nichols. Una vez definidos estos usuarios, se realizará el *card sorting* con un número determinado de usuarios con el objetivo de extraer el árbol de categorías estadísticamente más relevante.

El último paso de esta fase de la tesis será la comparación del árbol de categorías extraído del *card sorting* con el validado por las entrevistas a expertos. De este modo, podremos estudiar las diferencias existentes entre un árbol procedente de una argumentación heurística y cualitativa y el resultante de un proceso cuantitativo y sistemático. El procedimiento general que conduce a la satisfacción del primer principal del trabajo se resume en la figura 4.1.

Por otro lado, el segundo objetivo principal de la tesis doctoral es definir el vídeo participativo en tanto que documental y esclarecer qué tipos de voz son las más usuales en estas prácticas y cómo se utilizan. Para su consecución se utilizarán los resultados procedentes de la fase anteriormente descrita y se aplicará la taxonomía sistematizada para averiguar qué tipo de modo de representación usan con mayor frecuencia las comunidades que se involucran en procesos de vídeo participativo.

Para ello se realizará en primer lugar una revisión de mapeo de las cuatro definiciones de documental expuestas en el capítulo 2, de modo que

Figura 4.1: Diagrama de flujo de la primera fase de la metodología que satisfará el primer objetivo principal.



se pueda extraer una definición agregada de ellas. Seguidamente se evaluará cómo se ajustan los vídeos participativos de la muestra a esta definición y, por tanto, si pueden ser definidos como documentales. Por último, estos vídeos participativos serán clasificados atendiendo a la taxonomía sistematizada extraída de la fase anterior. El proceso metodológico que se aplicará para resolver este objetivo principal queda explicado en la figura 4.2.

A continuación se explicarán una a una las diferentes herramientas metodológicas que se usarán en ambas fases. De todas ellas se abordará su fundamentación teórica, así como una breve descripción de sus rutinas y los métodos que exigen. Por último, se justificará su validez dentro del estudio y las diferentes muestras sobre las que se aplicarán.

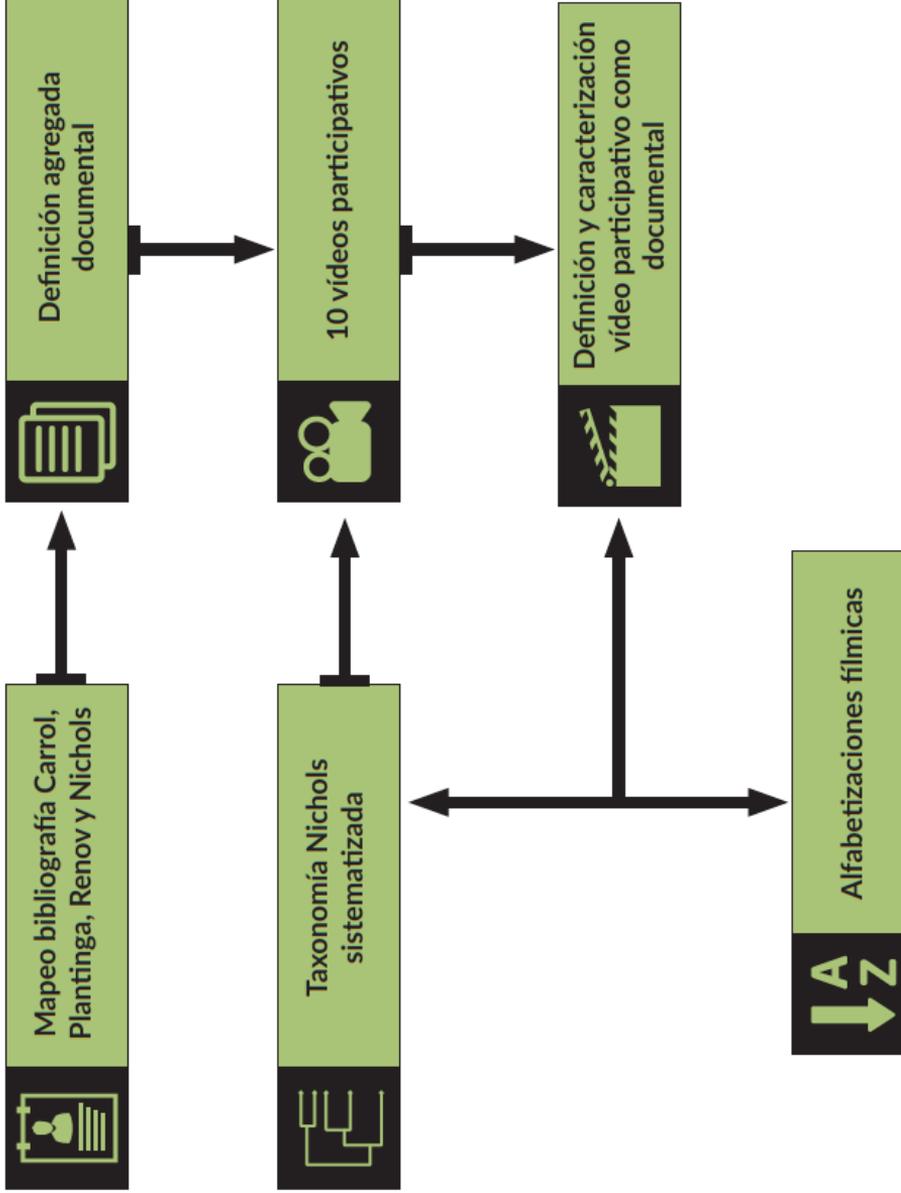
4.3 Revisión de mapeo

Podría resultar llamativo que en una sección de metodología se incluya la revisión como un método más de una investigación. Esto es así porque lo que comúnmente se denomina *revisión* se relega a la colección de textos académicos destinados a la elaboración de los marcos teóricos, los estados de la cuestión y las discusiones. Sin embargo, desde la emergencia en los años noventa de la práctica basada en evidencias —*evidence-based practice* o *EBP*— dentro del campo de las ciencias de la información y la documentación, la revisión ha devenido en una herramienta metodológica más que, dependiendo del objetivo final de la misma, aplica unos protocolos determinados a fin de sistematizar los resultados.

En su artículo de 2009 *A Typology of Reviews: an Analysis of 14 Review Types and Associated Methodologies*, Maria Grant y Andrew Booth describen los 14 tipos de revisión más importantes y los protocolos asociados a las mismas. Una de ellas es la revisión de mapeo o mapeo sistemático que tiene el objetivo de «mapear y categorizar la literatura existente para lanzar otras revisiones o construir una investigación primaria identificando huecos en la literatura»¹

1 Traducción propia. En el original «Map out and categorize existing literature from which

Figura 4.2: Diagrama de flujo de la segunda fase de la metodología que satisfará el primer objetivo principal.



(Grant y Booth, 2009). El mapeo sistemático se realiza de manera tabular, resumiendo las conclusiones de varios estudios que tratan un mismo tema.

En la presente tesis doctoral se llevarán a cabo dos mapeos sistemáticos. El primero iniciará la investigación del primer objetivo principal: la sistematización de la taxonomía de Nichols. Así, se revisarán los dos libros principales del autor y otras publicaciones suyas relacionadas con la categorización de documental. A partir de esto se construirá una tabla con los seis taxones definidos por él y todos los aspectos textuales, narrativos y contextuales que los definan. Esta tabla será la que luego será validada en las entrevistas semiestructuradas.

La segunda revisión de mapeo se llevará a cabo al inicio de la investigación del segundo objetivo principal: definir el vídeo participativo en tanto que documental. Para ello, se revisarán los escritos de los autores abordados en el capítulo 2 —Noël Carroll, Carl Plantinga, Michael Renov y Bill Nichols— concernientes a la definición de documental. Así, se realizará una tabla en la que saldrán a relucir los diferentes componentes de sus definiciones. A partir de ella, se construirá una definición agregada de documental a la que se someterán los vídeos participativos de la muestra escogida.

4.4 Entrevista semiestructurada

Gubrium y Holstein (1997) sugirieron la existencia de cuatro tradiciones en la investigación cualitativa. La primera de ellas, el naturalismo, busca comprender la realidad social en sus propios términos, aportando descripciones profundas de los individuos y sus interacciones con sus contextos sociales. El emocionalismo, por otro lado, se centra en la subjetividad y estudia cómo tener acceso al interior de las experiencias humanas. La tradición posmodernista toma el punto de partida de que la realidad social es un constructo y estudia qué mecanismos construyen la realidad interna y externa de los sujetos. La última de las tradiciones, la etnometodológica, es la que enmarca epistemológicamente a

to commission further reviews and/or primary research by identifying gaps in research literature» (Grant y Booth, 2009).

la entrevista etnográfica y tiene por objetivo entender cómo es creado el orden social a través de la conversación y la interacción humana.

Una entrevista puede servir para diversos fines. Tuckman (1990) establece tres principales. En primer lugar, la entrevista puede ser el método principal para la recogida de información relativa a los objetivos de la investigación. En segundo lugar, puede ser el medio para probar hipótesis, sugerir otras nuevas y el recurso para identificar variables y relaciones. Y, finalmente, puede ser útil para contrarrestar resultados inesperados o para validar otros métodos. Aun así, en la mayoría de las ocasiones las entrevistas se emplean en combinación con otras técnicas para enriquecer, complementar o triangular la información o los datos que se emplean en la investigación.

De este modo, el objetivo de toda entrevista etnográfica es entender una realidad desde la perspectiva del entrevistado y desmenuzar los significados de sus experiencias (Kvale, 2010). De esta manera una entrevista se podría definir como «una interacción profesional, que va más allá del intercambio espontáneo de voces de la conversación diaria, y se convierte en un cuidadoso proceso de cuestionamiento y escucha con el objetivo de obtener conocimiento asentado²» (Kvale, 2010:7). En este caso, el objetivo de las entrevistas será enfrentar a los entrevistados al árbol de clasificación extraído de la revisión de mapeo para la teoría de Nichols y completarlo con sus propias perspectivas y experiencias con la teoría del documental.

Según Bisquerra Alzina (2004) existen tres tipologías de entrevistas: estructuradas, no estructuradas y semiestructuradas. Esta última modalidad define las entrevistas como «aquellas que parten de un guión que determina de antemano cuál es la información relevante que se necesita obtener, por lo tanto existe una acotación de la información y el informante debe ceñirse a ella» (Bisquerra Alzina, 2004: 336). Para esta investigación, dado el objetivo que tiene el uso de esta herramienta, la tipología de entrevista más adecuada

2 Traducción propia. En el original: «a professional interaction, which goes beyond the spontaneous exchange of views as in everyday conversation, and becomes a careful questioning and listening approach with the purpose of obtaining thoroughly tested knowledge» (Kvale, 2010:7).

será la semiestructurada: partirá de un guion que determinará de antemano la información que se desea obtener. Las preguntas serán abiertas y se entrelazarán los temas para construir un conocimiento más global. El guion, que se esquematiza en la tabla 4.1, incluye seis partes diferenciadas que exploran desde la autoevaluación de cada uno de los entrevistados respecto a su conocimiento de la teoría de Bill Nichols hasta una reflexión sobre la validez de la presente investigación.

Tabla 4.1: Guion de las entrevistas semiestructuradas

<i>Partes de la entrevista</i>	<i>Objetivo</i>
Parte I: Presentación del entrevistador y de la investigación	Situar al entrevistado: ¿Quién soy yo? ¿En qué disciplina me sitúo? Objetivos principales de la investigación.
Parte II: Conocimiento sobre la teoría de Nichols	Conocer la autoevaluación que efectúan los entrevistados sobre su propio grado de conocimiento de la taxonomía de Bill Nichols.
Parte III: Importancia de la taxonomía	Evaluar la validez de la taxonomía de Bill Nichols respecto de otras taxonomías que los entrevistados pudieran conocer.
Parte IV: Validación y compleción del árbol obtenido de la revisión de mapeo	Mostrar el árbol procedente de la revisión de mapeo y evaluar su validez. Completar con descriptores o eliminar los que el entrevistador considere incorrectos.
Parte V: Definición de potenciales usuarios de la taxonomía	Concretar qué tipo de usuarios podrían estar interesados en esta taxonomía. Parte constituyente del método <i>Personas</i> .
Parte VI: Importancia de la investigación	Evaluar la importancia que los entrevistados dan a esta investigación. Salir de la entrevista.

El requisito primordial en esta investigación para seleccionar sujetos para ser entrevistados es que sean expertos en teoría del documental. Su procedencia es tanto académica como profesional, por lo que estas entrevistas pueden considerarse como realizadas a élites. En su manual de entrevistas para élites, Hertz y Imber (1995) advierten que en ellas la jerarquía usual de cualquier entrevista, en la que el investigador dirige la conversación, puede girarse en contra de éste debido a la posición de poder que posee el entrevistado. Las élites están acostumbradas a ser preguntadas por sus opiniones y pensamientos, por lo que un entrevistador con conocimientos relativos al área concerniente a la entrevista puede ayudar a hacer de la entrevista un diálogo más enriquecedor. Así, el entrevistador debe tener un conocimiento avanzado sobre el tema y dominar el vocabulario específico, al igual que conocer la bibliografía del entrevistador para que la entrevista sea efectiva. De este modo, un entrevistador que demuestre estos conocimientos ganará el respeto de los entrevistados y restaurará un nivel de simetría en la entrevista que facilitará la obtención de datos significativos (Hertz y Imber, 1995).

Sin embargo, en este tipo de entrevistas es importante no imprimir sesgos en el diálogo que pudieran condicionar la respuesta del informante. Por ello, una medida que se decidió tomar en esta investigación fue la de realizar las entrevistas sin recurrir a la ejemplificación por parte del entrevistador. Es decir, el investigador, a la hora de dirigir el diálogo no pudo hacerse valer de nombres de directores o títulos de films. Sin embargo, este hecho fue difícil de evitar, como se puede observar en la transcripción de las entrevistas, por el mismo cariz de las entrevistas, especialmente cuando se quería ahondar en ciertas argumentaciones.

En cuanto a cuál debe de ser el número de entrevistados en investigación cualitativa no existe acuerdo. Se considera que el número de entrevistas a realizar ha de ser aquel que permita acercarse a la saturación teórica, es decir, el número de entrevistas ha de ser tal que dejen de emerger nuevos datos de ellas o se validen unas categorías o relaciones preestablecidas de manera teórica. Sin embargo, esta saturación muchas veces es subjetiva y depende del criterio del investigador. Además, la muestra de entrevistados depende tam-

bién del tipo de entrevista que se realice y del mismo tipo de entrevistador. Según Baker y Edwards (2012: 8), cuando las entrevistas se realizan a élites, un número entre 5 y 10 entrevistados suele ser suficiente para obtener resultados significativos.

En la presente investigación se determinó realizar 5 entrevistas a expertos en la teoría del documental de Bill Nichols. Optar por ese número se debió, además de a los argumentos ya esgrimidos, a que se trataban de entrevistas exploratorias y, por lo tanto, no definitorias. Es decir, el árbol de categorías en forma de tabla emergido de la comparación de las 5 entrevistas no sería considerado como el árbol definitorio de la taxonomía sistematizada, ya que todavía habrá de entrar en la fase cuantitativa. En la tabla 4.2 se especifican los 5 expertos que fueron entrevistados.

Tabla 4.2: Expertos entrevistados y justificación de su elección

<i>Experto/a</i>	<i>Justificación</i>
Josep Maria Català	Catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universitat Autònoma de Barcelona. Coeditor junto con Josetxo Cerdán del volumen <i>Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España</i> (2001), autor de los ensayos sobre documental <i>La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica</i> (2001), <i>La imagen compleja</i> (2006), <i>La forma de lo real</i> (2008) y <i>La Imagen Interfaz</i> (2010) y del monográfico <i>Después de lo real</i> también con Josetxo Cerdán (Archivos de la Filmoteca, nº57-58).. Director del Master en Documental Creativo.
Josetxo Cerdán	Profesor titular de Comunicación Audiovisual en la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona. Coautor junto con Josep Maria Català del volumen <i>Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental español</i> , y de los ensayos sobre documental <i>Documental y Vanguardia</i> , <i>Suevia Films-Cesáreo González. Treinta años de cine español</i> , <i>Ricardo Urgoiti. Los trabajos y los días</i> y del monográfico <i>Después de lo real</i> también con Josep Maria Català (Archivos de la Filmoteca, nº57-58). Traductor del ensayo <i>Representing Realities</i> de Bill Nichols.

Tabla 4.2 (continuación): Expertos entrevistados y justificación de su elección

<i>Experto/a</i>	<i>Justificación</i>
Margarita Ledo	Catedrática de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Santiago de Compostela. Autora de los ensayos sobre documental <i>Documentalismo fotográfico contemporáneo</i> (1994), <i>Documentalismo fotográfico : éxodos e identidad</i> (1998), <i>Del Cine-Ojo a Dogma 95 : paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental</i> (2003) y <i>Cine de fotógrafos</i> (2005). Ha dirigido cuatro films: <i>Santa Liberdade</i> (2004), <i>Hai que botalos</i> (2005), <i>Liste, pronunciado Lister</i> (2007) y <i>A cicatriz branca</i> (2012).
Ricard Mamblona	Doctor por la Universitat Internacional de Catalunya y autor de la tesis doctoral <i>Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital</i> . Es coautor del libro <i>100 documentales para explicar Historia. De Flaherty a Michael Moore</i> (2010) y ha dirigido los documentales <i>Darrere la finestra: vida quotidiana als centres de menors franquistes</i> (2006), o <i>Istanbul. Ortakoy. Proceso</i> (2007).
Daniel Jariod	Profesor de documental en la <i>Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya</i> (ESCAC) y director de los documentales <i>Salón de pasos perdidos</i> (2000), <i>Amb música ho escoltaries potser millor - Salvador Espriu a ritme de Jazz</i> (2009) e <i>Imparables</i> (2014).

Las entrevistas fueron registradas con la aplicación *VoiceRecorder* para *smartphone* y fueron transcritas íntegramente, dando importancia al contenido y no al lenguaje, es decir, no se tuvieron en cuenta aspectos fonéticos ni dialécticos. Las transcripciones se realizaron en el procesador de textos Word de Microsoft Office y pueden consultarse en los anexos I-V.

El análisis de las entrevistas, por último, se basó en la condensación de contenido (Kvale, 2010: 205). Es decir, se agruparon los extractos de cada una de las entrevistas que respondían a los diferentes puntos del guion para extraer conclusiones parciales, especialmente de las partes II, III, V y VI. Del mismo modo, se analizaron por separado los extractos en los que se eliminan o añaden descriptores o cualquier hipótesis que pueda surgir de manera inductiva, las cuales se tendrán en cuenta para la realización de la fase cuantitativa. En cuanto a la fase IV, se utilizarán análisis tabulados por categorías.

4.5 Métodos *Personas* y *card sorting*

De los resultados obtenidos en la fase IV de las entrevistas emergerán 5 tablas de clasificación diferentes, en los que cada descriptor se asignará a uno o varios taxones. Estas 5 tablas serán seguidamente agrupadas en una única. El criterio para unificar estas tablas se basará en la frecuencia de repetición de cada descriptor. Es decir, cuando un descriptor haya aparecido en 3 o más entrevistas, pasará a formar parte de una tabla de clasificación final, que será la que, a continuación, será validada en la fase cuantitativa de este ciclo metodológico.

Ésta se realizará mediante la técnica del *card sorting*, procedimiento procedente de la Ciencia Cognitiva y aplicada en muchas otras disciplinas como, por ejemplo, en la Arquitectura de la Información. La técnica del *card sorting* o de ordenamiento de tarjetas se basa en la observación de cómo los usuarios agrupan y asocian entre sí un número predeterminado de tarjetas etiquetadas en diferentes categorías temáticas (Rosenfeld y Morville, 2006; Spencer, 2009). Es una técnica de diseño centrado en el usuario que permite agrupar bajo un único patrón los modelos mentales de multitud de sujetos, haciendo posible que el diseño que se lleve a cabo permita aumentar la localización de los contenidos por parte de los usuarios. Es decir, el *card sorting* nos permite averiguar cómo los usuarios estructuran el contenido en su mente y observar como los usuarios agrupan información, facilitando así su clasificación.

Existen dos tipos de *card sorting*: abierto y cerrado (Rosenfeld y Morville, 2006; Spencer, 2009). En el abierto se pide al usuario que haga grupos con las tarjetas que contienen etiquetas similares, tantos como crea necesarios, y una vez agrupadas las cartas en esos grupos, que ponga nombre a cada una de las categorías resultantes. Esto permite conocer la manera más correcta de clasificar los contenidos. En el cerrado, por otro lado, las categorías están predefinidas y el usuario debe colocar cada tarjeta en la categoría que él crea que corresponde. Este tipo de prueba, además de ser muy utilizada en el diseño web, ha sido también aplicada para verificar si una clasificación que ya existe es comprensible para el usuario (Nurmuliani et al., 2004) o para clasificar elementos no clasificados en anterioridad (Rugg et al., 1992).

La presente tesis doctoral busca verificar una taxonomía o clasificación ya determinada según los mapas mentales de aquellos usuarios que la conocen. De este modo, para sistematizar la taxonomía de Bill Nichols se llevará a cabo un *card sorting* cerrado con las seis categorías definidas por el autor y con tantas cartas o descriptores como surjan del análisis de las entrevistas realizadas previamente. De hecho, el diseño de la prueba contará con tantas cartas como surjan del análisis de las entrevistas, repetida cada una de ellas seis veces y etiquetadas con uno de los seis tipos de voz del documental. Así, los sujetos que participen en la prueba dispondrán de seis juegos de cartas, cada uno etiquetado con el nombre de un taxón. Esto se llevará a cabo así para que todos los usuarios puedan asignar todos los descriptores a cualquier taxón. Por ello, a estos seis cajones cerrados se añadirá un séptimo denominado *No asignados* donde los usuarios depositarán las cartas que, al estar etiquetadas con el nombre de un taxón, no puedan ser asignadas a este mismo.

De este modo, el dendograma resultante de la prueba aportará dos informaciones diferentes. En primer lugar, explicará qué descriptores, es decir, qué elementos formales, definen cada uno de los taxones. En segundo lugar, explicará cuáles de los elementos formales definitorios de cada taxón son más cercanos entre sí y, por lo tanto, más significativos a la hora de definir la voz de un documental. Para complementar esta última información se revisarán las matrices de frecuencias por elemento —o matrices por clúster— de las que se extraerá el grado de acuerdo inter-sujeto y, por lo tanto, el peso relativo de cada elemento en la definición de cada taxón. Así, estas relaciones serán las que, después, permitirán asignar a cada vídeo participativo el tipo de voz de documental más utilizado por las comunidades implicadas en su realización.

Esta prueba se puede realizar tanto de forma presencial como remota. En caso de que la prueba sea presencial, se convocan a los participantes en una sala donde se llevará a cabo la prueba teniendo en cuenta la disponibilidad de sus agendas. Realizar la prueba de modo presencial tiene la ventaja de que el conductor de la misma puede ver cómo los participantes interactúan con los términos escogidos para ser agrupados y puede tomar nota de comentarios, observaciones y dudas surgidas en el momento de la prueba (Spencer, 2009).

Por otro lado, para hacerla de forma remota se necesita del apoyo de un software y que los usuarios dispongan de acceso a Internet mediante un ordenador u otros dispositivos. Este modo de proceder tiene la ventaja de que los datos se recogen de forma automática vía web y el software facilita su análisis. Sin embargo, el sistema automático necesita de un software que suele tener un coste elevado y puede tener algunas limitaciones.

Este estudio optará por realizar esta prueba de manera remota, a través de un software. Esta decisión se justifica debido a que los potenciales usuarios conocedores de la teoría de Bill Nichols son escasos y se encuentran muy dispersos geográficamente. Esto hace que sea casi imposible reunir un número elevado de ellos en un lugar concreto en una fecha determinada. Además, el software permite realizar análisis estadísticos multivariantes muy sofisticados que facilitarán resultados más significativos.

El software elegido para este proyecto ha sido *UserZoom*, accesible a través de la URL <http://www.userzoom.com>. La elección ha venido determinada porque, además de disponer de herramientas de análisis muy elaboradas para este trabajo, se dispone de un acceso a la versión completa que no supondrá ningún coste inicial para hacer el estudio. Sin embargo, esta plataforma tiene normalmente un coste muy elevado que se tendría que tener en cuenta en el caso de que el estudio tuviera que ser reproducido.

En cuanto al número de participantes, según Donna Spencer no se puede determinar un número concreto. Para ella, el éxito de la prueba vendrá determinado por una buena planificación, una buena selección de contenidos y por implicar a los participantes ideales, más que de conseguir un número de participantes que proporcione una estadística significativa (Spencer, 2009). Sin embargo, para Nielsen, se necesitan de 15 a 20 participantes para obtener correlaciones de coeficientes de regresión de 0,90 a 0,93 (Nielsen, 2004). Tullis y Wood, por su lado, recomiendan de 20 a 30, teniendo en cuenta que con 30 obtiene una correlación de 0,98 (Tullis y Wood, 2004).

En este estudio se ha concretado en 15 el número de participantes. Inicialmente se llegaron a contactar 83 sujetos, abarcando la búsqueda a todo el Estado, de los que únicamente iniciaron la prueba 46. De estos, sólo 18 logaron

terminarla, por lo que el número final de sujetos queda incluido en un intervalo que genera coeficientes significativos.

Por último, es importante determinar previamente qué tipo de usuarios pueden participar en un *card sorting* para no desvirtuar el árbol de categorías que emerja de sus mapas mentales. Para ello, este estudio recurrirá de nuevo a una técnica procedente de la Arquitectura de la Información y el diseño centrado en el usuario —también conocido como *user experience* o *UX*—. El método *Personas* se utiliza para crear perfiles que representen los diferentes tipos de usuarios que pueden utilizar un sitio, una cadena o un producto de una manera similar. Estos personajes cualitativos se utilizan para representar segmentos específicos de la segmentación de un mercado determinado. El término persona se utiliza ampliamente en aplicaciones en línea y tecnología, así como en la publicidad (Cooper et al, 2003; Pruitt y Grudin, 2003). En este estudio, sin embargo, se utilizará para conocer qué tipo de personas estarían interesadas en la sistematización de la taxonomía de Bill Nichols y, por lo tanto, tendrían que realizar la prueba del *card sorting*.

De este modo, a partir de la parte V de las entrevistas etnográficas se aplicará el método *Personas* (Cooper et al, 2003; Pruitt y Grudin, 2003) para caracterizar el tipo de usuarios que podrían estar interesados en la sistematización de la taxonomía de Nichols. Una vez definidos, se realizará el *card sorting* con los 18 usuarios con el objetivo de extraer el árbol de categorías estadísticamente más relevante.

La participación es voluntaria y no existe ningún tipo de incentivo para no desvirtuar los resultados con usuarios oportunistas, y se lleva a cabo garantizando en todo momento el anonimato. La invitación se ha llevado a cabo utilizando el correo electrónico profesional, para mostrar la implicación institucional en el proyecto. El texto, que se puede consultar en el anexo VI, contenía una breve explicación sobre el origen y la hipótesis principal del proyecto, el objetivo concreto de la prueba, la duración aproximada y el compromiso de que la prueba se realiza en completo anonimato y sin fines comerciales.

4.6 Muestra de vídeos participativos: justificación

Tras aplicar estas herramientas metodológicas, el primer objetivo principal de la tesis ya se habrá satisfecho. El objetivo secundario arrancará con un mapeo sistemático de las definiciones de documental y seguirá con una verificación de la bondad de ajustar una serie de vídeos participativos a una definición agregada a través de una discusión teórica y factual. Por último, estos mismos vídeos serán clasificados a través de la revisión sistemática obtenida de la investigación vinculada al primer objetivo principal. Para ello, se construirá una tabla de contingencia que contendrá los vídeos participativos analizados en filas y los descriptores textuales, contextuales y narrativos emergidos del *card sorting* en columnas. De esta manera, tras la visualización de cada uno de los vídeos participativos, se marcarán aquellos elementos formales que contengan y se asignará a cada vídeo una voz de documental.

La selección de la muestra de los vídeos participativos responde a una serie de criterios determinados, entre los que destaca que sean accesibles tanto en alguna plataforma de vídeo *online* como por materiales facilitados por las organizaciones ejecutoras. El número de vídeos participativos escogidos para analizar será de 10, lo cual permitirá que los resultados que emerjan tengan una significatividad suficiente sin llegar a la saturación. En segundo lugar, la duración de los vídeos participativos oscilará entre los 10 y los 20 minutos. Esta duración es la recomendada por la mayoría de guías técnicas de vídeo participativo (Lunch y Lunch, 2006: 48) para dar tiempo necesario para expresar la voz de la comunidad participante pero no saturar a la audiencia, ya sea la misma comunidad u otro público diferente.

La procedencia de los vídeos participativos se limitará a asociaciones y ONG de amplio recorrido en el uso de esta práctica, lo cual garantizará que los vídeos fueron realizados efectivamente siguiendo metodologías participativas. De este modo, se han seleccionado vídeos participativos procedentes de las ONG más activas en este campo: *Insightshare*, en Reino Unido, y ACSUR-Las Segovias y QUEPO en España.

Por último, se intentará que la temática de los vídeos participativos seleccionados tenga un abarque internacional, para evitar cualquier tipo de sesgo cultural que pudiera influir en las conclusiones sobre las alfabetizaciones fílmicas de las comunidades implicadas. En la tabla 4.3 se muestran los vídeos participativos seleccionados junto con su duración, año de producción, ONG realizadora, ámbito geográfico y temática que tratan.

Tabla 4.3: Vídeos participativos seleccionados para el análisis de los modos de representación documental.

<i>Nombre</i>	<i>Año</i>	<i>ONG</i>	<i>Ámbito geográfico y temática</i>
<i>Roads and Communications in Chanya</i> URL: https://www.youtube.com/watch?v=4-g64zlsxMw	2014	Insights-hare	Malawi: vídeo que analiza los sistemas organizados de manera comunitaria para localizar las necesidades de desarrollo en la región de Chanya. Esta comunidad expresa su necesidad urgente por una carretera que conecte su pueblo y una mejor cobertura para sus móviles. Concluyen en cómo tienen que trabajar juntos para lograr estos sistemas de comunicación.
<i>Asylum is a Human Right</i> URL: www.youtube.com/watch?v=gN1a-zY72fmw	2014	Insights-hare	Reino Unido: vídeo realizado por el <i>London Refugee Women's Forum</i> en el que se comparten historias de mujeres relacionadas con sus procesos de asilo y su visita al parlamento británico.
<i>Ngim Khuslai - No need to worry</i> https://www.youtube.com/watch?v=1nNfUxN3Cfs	2014	Insights-hare	India: Film llevado a cabo por la comunidad de Nongtraw, en el estado de Meghalaya, India, busca recordar que no hay 'Necesidad de preocuparse' - <i>No Need to Worry</i> -, si se depende de los recursos naturales disponibles en el entorno cercano: vegetales, pescado y bambú para la construcción. En el vídeo, los mayores enseñan a los jóvenes dónde buscar esos recursos, y éstos les agradecen que este conocimiento no se pierda para no depender en el futuro del mercado.

Tabla 4.3 (Continuación): Vídeos participativos seleccionados para el análisis de los modos de representación documental.

<i>Nombre</i>	<i>Año</i>	<i>ONG</i>	<i>Ámbito geográfico y temática</i>
<p><i>El poder de los jóvenes</i> URL: http://youthme.eu/el-poder-de-los-jovenes</p>	2012	QUEPO	<p>España: Un audiovisual que trata sobre el poder de los y las jóvenes que viven en el barrio del Raval de Barcelona. Cuatro historias a modo de etno-ficciones en la que se explican eventos que viven cada día. Cada una de las historias está acompañada de una irónica, algunas veces catártica, contraparte en la que se resuelve la situación complicada o simplemente ayuda a imaginar cómo podría ser este mundo si los jóvenes estuvieran en el poder.</p>
<p><i>La otra cara de Salt</i> URL: https://www.youtube.com/watch?v=9f7Yzb7o9ew</p>	2012	QUEPO	<p>España: Ibra es un chico que llega a Salt (Girona). No conoce nada de esta ciudad pero le han dicho que hay reticencias con los inmigrantes. Con la ayuda de diferentes jóvenes irá descubriendo que Salt no es lo que él se pensaba. Un vídeo participativo que explora desde la perspectiva de un grupo de jóvenes una ciudad que los media representan negativamente. Su intención es hacer un retrato de una ciudad a través de las voces y experiencias de personas, con nombres y apellidos, que en su día a día hacen de su ciudad un lugar diverso, creativo, agradable y en el que pasan muchas cosas que nadie ha puesto en un telediario.</p> <p>Nominado al premio al mejor vídeo en el IV Congreso del Tercer Sector Social de la Fundación Pere Tarrés.</p>
<p><i>La música mi vida</i> URL: http://youthme.eu/la-musica-mi-vida</p>	2012	QUEPO	<p>España: El audiovisual explora, desde el punto de vista de unos jóvenes, las realidades de otros jóvenes que crean música. Una selección diversa de jóvenes -algunos que comienzan en el mundo de la música, otros que están consolidando un nombre y prestigio- nos descubrirá sueños, inspiraciones y realidades del mundo de la música.</p>

Tabla 4.3 (Continuación): Vídeos participativos seleccionados para el análisis de los modos de representación documental.

<i>Nombre</i>	<i>Año</i>	<i>ONG</i>	<i>Ámbito geográfico y temática</i>
Los pasillos de la memoria	2010	ACSUR-LasSegovias	España: vídeo que relata, a través de entrevistas con los afectados, la lucha de una asociación por la memoria de las víctimas del franquismo contra el Ayuntamiento de la ciudad de El Escorial, empeñado en cubrir de hormigón una fosa común de un cementerio municipal.
Para Nayita	2010	ACSUR-LasSegovias	Guatemala: vídeo participativo que, de modo epistolar, muestra la nostalgia de una emigrante guatemalteca en España por su ciudad natal. A través de la carta que le escribe su amiga, se enseñan las rutinas culturales y sociales de la Ciudad de Guatemala.
Children Labour in Nablus	2010	ACSUR-LasSegovias	Palestina: audiovisual que explica la vida cotidiana de un grupo de amigos de la ciudad palestina de Nablus. En este vídeo se muestra cómo la infancia palestina combina sus estudios en las madrasas y el ocio en la calle con largas horas de trabajo manual para ayudar a la manutención familiar.
¿Alguien sabe hablar y escribir en Aymara?	2010	ACSUR-LasSegovias	Bolivia: En la ciudad de El Alto, un grupo activista aymara pregunta en la universidad de la ciudad sobre el nivel de lengua aymara entre estudiantes y profesores. A través de las entrevistas, los entrevistadores descubren cómo todavía el aymara sigue siendo una lengua en peligro.

Capítulo 5

Sistematización de las voces del documental

Tras revisar las herramientas metodológicas que se han utilizado en esta investigación, este capítulo será el que inicie la exposición de los resultados de la misma. En concreto, se centrará en el primer objetivo principal de la tesis, es decir, en sistematizar la taxonomía de documentales expuesta por Bill Nichols en sus obras *Representing Reality* (1991) e *Introduction to Documentary* (2001).

Para realizar esta sistematización se ha utilizado, como se ha detallado en el capítulo anterior, una metodología mixta de carácter cualitativo y cuantitativo y que se inició con un mapeo sistemático de la bibliografía principal. Como resultado de este vaciado, se extrajeron los elementos textuales, narrativos y contextuales más importantes de cada uno de los seis taxones definidos por el autor.

A continuación, se realizó una ronda de entrevistas exploratorias semiestructuradas y, por lo tanto, de carácter cualitativo, que permitió evaluar el grado de conformidad de varios expertos con el vaciado realizado. A partir de estas entrevistas se limitaron los elementos textuales, narrativos y contextuales que sirvieron como variables para la última fase de esta sistematización, en la cual se exploraron los mapas mentales de diferentes usuarios del documental -definidos a través del método *Personas*- mediante la técnica cuantitativa *card sorting*, procedente de la Arquitectura de la Información.

5.1 Mapeo de estudios relacionados

Como ya se ha comentado en el capítulo 2, Bill Nichols ha realizado una de las clasificaciones más importantes de modos de documental. Siguiendo criterios técnicos, narrativos y contextuales y dejando de lado criterios cronológicos, el autor definió cuatro categorías en *Representing Reality* (1991) que posteriormente amplió a seis en *Introduction to Documentary* (2001). Estas son: documentales expositivos, observacionales, interactivos/participativos, reflexivos, poéticos y performativos.

Con el fin de conocer cuáles son los criterios que definen cada uno de estos modos se llevó a cabo una revisión de mapeo (Grant y Booth, 2009) de las dos obras anteriores y otras publicaciones relevantes del autor relacionadas con el género documental (Nichols, 1991, 1994, 2001, 2002a, 2002b, 2006). Como resultado de esta revisión sistemática se obtuvieron los resultados expresados en la tabla 5.1, con 40 elementos distribuidos a lo largo de los seis taxones y ocho categorías.

En algunos casos, un taxón necesitaba más de un elemento por categoría para definirse. Por ejemplo: el documental poético no se define necesariamente por el tipo de narrador, de modo que en la categoría *¿Hay narrador?* las posibilidades pueden ser que haya o no haya en relación disyuntiva. En otros, esta relación puede ser copulativa como en el caso del documental participativo en la categoría *Tipo de narrador* en la que tanto el director como los personajes actúan de narradores. Por ello, cada vez que en una celda de la tabla 5.1 hayan dos o más elementos, la relación entre ellos puede ser copulativa o disyuntiva.

Aunque podría parecer contradictorio que un documental pueda definirse a través de elementos narrativos, puesto que la narratividad es una característica definitoria de los géneros de ficción, varios autores además del mismo Bill Nichols, o incluso Carl Plantinga, han defendido la existencia de elementos narrativos en los géneros de no ficción (Vallejo Vallejo, 2008 y 2013; Cobo-Durán, 2010). Cabe añadir, además, que esta tesis parte de la definición de narrador de Gaudreault y Jost (1990) como entidad mostradora del relato. Es

Tabla 5.1: Elementos narrativos, textuales y contextuales que definen los seis taxones de la clasificación de Bill Nichols. Adaptado de Nichols (1991, 1994, 2001, 2002a, 2002b y 2006)

	Expositivo	Observacional	Participativo	Reflexivo	Poético	Performativo
¿Hay narrador?	Hay un narrador	No hay narrador	Hay varios narradores	Hay un narrador	Hay un narrador	Hay un narrador
Voz del narrador	3ª persona	No hay narrador	1ª persona plural	3ª persona	2ª persona	1ª persona singular 2ª persona
Tipo de narrador	Voice-of-God	No hay narrador	Director es narrador	Narrador-observador	Narrador inicial o/y final	Narrador es director
Tipo de montaje	Narrador-observador	Montaje lineal	Narrador es personaje	Narrador es personaje	Montaje paralelo	Montaje intelectual o ideológico
¿Aparece el director?	No aparece	No aparece	Se le escucha diegéticamente	No aparece	No aparece	Se le escucha diegéticamente
¿Cuáles la intención del film?	No interviene	No interviene	Aparece físicamente	Los actores sociales le hacen referencia	Los actores sociales le hacen referencia	Aparece físicamente
	Descripción	Indagación	Interactúa con personajes	Reflexión	Mostrar capacidad estética	Critica
¿Qué son los actores sociales?	Indagación	Indagación	Actores sociales le hacen referencia	Critica	Reflexión	Mostrar capacidad estética
	Crítica	Crítica	Actores sociales le hacen referencia	Reflexión	Reflexión	Critica
¿Qué son los actores sociales?	Expertos	Arquetipos	Director es personaje	Arquetipos	No hay	Marginados
	Personas reales	Personas reales	Personas reales	Actores profesionales	Arquetipos	Pintorescos
¿Cómo son los actores sociales?	Personas reales	Personas reales	Personas reales	Actores profesionales	Personas reales	Personas reales
	Personas reales	Personas reales	Personas reales	Personas reales	No se sabe	No se sabe

decir, aquella voz o personajes que sirven para hacer patente la trama argumental. De este modo, la figura del narrador es fácilmente observable en documentales que utilizan la voz expositiva en forma de narrador omnipresente o *voice-of-God*.

Los elementos narrativos que se extrajeron para definir los modos del documental en la taxonomía fueron la presencia del narrador, su voz y su tipo y la tipología de personajes. En cuanto a los elementos textuales que describen las voces del documental se encuentran la tipología de montaje, el grado de intervención del director y la voz de los personajes. Por último, en cuanto a los elementos contextuales, destacaron la intencionalidad del film y las características de los actores sociales. Es decir, la diferencia que supone que éstos sean reales o actores profesionales.

Los resultados de la revisión sistemática coinciden en mayor o menor medida con lo apuntado sobre la taxonomía de Bill Nichols en el capítulo 2. Sin embargo, para poder sistematizar esta taxonomía es necesario, en primer lugar, saber cuáles de estos 40 elementos son válidos y cómo se distribuyen de manera correcta entre los diferentes taxones y categorías. Para ello, los resultados expresados en la tabla 5.1 fueron sometidos a validación por parte de los cinco expertos señalados en el capítulo 4, a los que se realizó sendas entrevistas semiestructuradas.

5.2 La opinión de los expertos

Antes de conocer qué elementos fueron validados por los expertos, se evaluó la validez de los mismos como conocedores de la teoría de Bill Nichols. Además, también se trató de confirmar la bondad de la propia taxonomía de Bill Nichols como método de clasificación de documentales frente a otras posibles clasificaciones que pudieran conocer. Estas dos variables son las que garantizan que la validación posterior tenga validez interna.

En primer lugar, se verificó el grado de conocimiento de los entrevistados sobre la teoría del documental. En la mayoría de los casos, éstos autoeva-

luaron su conocimiento de la teoría de Bill Nichols como alto o muy alto. Sin embargo, también afirman que esta clasificación está sometida a una gran discusión por la volatilidad del género documental, lo que no impide que el grado de conocimiento sobre la taxonomía, a nivel teórica, se mantenga alto.

Mi grado de conocimiento es bastante profundo porque la he utilizado muchas veces. Lo que pasa es que el propio Bill Nichols ha cambiado su planteamiento en alguna de ellas, por lo tanto lo que ha abierto es una discusión. [...] Hay pocos documentales que puedan ser, que entren estrictamente en una de las categorías y, seguramente, se barajan en varias. Por lo tanto, conozco profundamente el sistema de Nichols pero a partir de ahí hay una discusión que puede ser eterna (Josep Maria Català, Anexo IV, JMC4).

No sé, a ver / pruebas de mi familiaridad con eso pues, bueno, es evidente, yo es algo que utilizo en clase para explicar documental cuando hablo a los alumnos de documental en una asignatura de géneros y no sé... ¿Haber traducido el único libro que hay traducido en España de Bill Nichols puede ser una prueba de que tengo una cierta familiaridad con el autor? (Josetxo Cerdán, Anexo II, JC1).

Bueno, la trabajé... / a nivel docente, como un modo de facilitar el acercamiento a un nuevo objeto que aparecía en la universidad, que era el documental que existe desde hace poco tiempo [...]. Y además funciona hoy y los textos siguen trabajando y, por lo tanto... (Margarita Ledo, Anexo III ML1).

Tanto en la tesina, como en la tesis... a ver, que tengo que poner una nota o... [risas]. Lo que el grado que tengo sobre Nichols es elevado / pese a que hay cosas que todavía hoy no acabo de entender o de estar de acuerdo o cuando intento pensar en una película donde encasillarla también me cuesta mucho ¿no? Pero bueno, a nivel popular, creo que a Nichols lo conozco bastante ¿no? en relación a la media, sí (Ricard Mamblona, Anexo IV, RM8).

El último de los entrevistados, a pesar de poseer un grado de conocimiento alto, fue el que mostró más rechazo a la taxonomía de Bill Nichols, por considerarla insuficiente y equivocada:

el documental es un discurso tan paradójico en sí mismo que cuando uno intenta acotarlo, inmediatamente es muy escurridizo y se le escapa y, entonces, es fácil, no únicamente ya pensar una película, aunque no hayas visto exce-

sivas, sino, en algunos casos, pensar en que alguna película puede que no acabe de encajar en ninguna de las categorías, sino en algunos casos, alguna película puede contener diversas categorías. [...] Pero Nichols a mí, fue uno de los primeros que me generó un rechazo más directo en lo que era el tipo de clasificación de documental o, simplemente, la concepción de documental que tenía (Dani, Jariod, Anexo V, DJ2).

En este último caso, el entrevistador reconoció, sin embargo, la validez de la teoría de Carl Plantinga que, según argumentó, supera las carencias de la teoría de Bill Nichols. De este modo, se justifica de manera indirecta que a la hora de buscar una definición general de *documental*, tanto las teorías cognitivas como de análisis textual son necesarias.

Uno de los que más se acerca, de los que existen, es Plantinga, precisamente, y con el libro de Plantinga, que supongo que estamos hablando de *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, ha sido de los pocos que he dicho ¡eps! Este tío para mí está tocando el hueso, pero claro, se está enfrentando a algo que es precisamente uno de los aspectos que son más... cómo te lo diría... que son más delicados a la hora de hablar de documental, que es precisamente plantearse que el documental no depende de cuestiones formales. Claro si no depende de cuestiones formales... la mayoría de las clasificaciones saltan por los aires, porque no... (Dani Jariod, Anexo V, DJ3).

Con respecto a la bondad de la taxonomía de Bill Nichols, todos los entrevistados coincidieron en la relevancia de ésta en la teoría general del documental. Aunque conocían otras taxonomías, como la de Barnow, reconocen que la teorizada por Bill Nichols es la más utilizada, justificada y valorada en los estudios sobre el género documental.

Sí, yo creo que nos ha sido útil a todos los investigadores del documental porque, a ver, a pesar de que yo he dicho que en el momento de hacer la clasificación te dejas muchas cosas fuera, y te dejas sobre todo las zonas ambiguas, aun así es mucho mejor que no tener nada o, simplemente, tener como antes una simple historia del documental general por épocas o autores, por temas incluso, pero no ver claramente cómo funciona el documental. Por lo tanto, me parece que ha sido tremendamente útil. Y por eso ha sido también muy citada (Josep Maria Català, Anexo I, JMC6).

Plantinga tiene una clasificación propia, es decir, todo el mundo que trabaja en teoría del documental en un momento dado tiene la necesidad de colocar las cosas en diferentes sitios ¿no? Pero / digamos que la más normativa es la de Nichols, porque es como la más sencilla de explicar y la más fácil de transmitir (Josetxo Cerdán, Anexo II, JC6).

[...] es que poca gente se atreve a clasificar, entonces, las clasificaciones yo he comentado en mi tesis muchas clasificaciones, de las cuales ahora los autores no... no recuerdo... pero eran clasificaciones, sobre todo, del tipo textual, es decir, de contenido ¿no?, documentales etnográficos, documentales de ciencia... entonces, van más por ahí que por las formas. Entonces, las formas que habla Nichols o Renov son mucho más interesantes porque apelan a la intervención del autor, apelan a las formas, apelan a las convenciones, apelan a... a las roturas con otras películas o de su adhesión con la ficción. Entonces, eso es mucho más interesante, a nivel teórico y académico. [...] Sí, Nichols siempre ha sido siempre una referencia dentro del mundo del cine, del ensayo (Ricard Mamblona, Anexo IV, RM10).

Pues, no [no conozco otra taxonomía] Sí, bueno, a ver, por ejemplo ya hemos hablado de Barnow. A ver, implícitamente él no habla, pero precisamente Barnow es alguien que, precisamente él habla desde esa perspectiva, desde esa taxonomía precisamente a partir solo de una perspectiva cronológica (Dani Jarrod, Anexo V, DJ21).

Después de evaluar estas dos variables —autoevaluación sobre el conocimiento de la teoría del autor y grado de relevancia de la taxonomía—, queda justificada la validez interna que poseen estas entrevistas. Por consiguiente, de ellas se pueden extraer sendas validaciones a los elementos textuales, narrativos y contextuales que definen cada uno de los taxones de la categorización de Bill Nichols y cómo se distribuyen. El análisis de cada una de las entrevistas queda representado en las tablas 5.2-5.6.

Una vez obtenidas las tablas de análisis para cada entrevista particular, se realizó una tabla final resumen que recogió las frecuencias de aparición de cada una de los descriptores. En la tabla 5.7 pueden verse estas frecuencias. Solo se seleccionaron los valores de las variables que tenían una frecuencia de 3 o más sobre las 5 entrevistas. Es decir, que hubieran aparecido en 3 o más entrevistas.

Tabla 5.2: Análisis de la entrevista realizada a Josep Maria Català, Anexo I

	Expositivo	Observacional	Participativo	Reflexivo	Poético	Performativo
¿Hay narrador?	Hay un narrador	No hay narrador	Hay varios narradores	Hay un narrador	Hay un narrador	Hay un narrador
Voz del narrador	3ª persona	No hay narrador	1ª persona plural	3ª persona	2ª persona	1ª persona singular 2ª persona
Tipo de narrador	Voice-of-God	No hay narrador	Director es narrador	Narrador-observador	Narrador inicial o/ y final	Narradores director
¿Aparece el director?	No aparece	No aparece	Narrador es personaje	Aparece	No aparece	Se le escucha diegéticamente
	No interviene	No interviene	Aparece físicamente	Aparece	Los actores sociales le hacen referencia	Aparece físicamente
			Interactúa con personajes			
			Los actores sociales le hacen referencia			
¿Cuál es la intención del film?	Descripción	Indagación	Indagación	Autoreflexión	Mostrar capacidad estética	Crítica
		Crítica		Crítica		Hablar sobre sí mismo
¿Qué son los actores sociales?	Expertos	Arquetipos	Testigos	Directos es personaje	No hay	Hablar sobre alguien cercano
	Arquetipos	Marginados			Arquetipos	Marginados
						Pintorescos
¿Cómo son los actores sociales?	Personas reales	Personas reales	Personas reales	Actores profesionales	Personas reales	Personas reales
				No se sabe	No se sabe	No se sabe
Relación cámara y realidad	Invisible	Invisible	Presente	Aparece físicamente	Invisible	Presente
						Invisible

Tabla 5.3: Análisis de la entrevista realizada a Josetxo Cerdán, Anexo II

	Expositivo	Observacional	Participativo	Reflexivo	Poético	Performativo
¿Hay narrador?	Hay un narrador	No hay narrador	Hay varios narradores	Hay un narrador	Hay un narrador	Hay un narrador
Voz del narrador	3ª persona	No hay narrador	Hay un narrador 1ª persona	Hay varios narradores 3ª persona	No hay narrador 1ª persona 2ª persona 3ª persona	Hay varios narradores 1ª persona 2ª persona
Tipo de narrador	Narrador-observador	No hay narrador	Director es narrador	Narrador-observador	Narrador inicial o/y final	Narrador es director
¿Aparece el director?	No interviene	No aparece	Narrador es personaje Se le escucha diegéticamente Aparece físicamente Interactúa con personajes Los actores sociales le hacen referencia	No aparece Aparece físicamente Se le escucha diegética-mente	No aparece	Se le escucha diegéticamente Aparece físicamente
¿Cuál es la intención del film?	Descripción Persuasión	Indagación Exploración	Indagación	Reflexión	Mostrar capacidad estética	Hablar sobre sí mismo (Narcisismo)
¿Qué son los actores sociales? *	Expertos Testimonios	Arquetipos	Director es personaje Testimonios	Director es personaje	No hay Arquetipos	Director es personaje Arquetipo
¿Cómo son los actores sociales?	Personas reales No se sabe	Personas reales	Personas reales	Actores profesionales Personas reales Personas reales No se sabe	Personas reales No se sabe	Personas reales No se sabe

* En los tres primeros el actor social tiene una importancia de primer grado, mientras que en los 3 últimos, de segundo grado.

Tabla 5.4: Análisis de la entrevista realizada a Margarita Ledo, Anexo III

	Expositivo	Observacional	Participativo	Reflexivo	Poético	Performativo
¿Hay narrador?	Hay un narrador	No hay narrador	Hay varios narradores	Hay un narrador	Hay un narrador	Hay un narrador
Voz del narrador	3ª persona	No hay narrador	1ª persona plural	1ª persona del singular	1ª persona	1ª persona singular 2ª persona
Tipo de narrador	Voice-of-God	No hay narrador	Director es narrador	Narrador-odescriptor	Narrador es personaje	Narrador es director
Tipo de montaje	Narrador-descriptor	Montaje lineal	Narrador es personaje	Narrador es personaje	Montaje paralelo	Montaje ideológico
¿Aparece el director?	Montaje conceptual	Montaje lineal	Montaje lineal	Montaje paralelo	Montaje rítmico	Montaje ideológico
	No aparece	No aparece	Se le escucha diegéticamente	Se le escucha diegéticamente	No aparece	Se le escucha diegéticamente
	No interviene	No interviene	Aparece físicamente	mente	Los actores sociales le hacen referencia	Se le escucha diegéticamente
			Interactúa con personajes	Aparece físicamente	hacen referencia	Aparece físicamente
			Los actores sociales le hacen referencia		Se le escucha diegéticamente	
¿Cuál es la intención del film?	Descripción	Indagación	Indagación	Reflexión	Romper barreras comunicativas	Critica
	Explicación	Critica	Critica	Questionamiento		Hablar sobre si mismo
¿Qué son los actores sociales?	Expertos	Arquetipos	Director es personaje	Arquetipos	No hay	Hablar sobre alguien cercano
	Testimonios				Arquetipos	Marginalizados
					Arquetipos	Excéntricos
¿Cómo son los actores sociales?	Personas reales	Personas reales	Personas reales	Actores profesionales	Personas reales	Personas reales
				No se sabe	No se sabe	No se sabe

Tabla 5.5: Análisis de la entrevista realizada a Ricard Mablona, Anexo IV

	Expositivo	Observacional	Participativo	Reflexivo	Poético	Performativo
¿Hay narrador?	Hay un narrador	No hay narrador	Hay varios narradores	Hay un narrador	Hay un narrador	Hay un narrador
Voz del narrador	3ª persona	No hay narrador	1ª persona plural	3ª persona	1ª persona singular	Hay varios narradores 1ª persona singular
Tipo de narrador	1ª persona plural	No hay narrador	1ª persona singular	Narrador-observador	Narrador es director	Narrador es director
Tipo de montaje	Narrador-observador	No hay narrador	Director es narrador	Narrador es personaje		
¿Aparece el director?	Montaje ilustrativo	Montaje lineal	Narrador es personaje	Montaje paralelo	Montaje libre	Montaje intelectual o ideológico
	No aparece	No aparece	Se le escucha diegéticamente	No aparece	No aparece	Se le escucha diegéticamente
	No interviene	No interviene	Aparece físicamente	Aparece físicamente	Aparece físicamente	Aparece físicamente
			Interactúa con personajes	Los actores sociales le hacen referencia	Los actores sociales le hacen referencia	
¿Cuál es la intención del film?	Descripción	Indagación	Indagación	Reflexión	Mostrar capacidad crítica	Crítica
	Divulgación	Crítica	Crítica	Crítica	estética	Hablar sobre sí mismo
¿Qué son los actores sociales?	Expertos	Arquetipos	Director es personaje	Arquetipos	Manifiesto	Hablar sobre alguien cercano
	Testimonios				No hay	Marginados
¿Cómo son los actores sociales?	Personas reales	Personas reales	Personas reales	Actores profesionales	Director es personaje	Pintorescos
				No se sabe	Personas reales	Personas reales
				No se sabe	No se sabe	No se sabe

Tabla 5.6: Análisis de la entrevista realizada a Daniel Jarrod, Anexo V

	Expositivo	Observacional	Participativo	Reflexivo	Performativo
¿Hay narrador?	Hay un narrador	No hay narrador	Hay varios narradores	Hay un narrador	Hay un narrador
Voz del narrador	3ª persona	No hay narrador	1ª persona plural	3ª persona	Hay varios narradores 1ª persona singular 2ª persona
Tipo de narrador	Voice-of-God	No hay narrador	Director es narrador	Narrador-observador	Narrador es director
Tipo de montaje	Montaje conceptual	Montaje lineal	Montaje lineal	Narrador es personaje	Narrador es personaje
¿Aparece el director?	No aparece	No aparece	Se le escucha diegéticamente	No aparece	Se le escucha diegéticamente
¿Cuáles es la intención del film?	Descripción Didáctica	Herir Crítica	Indagación Crítica	Autoreflexión autocrítica	Crítica Hablar sobre sí mismo Hablar sobre alguien cercano
¿Qué son los actores sociales?	Expertos Testimonio	Arquetipos	Director es personaje Testimonio	Arquetipos	Escrutinio Víctima Testimonio
¿Cómo son los actores sociales?	Personas reales Actores profesionales	Personas reales	Personas reales	Actores profesionales	Personas reales No se sabe

En gran parte de los elementos narrativos referidos al narrador, su tipo y su voz hubo un amplio grado de acuerdo entre los cinco entrevistados. Donde existió más debate fue en la existencia de narradores en segunda persona, que tan solo se seleccionó para el documental performativo con una frecuencia de 4 sobre 5 entrevistas. Hubo una mayor discusión en lo que se refiere a la tipología de personajes que para la tipología de narrador, ya que las frecuencias raramente llegan al 5 sobre 5, es decir, acuerdo unánime. Además, surgieron dos nuevos valores: testimonios —que se sitúa en documentales expositivos y participativos— y víctima —en performativos—.

En cuanto a los elementos textuales, existió un bajo grado de acuerdo a la hora de discutir sobre los tipos de montaje característicos de cada taxón. En la tabla 14 puede observarse como esta variable no se conservó en todos los taxones y sus frecuencias en los que sí se conservaron raramente superaron la mínima de 3 sobre 5. De hecho, este descriptor fue eliminado en el análisis de los dos primeros entrevistados, como puede verse en las tablas 9 y 10.

A lo mejor es que, claro, vamos a ver, tal como lo utiliza Nichols, como en realidad funcionan los documental, no necesariamente el tipo de montaje va relacionado con el tipo de documental. Puede haber cualquiera. O sea, un documental puede ser, no sé, reflexivo y puede tener un montaje conceptual, ¿por qué no? (Josep María Català, Anexo I, JMC30).

Es que los montajes no son, vamos que un montaje paralelo es un recurso retórico del montaje que tú lo puedes utilizar en cualquier cosa. Entonces, te cabría en todo. Por decir uno ¿eh? ¿La condensación temporal? También, se da en todos. O sea, es que se da en todos. (Josetxo Cerdán, Anexo II, JC32).

El resto de elementos textuales generó un mayor nivel de acuerdo. Para el grado de intervención del director, la mayoría de variables toman el valor máximo de frecuencia, es decir, 5 sobre 5. Para el tipo de voz de los personajes, existe acuerdo en los casos que el personaje actúa como narrador.

Cabe por último hablar de los elementos contextuales. Sobre la intencionalidad del film hubo un grado bastante elevado de acuerdo en todos los valores. Además, se introdujo un nuevo valor en el taxón *expositivo*: divulgación. En el caso del taxón *reflexivo*, existió acuerdo moderado en cambiar el valor

reflexión por autoreflexión. Por último, sobre cómo son los actores sociales hubo un grado de acuerdo elevado en los seis taxones.

El primer entrevistador, además, introdujo un nuevo descriptor basándose en su propio conocimiento del género documental, tal y como puede observarse en la tabla 14: cómo es la relación entre la cámara y la realidad. Esta variable adquirió tres valores categóricos diferentes.

[Hablando del *cinéma vérité*] Entonces claro el documental, que había sido muy estático hasta entonces más o menos, en general, se convierte en una forma de estar mucho más cerca de la realidad: por qué se hacen entrevistas por la calle, por qué la cámara está suelta. Claro, esto, si te fijas, implica un cambio muy drástico en la estética, en el sistema de montaje, en muchas cosas, que no lo recogen ninguna de estas categorías. Bueno, pues eso no sé si debería pensarse porque, de hecho, la mentalidad que se crea sobre el documental es la que aún tenemos ahora. Es ese documental casi televisivo en el que hay una sinergia muy extraordinaria entre lo que está pasando y la forma de hacer el documental mientras que en los anteriores siempre hay un dispositivo: la cámara estable, que se coloca, etc. (Josep Maria Català, Anexo I, JMC 79).

Pero, si tu preguntas qué habría que poner más / pues bueno / a mí me parece fundamental la relación de la cámara con la realidad. Entonces, / cómo la cámara se posiciona por decirlo de alguna manera. (Josep Maria Català, Anexo I, JMC 81).

Cabe destacar, además, la vehemencia con la que el último entrevistado refutó la validez del taxón *documental poético*. De hecho, como puede observarse en la tabla 13, dicho taxón fue eliminado, por lo que la clasificación quedaría reducida a 5 taxones. Esta observación, surgida de nuevo a nivel inductivo, tendrá que tenerse en cuenta cuando esta clasificación sea sistematizada a través de la técnica cuantitativa del *card sorting*.

[...] de la taxonomía de Nichols, no sé si luego entramos con más detalle, pero para mí, de las seis categorías que plantea, que una sea documental poético, a mí no sé... a mí desde un principio ya desde el principio me hace decir que ¿pero de qué estamos hablando? O sea, porque en realidad es una categoría dentro de la cual podríamos subsumir cualquiera de las obras creadas dentro de... [...] Cuando lo poético, en realidad, es el resultado de la obra en sí o de

Tabla 5.7: Frecuencia de repetición de los ítems confirmados tras las entrevistas.

	Expositivo	Observacional	Participativo	Reflexivo	Poético	Performativo
¿Hay narrador?	Hay un narrador (5)	No hay narrador (5)	Hay varios narradores (5)	Hay un narrador (5)	Hay un narrador (4)	Hay un narrador (5)
Voz del narrador	3ª persona (5)		1ª persona plural (4)	3ª persona (5)	No hay narrador (3)	Hay varios narradores (5)
Tipo de narrador				1ª persona (3)	1ª persona (3)	1ª persona singular (5)
				3ª persona (3)	3ª persona (3)	2ª persona (4)
Tipo de narrador	Voice-of-God (4)		Director es narrador (5)	Narrador-observador (4)		Director es narrador (5)
Tipo de montaje	Narrador-observador (4)		Narrador es personaje (5)	Narrador es personaje (5)		Director es narrador (5)
	Montaje conceptual (3)	Montaje lineal (3)	Montaje lineal (3)	Montaje paralelo (4)		Montaje ideológico (3)
¿Aparece el director?	No aparece (5)	No aparece (5)	Se le escucha diegéticamente (5)	Aparece físicamente (3)	No aparece (4)	Se le escucha diegéticamente (5)
			Aparece físicamente (4)		Los actores sociales le hacen referencia (3)	Aparece físicamente (5)
			Interactúa con personajes (5)			
			Los actores sociales le hacen referencia (5)			
¿Cuál es la intención del film?	Descripción (5)	Indagación (4)	Indagación (5)	Autreflexión (3)		Crítica (4)
	Divulgación (3)	Crítica (4)		Crítica (5)		Hablar sobre sí mismo (5)
¿Qué son los actores sociales?	Expertos (5)	Arquetipos (5)	Director es personaje (4)	Arquetipos (3)	No hay (4)	Hablar sobre alguien cercano (5)
	Testimonios (3)		Testimonios (3)		Director es personaje (3)	Víctima (4)
						Excéntricos (3)
¿Cómo son los actores sociales?	Personas reales (5)	Personas reales (5)	Personas reales (5)	Actores profesionales (5)	Personas reales (5)	Personas reales (5)

la yuxtaposición de los elementos narrativos, formales... que están hechos de una determinada manera y tener... pues que tienen una vocación lírica, pero para mí de lo que están hablando es churras con merinas ¿no? (Dani Jariod, Anexo V, DJ3).

[...] las otras cinco categorías tienen un punto de partida histórico y tienen un momento en el cual, puedes encontrar algún ejemplo residual previo a lo mejor, un primer tanteo o algo que arraiga o que no ¿no? Pero todos tienen un momento que justifican por qué lo hacen de esa manera. Lo poético no (Dani Jariod, Anexo V, DJ41).

Tras el análisis pormenorizado de las cinco entrevistas, el número de variables se vio reducido de las 40 obtenidas tras la revisión sistemática a 36 variables. De hecho, desaparecieron 7 valores—*narrador iniciar y/o final*, *montaje lineal condensado*, *montaje rítmico*, *director no interviene*, *mostrar capacidad estética*, *personajes pintorescos*, *personajes marginados* y *no se sabe cómo son los actores sociales*— y aparecieron cuatro nuevos —*personajes excéntricos*, *personajes víctimas*, *personaje testimonio* e *intención divulgativa*—.

Por último, cabe comentar cómo son las frecuencias relativas respecto de cada taxón. Como puede observarse en la tabla 14 los taxones *expositivo*, *observacional*, *participativo* y *performativo* son los que tienen frecuencias más altas en todos los valores que los describen. Sin embargo, en los taxones *reflexivo* y *poético* estas frecuencias son más bajas, lo que, en el último caso, va en concordancia con la refutación realizada por el último entrevistador respecto la validez del último taxón. De este modo, esta hipótesis surgida a nivel inductivo adquiere aún más fuerza.

5.3 Fase cuantitativa: *Personas* y *card sorting*

Las 36 variables o descriptores obtenidos del análisis de las entrevistas semiestructuradas realizadas a los 5 expertos serán las que entrarán en el proceso de sistematización mediante la técnica del *card sorting*. Los fundamentos de esta herramienta, explicados en el capítulo anterior, exigen determinar previamente qué tipo de usuarios deben incorporarse a esta prueba para obtener los resul-

tados más significativos. Para ello se hace necesario aplicar el método *Personas*, el cual se llevará a cabo a partir de las propias entrevistas cuyo guion poseía un apartado dedicado a identificar qué tipo de usuario podría estar más interesado en una sistematización de la taxonomía de Bill Nichols.

Se determinaron tres tipos de perfiles de personas que potencialmente estarían interesados en esta sistematización: *académicos*, *estudiantes de cine* y *productores* o *realizadores*. Para el primer entrevistado, los dos primeros tipos de usuarios son necesarios, mientras que el tercero, en su opinión, no estaría tan interesado:

En general a los estudiosos del documental [risas] les puede interesar poder trabajar sobre algo que está sistematizado. Siempre es más fácil / que no entrar y, digamos, navegar cada cual a su manera. Hacer ensayos sobre los documentales, en este sentido. Creo que le puede interesar a todo el que se dedique al estudio del documental. [...] Académicos, estudiantes, claro. Fuera de este ámbito difícilmente el espectador del documental.../ hombre pero bueno, también, al crítico, evidentemente al crítico le puede interesar. Más que nada porque yo creo que estas sistematizaciones lo que hacen es, hacen aparecer espacios que de otra manera pasarían desapercibidos (Josep Maria Català, Anexo I, JMC87-88).

Aquí hay un problema porque es: ¿hasta qué punto alguien está haciendo un... algo... una película cualquiera o una obra de arte cualquiera, le conviene saber lo que está haciendo, en cierta manera? Porque claro, no, no puedes ir con un manual diciendo: a ver, ¿qué voy a hacer? ¿Observacional? Me toca hacer esto, esto y esto... porque lo estás matando (Josep Maria Català, Anexo I, JMC89).

Sin embargo, para el segundo entrevistado, es el perfil de productor o realizador el que mostraría un mayor interés en la clasificación. Mientras tanto, el académico, en su opinión, no necesitaría dicha sistematización:

[...] yo te diría más a instituciones, igual eso, las televisiones... instituciones tipo // asociaciones de productores o te diría incluso, instituciones públicas como sería el ICA, que tiene que dar ayudas y para saber a qué tipo de ¿no? Porque documental, documental, documental es todo y no es nada, bueno, pues con eso te puede ayudar un poco más a navegar, no? (Josetxo Cerdán, Anexo II, JC94).

a mí para la docencia como académico, me parece que para docencia, me parece útil lo que ya está de Nichols, no creo que necesite ir más allá. Para hacer un primer acercamiento a mis alumnos, yo creo que tengo bastante con lo que hay ahora mismo. // No sé, igual la docencia, no sé, a lo mejor, si en este país hubiera una formación a nivel de secundaria en términos de audiovisual que fuese más... decente, pues quizá ahí podría utilizarse, pero estamos a años luz de tener algo así. Entonces, es difícil, ¿no? (Josetxo Cerdán, Anexo II, JC94).

En el caso de la tercera entrevistada los tres perfiles de usuarios poseerían un elevado interés en esta sistematización. Sin embargo, en este caso se detecta un fuerte sesgo del investigador que, en cierto modo, incitó esta respuesta. Por ello, esta aportación se tiene que aceptar con ciertas reservas:

Claro, fundamentalmente, sí, al que va a hacer, al que se va enfrentar al documental. Porque yo creo que ahí, el espectador pierde si lo conoce. Vamos a ver, si lo conoce, si lo activa, puedes conocerlo, pero si lo activas aparece la distancia. // SVB: ¿Y al teórico del documental? // ML: Bueno, claro, claro // SVB: También puede sacar cosas. Y por extensión, al estudiante ¿no?, al estudiante de documental que es el que está entre la academia y la práctica. // ML: Sí, claro. (Margarita Ledo, Anexo III, ML106, ML107, ML108 y SVB107 y SVB108).

Para el cuarto entrevistador, los *académicos* serían los más interesados en la sistematización de la taxonomía de Nichols. En su opinión, los *realizadores* no se preocupan por la teorización del documental y los *estudiantes*, solo aquellos a nivel máster o tercer ciclo.

Mira, los principales que pueden estar interesados en esto son el mundo académico, en general, mucho más que los directores en el mundo profesional. Yo creo que... yo he hablado con bastantes directores o incluso he hablado con muchos programadores de documental, productores... y no les interesa nada, se interesan muy poco. Sólo ven si vende, si se puede encajar en un tipo de festival o un tipo de programación, pero no les interesa demasiado las categorías, sí las temáticas muchas veces, qué temáticas utilizan. (Ricard Mamblona, Anexo IV, RM128).

Y a estudiantes... / avanzados de máster, pero con mi experiencia como profesor, en el ciclo normal formativo de comunicación audiovisual, o lo simplifico mucho, mucho, o... O sea, hay que simplificar mucho o la teoría o los ejemplos, para que vean que hay diferentes, más que nada, metodologías; no clasificaciones, metodologías de hacer documental sí. (Ricard Mamblona, Anexo IV, RM129).

Por último, para el quinto entrevistador el perfil más interesado por esta sistematización sería el del académico, por encima del realizador. En su caso, no abordó el perfil estudiante.

Hombre yo creo que le interesará mucho más a teóricos y estudiosos que a los propios cineastas. Precisamente porque un cineasta / lo primero que haces cuando te metes a esto es darte cuenta de que es muy fácil cuando haces ficción y de hecho, esencialmente te piden que trabajes con moldes preestablecidos [...] Muchas veces cuando vas a hacer documental te encuentras con lo contrario, es decir, que una parte de lo que se ha hecho previamente no te sirve [...] (Dani Jarrod, Anexo V, DJ82).

De este modo, se concluye que el perfil *académico* es el que cuenta con un mayor acuerdo entre los expertos, mientras que el grado de acuerdo entre estos sobre los perfiles de *realizador* y de *estudiante de cine* es menor. Por ello, se reclutará un número mayor de teóricos y profesores universitarios que de directores o estudiantes. De los 18 usuarios, 11 fueron académicos y el resto respondieron a los otros dos perfiles como se muestra en la figura 5.1.

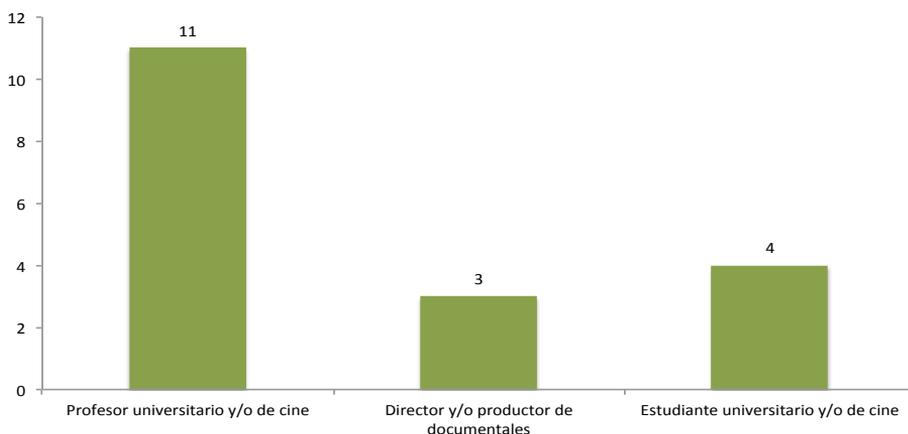


Figura 5.1: Tipología y número de sujetos que participaron en el *card sorting*

Estos 18 sujetos fueron los que realizaron la prueba del *card sorting*. Cada una de las 36 variables surgidas de las entrevistas fue etiquetada con el nombre de cada uno de los seis taxones de la clasificación de Bill Nichols. De este modo, se obtuvieron 216 cartas que los sujetos colocaron en 7 cajones cerrados diferentes: 6 correspondientes a los seis taxones y un séptimo denominado *No asignados* donde los usuarios depositaron las cartas que, al estar etiquetadas con el nombre de un taxón, no fueran asignadas al mismo.

Como resultado del análisis de esta distribución se obtuvo el dendograma de la figura 5.2, que también puede consultarse en el CD que acompaña esta tesis doctoral. Esta representación muestra las relaciones existentes entre cada una de las cartas y su designación en cada una de las cajas. De este modo, este dendograma permitirá agrupar por clústeres las cartas atendiendo al grado de similitud entre las disposiciones respectivas de cada sujeto. Así, se podrá dilucidar cuáles de los seis taxones definidos por Bill Nichols poseen un correlato en los mapas mentales emergidos de los sujetos conocedores de su teoría. Además, el dendograma muestra qué elementos formales definen cada uno de los taxones y, en segundo lugar, cuáles de los elementos formales definitorios de cada taxón son más cercanos entre sí y, por lo tanto, más significativos a la hora de definir cada voz de un documental.

La jerarquía dendograma se construyó a través del método de *average linkage*, que se inicia con la construcción de una matriz de similitud que asume una escala de similitud creciente de intervalo [0,1] correspondiendo el valor 0 al máximo de similitud (un concepto consigo mismo) y el valor 1 a la máxima disimilitud. Esta matriz de similitud se puede consultar en el CD que acompaña a esta tesis doctoral. El dendograma construido a partir de esta matriz arrojó una taxonomía de 5 clústeres marcando un nivel de similitud inter-clúster en 0,715, aquél con una máxima significación.

Esto se traduce, en que del mapa mental emergido de los sujetos participantes en la prueba del *card sorting* solamente se puede inferir la existencia de 5 taxones. De estos cinco, uno se corresponde con los conceptos vinculados al cajón *No asignados* y con otros conceptos que no encuentran una similitud significativa con el resto, tal y como se muestra en la figura 5.2 y, con mayor

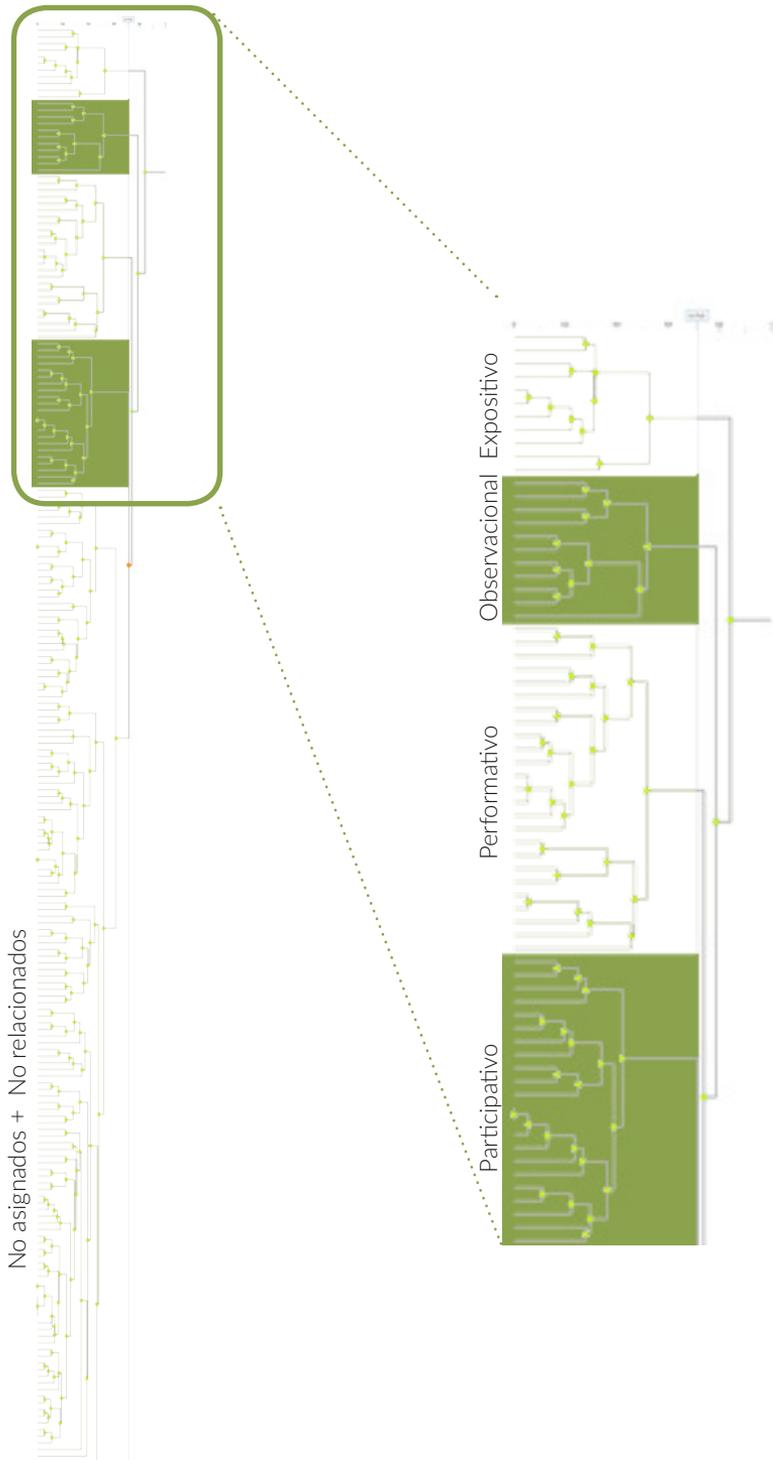


Figura 5.2: Dendrograma obtenido tras la ejecución del *card sorting* y ampliación de los 4 primeros clusters correspondientes a los taxones de Nichols *expositivo*, *observacional*, *performativo* y *participativo*.

detalle, en el dendograma presente en el CD que acompaña este manuscrito. Los otros cuatro taxones, por otro lado, serían aquellos de la taxonomía de Bill Nichols que quedan confirmados tras la sistematización y que se corresponden con los de *expositivo*, *observacional*, *performativo* y *participativo*.

En consecuencia, la sistematización de la clasificación de Bill Nichols viene a afirmar que la existencia de dos de los taxones definidos por él no puede justificarse atendiendo a criterios textuales, narrativos ni contextuales, tal y como él afirma. Los taxones *reflexivo* y *poético*, por lo tanto, no pueden considerarse voces propias del documental.

Esta conclusión se relaciona de manera clara con los resultados obtenidos en la fase anterior. En primer lugar, ya se vislumbró en la tabla de frecuencias —tabla 5.7— que las voces *reflexiva* y *poética* eran las que contaban con un menor nivel de consenso respecto de los criterios formales que los definían. En segundo lugar, este resultado va en concordancia con la reflexión realizada por el cuarto entrevistador en torno a la no validez del modo poético como voz documental.

Una vez visto qué cuatro taxones ven confirmada su validez, es el momento de analizar cada uno de ellos por separado para comprobar qué criterios formales son los que los definen y qué relación existe entre cada uno de ellos. En la figura 5.3 pueden observarse los dendogramas aislados y ampliados correspondientes a cada uno de estos taxones.

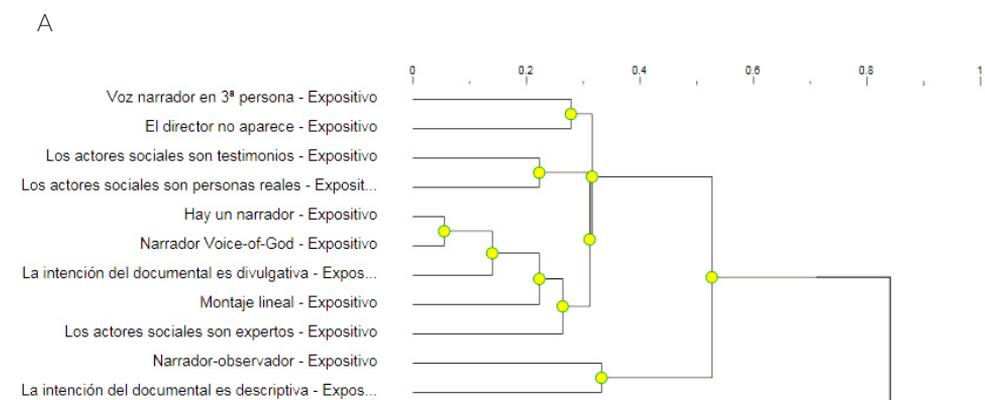
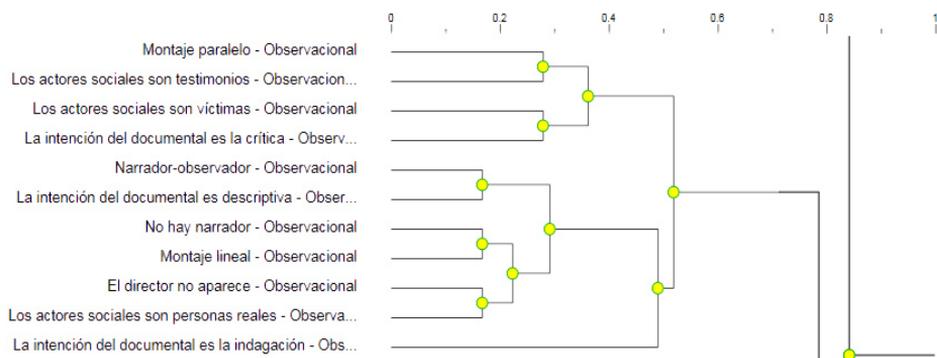


Figura 5.3: Dendogramas ampliados de los criterios formales definitorios de los modos del documental de Bill Nichols (A) *expositivo*, (B) *observacional*, (C) *performativo* y (D) *participativo*.

B



C

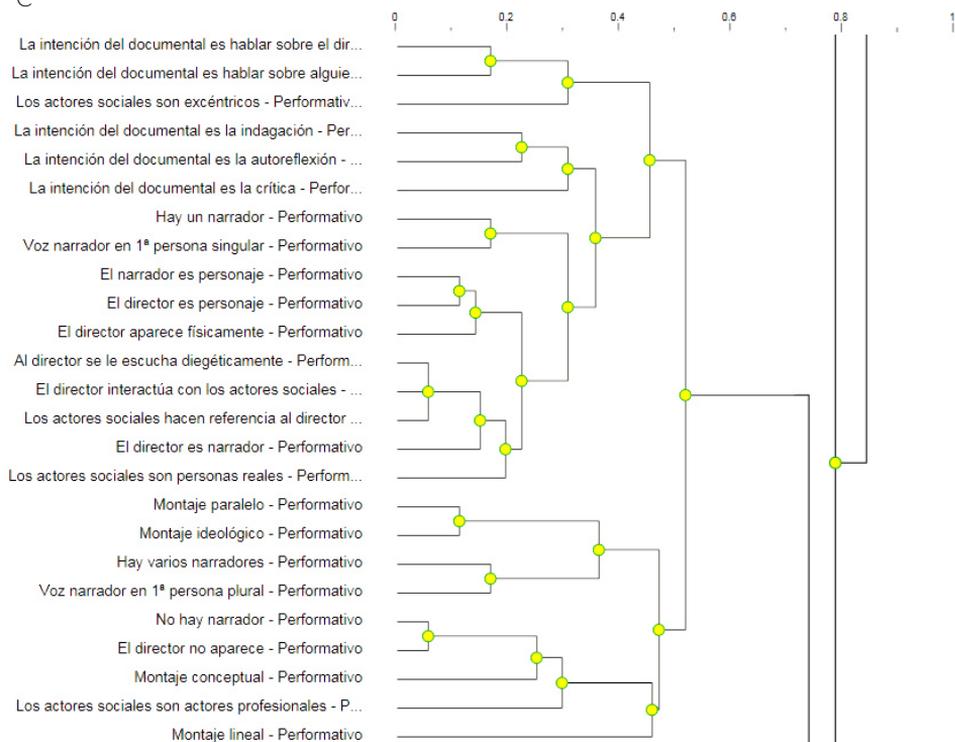


Figura 5.3 (Continuación): Dendogramas ampliados de los criterios formales definitorios de los modos del documental de Bill Nichols (A) *expositivo*, (B) *observacional*, (C) *performativo* y (D) *participativo*.

D

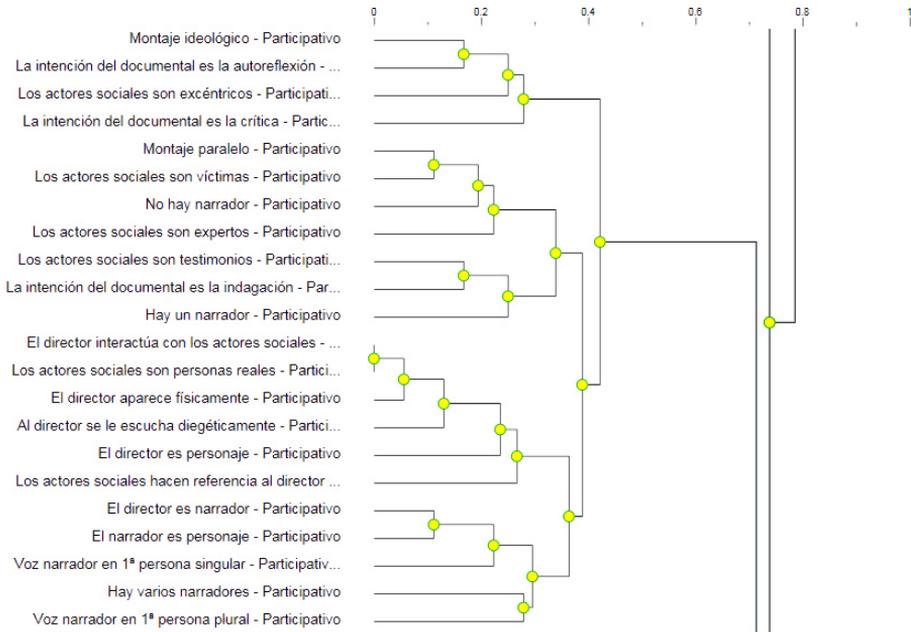


Figura 5.3 (Continuación): Dendogramas ampliados de los criterios formales definitorios de los modos del documental de Bill Nichols (A) *expositivo*, (B) *observacional*, (C) *performativo* y (D) *participativo*.

Por último, el análisis del dendrograma también aporta información sobre cuán fuerte o débil es la interacción entre cada uno de los descriptores con el taxón que definen. Es decir, a través de las tablas de frecuencia para cada cajón cerrado del card-sorting es posible conocer cuáles de los elementos formales que, según el dendrograma, definen un taxón poseen un mayor nivel de acuerdo entre todos los sujetos participantes.

Puesto que es posible extraer las frecuencias en las que cada carta o concepto fue colocado en cada cajón, el análisis de estas tablas es el mejor indicador posible para conocer qué elementos formales definen mejor cada taxón. En las tablas 5.8-5.11 se observan los ratios de acuerdo inter-sujeto de los elementos formales que, según los dendogramas de la figura 5.3, definen cada taxón. De estas tablas se extraen los criterios formales que, de forma objetiva, definen cada categoría de documentales.

Para determinar qué criterios formales son los que definen un taxón se tomaron aquellos con un nivel de acuerdo inter-sujetos mayor al 72%. Este valor fue determinado debido a que supone un acuerdo de 13 sujetos o más, lo cual continúa ofreciendo coeficientes de regresión cercanos a 0,90 (Nielsen, 2004) y en las tablas viene indicado con una línea punteada.

Tabla 5.8: Ratio de acuerdo inter-sujeto para los criterios formales del modo de representación *expositivo*

<i>Carta / Concepto / Criterio formal</i>	<i>Ratio de acuerdo</i>
Hay un narrador	100%
Narrador <i>Voice-of-God</i>	94,40%
La intención del documental es divulgativa	88,90%
Montaje lineal	83,30%
Voz narrador en 3ª persona	77,80%
Los actores sociales son expertos	77,80%
El director no aparece	72,20%
Los actores sociales son testimonios	72,20%
Los actores sociales son personas reales	72,20%
La intención del documental es descriptiva	66,70%
Narrador-observador	38,90%

Tabla 5.9: Ratio de acuerdo inter-sujeto para los criterios formales del modo de representación *observacional*

<i>Carta / Concepto / Criterio formal</i>	<i>Ratio de acuerdo</i>
Montaje lineal	94,40%
No hay narrador	88,90%
Los actores sociales son personas reales	88,90%
La intención del documental es descriptiva	83,30%
El director no aparece	83,30%
Narrador-observador *	72,20%
Montaje paralelo	55,60%
Los actores sociales son testimonios	55,60%
La intención del documental es la indagación	55,60%
La intención del documental es la crítica	38,90%
Los actores sociales son víctimas	33,30%

Tabla 5.10: Ratio de acuerdo inter-sujeto para los criterios formales del modo de representación *participativo*

<i>Carta / Concepto / Criterio formal</i>	<i>Ratio de acuerdo</i>
El director aparece físicamente	94,40%
El director interactúa con los actores sociales	88,90%
Los actores sociales son personas reales	88,90%
La intención del documental es la indagación	77,80%
Al director se le escucha diegéticamente	77,80%
Los actores sociales son testimonios	72,20%
El director es narrador	72,20%
Hay varios narradores	72,20%
La intención del documental es la crítica	66,70%
El director es personaje	66,70%
Los actores sociales son víctimas	61,10%
Hay un narrador	61,10%
Los actores sociales hacen referencia al director	61,10%
Montaje paralelo	55,60%
Voz narrador en 1ª persona plural	55,60%
Montaje ideológico	50%
Los actores sociales son expertos	50%
Voz narrador en 1ª persona singular	50%
No hay narrador	44,40%
Los actores sociales son excéntricos	38,90%
La intención del documental es la autoreflexión	33,30%

Tabla 5.11: Ratio de acuerdo inter-sujeto para los criterios formales del modo de representación *performativo*

<i>Carta / Concepto / Criterio formal</i>	<i>Ratio de acuerdo</i>
Voz narrador en 1ª persona singular	83,30%
La intención del documental es la crítica	77,80%
El director es personaje	77,80%
El narrador es personaje	77,80%
Los actores sociales hacen referencia al director	77,80%
El director es narrador	77,80%
La intención del documental es la autoreflexión	72,20%
Al director se le escucha diegéticamente	72,20%
El director interactúa con los actores sociales	72,20%
Los actores sociales son personas reales	72,20%

Tabla 5.11 (continuación): Ratio de acuerdo inter-sujeto para los criterios formales del modo de representación *performativo*

<i>Carta / Concepto / Criterio formal</i>	<i>Ratio de acuerdo</i>
La intención del documental es la indagación	66,70%
El director aparece físicamente	66,70%
Montaje ideológico	61,10%
La intención del documental es hablar sobre el director	55,60%
Voz narrador en 1ª persona plural	55,60%
Montaje paralelo	50%
Montaje conceptual	50%
Montaje lineal	44,40%
La intención del documental es hablar sobre alguien cercano al director	38,90%
Los actores sociales son excéntricos	38,90%
Hay varios narradores	38,90%
Los actores sociales son actores profesionales	38,90%
No hay narrador	33,30%
El director no aparece	27,80%

De estas tablas cabe comentar de manera breve la correspondiente al documental *observacional* en el que con un 88,90% de acuerdo se concluye que no existe narrador pero, rozando el umbral del 72%, que el narrador es narrador-observador. Se ha decidido eliminar esta etiqueta debido a la confusión que haya podido generar en los sujetos que participaron y que pudieron establecer una relación falaz debido al parecido entre los dos términos. Del mismo modo, cabe remarcar que el criterio *Los actores sociales son personas reales* aparece en los cuatro taxones, por lo que al no ser un criterio definitorio, fue eliminado de la sistematización final.

Del análisis de las tablas de frecuencia por categoría se puede extraer, además, más información sobre los modos de representación *poético* y *reflexivo* que confirmarían que estas voces no tienen validez. A la luz de los datos de la tabla se observa como sólo existe un criterio formal en el documental *poético* que sobrepase el umbral del 72%. En el caso del *reflexivo*, este umbral solo lo sobrepasan 3 conceptos, de lo que se deduce que de los dos, es el *poético* el que menor validez tiene.

Además, si el dendograma es forzado a tener 6 clústeres en vez de 5, el que emerge se corresponde con el documental *reflexivo*, aunque con un grado de disimilitud muy elevado comparado con los otros cuatro ya analizados. El *poético*, además, surge disminuyendo el grado de disimilitud en más de 0,3 unidades. De este modo, se confirma la hipótesis surgida a nivel inductivo en la fase de entrevistas.

5.4 Sistematización de la taxonomía: comparativa y tensiones

En la tabla 5.12 se muestra cómo resulta la clasificación de Bill Nichols una vez ha sido sistematizada tras la aplicación de la metodología mixta explicada en el capítulo anterior. Resulta de especial interés la comparación de la tabla 5.12 con la primera mostrada en este capítulo, la 5.1, realizada tras el mapeo sistemático de la bibliografía del autor.

Tal y como puede observarse, continúa vigente la afirmación de que todo documental puede definirse por criterios narrativos, textuales y contextuales. De todos ellos, solo ha desaparecido el que hace referencia a la naturaleza de los actores sociales, un criterio formal contextual de los que, sin embargo, se conserva la intencionalidad del documental.

La primera diferencia, a sabiendas de la reiteración, es la desaparición de los taxones *reflexivo* y *participativo*. Además, la cantidad de criterios formales se ha visto reducida de 36 a 21, por lo que cada tipo de documental se ve definido por un número menor de aspectos formales. *Expositivo* y *participativo* pasan a definirse por 8 aspectos, el *performativo* por 9 y, por último, el *observacional* por 5.

Cabe resaltar que los taxones *participativo* y *performativo* comparten gran parte de criterios formales, por lo que se hace necesario un análisis más en detalle de sus diferencias para entender sus naturalezas dispares. Por un lado, el documental *participativo* destaca por la existencia de varios narradores, es decir, por ser narrado desde una polifonía de voces. Sin embargo, el *performa-*

Tabla 5. 12: Sistematización de la taxonomía de documentales de Bill Nichols

	<i>Expositivo</i>	<i>Observacional</i>	<i>Participativo</i>	<i>Performativo</i>
¿Hay narrador?	Hay un narrador	No hay narrador	Hay varios narradores	
Voz del narrador	3ª persona			1ª persona singular
Tipo de narrador	Voice-of-God		Director es narrador	Narrador es personaje Director es narrador
Tipo de montaje	Montaje lineal	Montaje lineal		
¿Aparece el director?	No aparece	No aparece	Se le escucha diegéticamente	Se le escucha diegéticamente Los actores sociales le hacen referencia Director es personaje Interactúa con personajes
¿Cuál es la intención del film?	Divulgativa	Descriptiva	Indagación	Autoreflexión Crítica
¿Qué son los actores sociales?	Expertos Testimonio		Testimonios	

tivo es narrado desde una 1ª voz del singular, por lo que es un relato individual y subjetivo. Por otro lado, otro aspecto fundamental del *participativo* es la presencia física del director, lo cual no es requerido en el *performativo*. Por último, mientras que la intención del documental *participativo* es la indagación, el del *performativo* es la autorreflexión.

Así pues, se comprueba como el modo *participativo* se corresponde con el definido por Bill Nichols como el documental vinculado a la antropología participante: un documental en el que el realizador sale de detrás de la cámara e interpela a los actores sociales con el fin de indagar en un problema e interpretarlo. Por otro lado, el *performativo* se define como el documental de la subjetividad, en el que un realizador usa el dispositivo como medio para reflexionar sobre sí mismo o su entorno.

Antes de cerrar este capítulo, se hace necesario remarcar que, una vez confirmada la validez del modo de documental *participativo*, se hace evidente la existencia de una tensión conceptual en el marco de esta tesis doctoral. Si bien el documental participativo se define como el documental en el que el director se muestra físicamente para interpelar a los actores sociales, el vídeo participativo se entiende, más bien, como la práctica audiovisual en el que el proceso de producción al completo se lleva a cabo por la comunidad implicada, eliminando toda jerarquía vertical de la producción cinematográfica. Puesto que esta última definición de *participativo* es la que se corresponde con el marco teórico expuesto en el capítulo 3, esta tesis doctoral propondrá, en el capítulo 7 dedicado a la discusión, cambiar el epíteto *participativo* del documental participativo por *interpelante*.

Capítulo 6

El vídeo participativo como documental

Una vez que la taxonomía de Bill Nichols ha sido sistematizada, es el momento de caracterizar formalmente el vídeo participativo en tanto que objeto documental satisfaciendo, por tanto, el segundo objetivo principal de esta tesis documental. Este capítulo cerrará la exposición de los resultados de la investigación, siguiendo la estela del capítulo anterior, y dará paso al último capítulo donde se expondrán las conclusiones y las discusiones de la misma.

El capítulo se abrirá con un mapeo sistemático de las definiciones de documental de los autores con mayor reconocimiento en el área de la Teoría del Documental, ya expuestos en el capítulo 2. Es decir, se revisarán las definiciones de documental de Noël Carroll, Carl Plantinga, Michael Renov y Bill Nichols pero, en este caso, de manera sistemática para extraer elementos comunes en sus teorías. A partir de este mapeo se argumentará cómo el vídeo participativo puede ser considerado documental y, por lo tanto, ser incluido como objeto fílmico.

A continuación, los vídeos participativos de la muestra expuesta en el capítulo 4 se clasificarán a partir de la taxonomía de Bill Nichols sistematizada. Con ello se conseguirá caracterizar completamente el vídeo participativo como objeto documental y se ofrecerá una visión de qué voces son las más utilizadas por las comunidades que lo llevan a cabo.

6.1 Definición agregada de documental

En el segundo capítulo de este trabajo de investigación se ha expuesto de manera breve la historia del documental y cómo este objeto fílmico ha sido estudiado desde la Teoría del Cine. En concreto, se expusieron las tradiciones teóricas que más han trabajado el cine documental y qué definiciones de las aportadas son las más relevantes. Como ya se ha comentado anteriormente, las definiciones más importantes son las incorporadas desde la Teoría Cognitiva por Noël Carroll y Carl Plantinga y desde el Análisis Textual por Michael Renov y Bill Nichols.

Con el fin de recopilar qué criterios son utilizados para definir documental por cada uno de estos autores se llevó a cabo una revisión de mapeo (Grant y Booth, 2009) de sus obras y sus publicaciones relevantes. Como resultado de este mapeo sistemático se obtuvieron los extractos expresados en la tabla 6.1, que recogen qué elementos y componentes cada autor considera relevante para definir el género en cuestión. Las obras seleccionadas fueron aquellas que se dedicaban, en parte o totalmente, a dilucidar sobre la definición del género documental. Los fragmentos extraídos formaban parte de aportaciones propias de cada uno de los autores donde se plasmaban sus argumentaciones. En caso de que dicha argumentación procediera de un debate con otro autor, se indica entre corchetes.

De Noël Carroll se seleccionaron los ensayos *Theorizing the Moving Image* (1996) y *Engaging the Moving Image* (1998). En el caso de Carl Plantinga se seleccionaron los artículos *Defining Documentary: Fiction, Non-Fiction, and Projected Worlds* (1974) y *What Documentary is, After All* (2005) y el ensayo *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (1997). En el caso de Michael Renov, se seleccionó su ensayo *The Subject of Documentary* (2003) y algunas partes de su libro coordinado *Theorizing Documentary* (1993), como la introducción o el capítulo escrito por él mismo *Towards a Poetics of Documentary*. Por último, de Bill Nichols se extrajeron fragmentos de *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (1991) e *Introduction to Documentary* (2001).

Tabla 6.1: Extractos referidos a la definición de documental en Carroll (1996, 1998), Plantinga (1987, 1997, 2005), Renov (1993, 2004) y Nichols (1991, 2001).

Publicación	Extractos
Carroll, 1996	<p>[...] un documental es una imagen codificada que elude la idea de que el montaje es un código en sí mismo (p: 165).</p> <p>[...] todo film se apoya, en parte, de la asociación que hace el espectador entre el código como noción procedente de la Teoría de la Información y el código del montaje clásico (p: 166).</p>
Carroll, 1998	<p>[...] técnica vinculada virtualmente a forzar a la audiencia, intrincada en su aparato perceptivo, a prestar atención a aquello que el director desea. (p: 38)</p>
Plantinga, 1987	<p>[...] siguiendo esta reflexión y, por tanto, si asumimos que Wittgenstein está en lo cierto en su análisis de los “conceptos abiertos”, ¿es “documental”, así como “arte” o “juego” un concepto abierto, sin ninguna propiedad compartida por todos los documentales? Así lo creo.</p> <p>[...] la naturaleza documental o ficcional de los textos se nutre de la actitud de los textos de los realizadores y en un contacto implícito entre el productor/autor y la audiencia/lector que ve o lee el trabajo según unas convenciones determinadas.</p>
Plantinga, 1997	<p>La ficción es un texto acompañado de una postura fictiva, no quiere dilucidar, ni preguntar por la verdad, ni pedir que sea verdad ni desear la verdad. En cambio, en la no-ficción, la posición típica es la asertiva. (p: 21)</p> <p>La diferencia entre ficción y no-ficción es retórica: presentar sus states of affairs asertivamente y no fictivamente. Es una especie de contrato social, un acuerdo implícito entre el productor y la comunidad discursiva que ve el film como no-ficción (p: 123).</p>
Plantinga, 2005	<p>[...] no solo intenta que en la audiencia se formen ciertas creencias, sino que implícitamente asegura el uso del medio en sí mismo; que el uso de las imágenes en movimiento y el sonido ofrezcan un conglomerado que comunique algún aspecto fenomenológico de un asunto, desde el cual se espera que el espectador forme un sentido fenomenológico o/y creencias verdaderas de un sujeto o materia.</p>

Tabla 6.1 (continuación): Extractos referidos a la definición de documental en Carroll (1996, 1998), Plantinga (1987, 1997, 2005), Renov (1993, 2004) y Nichols (1991, 2001).

Publicación	Extractos
Renov, 1993	<p><i>Lo que argumento es que el documental comparte el estatus de todas las formas discursivas de carácter figurativo y que emplea muchos de los métodos y dispositivos de su compañero de ficción (p:2).</i></p> <p><i>[...] el reordenamiento más o menos artístico del mundo histórico, en el que se pueden producir principalmente cuatro modalidades o funciones: grabar, rebelar o preservar; persuadir o promover; analizar o interrogar; y expresar (p: 21-22).</i></p>
Renov, 2004	<p><i>[hablando sobre Nichols] no se puede asumir que el componente inconsciente del espectador de documental pueda estar subsumido detrás de una barrera de un erotismo tan abiertamente tematizado. Como veremos, conocimiento y deseo estarán ineludiblemente inter-relacionados (p: 98).</i></p>
Nichols, 1991	<p><i>Tradicionalmente la palabra documental ha sugerido integración y conclusión, conocimiento y hecho, explicaciones del mundo social y sus mecanismos motivadores. Sin embargo, más recientemente, el documental viene sugiriendo desintegración e incertidumbre, recolección e impresión, imágenes de mundos personales y su construcción subjetiva (p:1).</i></p> <p><i>En vez de una, se imponen tres definiciones de documental, ya que cada definición hace una contribución distintiva y ayuda a identificar una serie diferente de cuestiones. Consideremos pues el documental desde el punto de vista del realizador, el texto y el espectador (p: 42).</i></p>
Nichols, 2001	<p><i>Pero un documental no es una reproducción de la realidad, sino una representación del mundo que ya ocupamos. [...] Juzgamos una reproducción por su fidelidad al original -por su capacidad para reproducir características visibles del original de manera precisa [...]-. Y juzgamos la representación más por la naturaleza del placer que ofrece, el valor de la mirada que provee, y por la calidad de la perspectiva que infunde. Pedimos cosas diferentes a las reproducciones y a las representaciones, a los documentos y a los documentales (p: 13).</i></p> <p><i>Los documentales son lo que organizaciones e instituciones que lo producen le hacen ser. [...] Un marco institucional impone un modo institucional de ver y hablar, lo que funciona como un conjunto de límites o convenciones tanto para el realizador como para el público (p: 15 y 17).</i></p>

El criterio de definición en el que hay más acuerdo, ya que aparece en los cuatro autores estudiados, es del pacto o contrato entre realizador y audiencia. Este criterio deja ver que un film se entiende como documental cuando se articulan ciertos mecanismos por parte del realizador que son leídos de manera documental por la audiencia. En este sentido se manifiesta Plantinga (1987) al hablar de que la naturaleza del documental radica en el contacto implícito, intermediado por la actitud de los textos, entre realizador y audiencia. También se puede incluir en este aspecto las referencias sobre el aparato perceptivo de la audiencia de Carroll (1996) o del inconsciente del espectador de Renov (1993). Además, en la definición trídica de Nichols (1991) se incluyen como componentes el director y la audiencia. Asimismo, la afirmación que realiza este autor (2001) de que el documental es un marco institucional también podría agruparse bajo esta noción de documental como pacto o contrato.

El criterio de la actitud es el siguiente que posee más grado de acuerdo entre los cuatro autores estudiados. Así, Plantinga (1997 y 2005) basa su definición de documental en que las diferencias entre textos fílmicos se fundamentan en la actitud que tienen hacia el mundo histórico, siendo documental todo texto con actitud asertiva. Así, si los realizadores manejan los textos con intención asertiva se provocan en la audiencia experiencias fenomenológicas verdaderas. Esta misma consideración la realiza Renov (2004), pero en su caso es el deseo del conocimiento lo que caracteriza un texto documental. En este mismo sentido se manifiesta Nichols (2001) cuando habla de que el documental satisface el placer de conocer.

El siguiente concepto que se repite en estos fragmentos es el de código, entendido como conjunto de elementos textuales que se combinan de manera que sean interpretables semánticamente. Para Carroll (1996 y 1998) el documental es un código que lleva implícito los mecanismos que conducen a leer un documental como tal. Del mismo modo, Nichols (1991) afirma que la definición de documental ha de incorporar la dimensión textual, entendiendo que hay componentes formales que, intrincados, codifican un texto documental.

No obstante, no todos los autores se muestran a favor de esta acepción de código. Plantinga (1997) se muestra contrario a la idea de que existan

elementos textuales propios de los géneros de no-ficción. Cuando el autor afirma que la diferencia entre textos de ficción y de no ficción es retórica, está argumentando que la naturaleza del documental depende de cómo se articulen elementos textuales compartidos entre la ficción y la no ficción. En este sentido se manifiesta Renov (1993), que también afirma que el documental comparte elementos textuales con el cine de ficción y aduce que la no-ficción es más bien un reordenamiento más o menos artístico del mundo histórico.

A pesar de estas diferencias, las posiciones que defienden los que aceptan la existencia de un código determinante para la realización de documentales y los que la niegan convergen en la noción de lenguaje. Existan o no elementos textuales propios del cine documental, lo que seguro determina que un film sea considerado como tal radica en que los elementos textuales se articulan acorde a un lenguaje determinado. Es decir, de una suerte de sintaxis documental.

Así, se puede afirmar que agrupando las definiciones de los cuatro autores estudiados emerge una noción de documental basada en los conceptos de pacto, actitud y lenguaje. Esta definición agrupada parte de tres pilares muy similares a los que Nichols afirma necesarios para considerar un film como documental. No obstante, cabría matizar que este autor no atiende al criterio de la actitud ya que, para él, éste va implícito en el trabajo del director y en el uso del texto. Del mismo modo, pacto y actitud son dos criterios que definirían los géneros de no ficción según Plantinga por lo que podría parecer que, tal y como se acaba de comentar, es el lenguaje lo que acaba de delimitar un objeto fílmico no ficcional como documental. Así, por un lado, estos criterios permitirían arrojar luz a la confusión terminológica existente en la disciplina y, por otro lado, ayudarían a que las concepciones de Nichols y Plantinga lleguen a un acuerdo.

Sobre estos tres criterios se podría decir que son un único componente: la actitud que quiera plasmar el director regirá el uso de un lenguaje que active un cierto patrón de lectura. No obstante, se podría pensar de otro modo: es el lenguaje lo que determina lo que percibe la audiencia y, por lo tanto, lo que fuerza al director a optar por cierta actitud. Sin embargo, no es objetivo de este trabajo ahondar en la preeminencia de estos tres criterios, sino conocerlos para evaluar si los vídeos participativos se pueden definir como documentales.

6.2 Criterios de *pacto, actitud y lenguaje* en el vídeo participativo

Tal y como ya se apuntó en el capítulo 4, existen muy pocos trabajos que se hayan enfrentado a la definición en profundidad del vídeo participativo como herramienta y como entidad teórica en el seno de la Comunicación para el Cambio Social. De este modo, para comprender cómo los criterios de pacto, actitud y lenguaje se engarzan con la naturaleza del vídeo participativo, se ha llevado a cabo una revisión de los principales ensayos dedicados a su estudio con el fin de extraer fragmentos que ayuden a vincular esta práctica con las teorías del documental expuestas.

Debido a que la noción de pacto es la que cuenta con mayor grado de acuerdo entre los teóricos del documental estudiados, será por la que se iniciará este análisis. Dicho pacto, que se refiere a ese contrato no escrito entre directores y audiencia por el que un film es leído como documental, queda satisfecho en el vídeo participativo desde el mismo momento en el que la comunidades ejecutantes son, a su vez, receptoras de las imágenes. «El vídeo participativo actúa como un espejo. Reproducir el material grabado puede promover la reflexión y el desarrollo de un sentido del yo al ser un mismo sujeto el que está delante y detrás de la cámara» (Shaw y Robertson, 1997: 21).

La propia historia del vídeo participativo arroja más luz sobre su relación con el pacto documental. Como ya se comentó en el capítulo 3, los orígenes del vídeo participativo se sitúan en el proceso de Fogo, en Canadá, llevado a cabo por un documentalista, Colin Low, y que tuvo como resultado la producción de 34 cortos de clara naturaleza documental (Newhook, 2009). Otras experiencias vinculadas con los orígenes del vídeo participativo refuerzan el carácter de pacto de esta práctica. El grupo Ukamao en Bolivia, liderado por el cineasta Jorge Sanjinés, reformuló a finales de los setenta la práctica cinematográfica hacia «un cine militante, realizado con el pueblo, que busca transformar el discurso audiovisual en desafío popular al poder» (Montero Sánchez y Moreno Domínguez, 2014: 48). El grupo Ukamao, por tanto, constituye otra prueba de la relación existente entre el cine documental y el vídeo participativo.

El arte popular es arte revolucionario, es arte colectivo y en él siempre encontraremos la marca del estilo de un pueblo, de una cultura que comprende un conjunto de hombres con su general y particular manera de concebir la realidad y con su estilo de expresarla (Sanjinés, 2004).

A estos hitos históricos cabría añadir que, la reciente apertura de festivales de cine dedicados al vídeo participativo y, en general, al cine colaborativo, agudizan la relación entre la realización de esta práctica y su lectura como documental. El festival Ojo al Sancocho, que tiene lugar en Ciudad Bolívar (Colombia), recopila experiencias de cine comunitario desarrolladas en el contexto latinoamericano y reivindica su naturaleza cinematográfica. Este Festival de Cine Alternativo y Comunitario «se ha convertido en una ventana de visibilización y reconocimiento de otras propuestas audiovisuales, de historias locales, personajes reales, protagonistas de la vida, otras narrativas, otras estéticas, otros diálogos, una relación diferente y de igual a igual con la “industria cinematográfica colombiana”, y las otras realidades audiovisuales locales, nacionales e internacionales» (Rodríguez, 2012).

La noción de pacto puede relacionarse, en el vídeo participativo, con el de actitud, de manera que el acuerdo entre audiencia y realizador —que en este caso son una misma entidad— viene mediado por la predisposición a hablar sobre temas enraizados en las realidades de los participantes. En este sentido, el concepto de deseo definido por Michael Renov (2004: 98) engarza con la actitud asertiva que poseen las prácticas de vídeo participativo.

[...] volviendo a los orígenes en las décadas de los 60 y los 70, todos los proyectos de vídeo participativo emergieron en contextos donde la práctica profesional, la investigación-acción académica y los intereses de las comunidades se unificaron. El método no era fijo sino más bien experimental, abierto e informado por un deseo de mejora en relación con las temáticas del mundo real (High et al., 2012)¹.

1 Traducción propia. En el original: «All trace their origins back to the late 1960s or early 1970s and arose in contexts where professional practice, academic action research and community interests were brought together. The method wasn't fixed, but rather was experimental and open and informed by a desire for improvement in relation to real-world issues.»

La lógica asertiva de las producciones de vídeo participativo se demuestra por el hecho de que la gran mayoría de talleres de facilitación animan a los individuos implicados a que usen datos objetivos. Renuka Bery analizó como gran parte de los practicantes de vídeo participativo incitan en sus talleres a que las comunidades usen extractos y experiencias de su propia realidad:

Las sesiones educativas nos despertaron. Recibimos información que nunca habíamos tenido antes y el nuevo conocimiento nos ha dado una voz en nuestra comunidad. Desde la primera vez que hablamos todo el mundo nos escucha porque lo que decimos está basado en hechos objetivos² (Entrevista a un participante de la ONG Tostan. Bery, 2003: 111).

El término empoderamiento aparece con mucha frecuencia asociado como una de las finalidades últimas del vídeo participativo. Esta noción acarrea implícito el cambio de las estructuras de poder, la ganancia de confianza y la adquisición de nuevas situaciones subjetivas desde las que sea posible llevar a cabo cambios significativos (Montero Sánchez y Moreno Domínguez, 2014). De este modo, también el empoderamiento se vincula con la noción de actitud y, por ende, con la de deseo.

El propósito principal del vídeo participativo es el desarrollo individual y grupal. A través de las potencialidades de este proceso, se desarrollan confianza, cooperación y una relación de cohesión. El grupo desarrolla una identidad y se refuerza a través de los lazos que desarrollan, creando en ellos un deseo de comunicar sus temas al resto de la comunidad. Por el simple hecho de trabajar juntos ya desarrollan el núcleo de una nueva comunidad (White, 2003: 68)³.

2 Traducción propia. En el original: «The education sessions woke us up. We recieved information that we never had before and the new knowledge has given us a voice in our community. For the first time when we speak, everyone listens because what we say is based on objective facts.»

3 Traducción propia. En el original: «The prime purpose of participatory video is individual and group development. Through the strengths of this process, trust, cooperation and cohesive relationships develop. The group develops an identity and strenght through the bonds that develop, creating in them a desire to communicate issues to the community. Just by working together they develop the nucleus of a new community.»

Así las cosas, la noción de pacto se justifica por la coincidencia en el vídeo participativo entre realizador y audiencia y por la propia historia de la práctica. Por otro lado, la noción de actitud queda respaldada por el deseo por los datos objetivos y, en última instancia, por las aspiraciones empoderadoras del vídeo participativo. En este sentido, se podría afirmar que el vídeo participativo puede englobarse dentro de los géneros de no ficción. Así, solo restaría demostrar si el lenguaje usado por esta práctica se corresponde con aquel definido para el género documental. Para dilucidar esta cuestión, se echará mano de la sistematización de la taxonomía de Bill Nichols llevada a cabo en el capítulo anterior. De esta manera, se someterán a esta clasificación un total de 10 vídeos participativos procedentes de tres ONG diferentes —*Insightshare*, QUEPO y ACSUR-LasSegovias— que ya fueron anunciadas y justificadas previamente en el capítulo 4.

Esta categorización se lleva a cabo por un doble objetivo. Por un lado, servirá como prueba de concepto de la sistematización llevada a cabo de la taxonomía de Bill Nichols. Por otro lado, y como se acaba de mencionar, también permitirá comprobar que, efectivamente, los vídeos participativos recurren al lenguaje documental para expresar la voz de la comunidad participante mediante el uso de elementos formales propios de este género. En la tabla 6.2 se muestra la caracterización de los 10 vídeos participativos seleccionados para la muestra —ver tabla 4.3— atendiendo a los 21 criterios formales extraídos de la sistematización de la taxonomía de Nichols —ver tabla 5.12 en el capítulo 5—. Además, para cada vídeo participativo se muestra qué tipo -o tipos- de voz documental ha sido utilizado según las combinaciones emergidas de dicha sistematización.

Roads and Communications in Chanya, el primer vídeo participativo analizado de la ONG británica Insightshare, se articula en torno a dos personajes principales que hacen las veces de narradores e instigadores. Ellos dos cuestionan a la comunidad de Chanya acerca de la gestión de las comunicaciones y las carreteras en su comunidad en una 1ª voz del plural. Estos elementos, sumados al montaje lineal y a que el vídeo busca indagar y evaluar, hacen de este vídeo un claro ejemplo de voz participativa.

Tabla 6.2: Clasificación de las voces de los vídeos participativos a partir de la taxonomía sistematizada de Bill Nichols (ver tabla 5.12).

Título vídeo participativo	Hay narrador?	Voz del narrador	Tipo de narrador	Tipo de montaje	¿Aparece el director?	¿Cuál es la intención del film?	¿Qué son los actores sociales?	Voz del documental
Roads and Communitations in Chanya	Hay varios narradores	1º persona plural	Director es narrador	Lineal	Aparece físicamente Interactúa con los personajes	Indagación Evaluación	Testimonios	Participativo
Asylum is a Human Right	Hay 1 narrador	3ª persona	Voice-of-God (Intertítulos)	No lineal	No aparece	Divulgación	Testimonios	Expositivo
Ngim Khuslai - No need to worry	No hay narrador	No hay narrador	No hay narrador	No lineal	No aparece	Divulgación	Testimonios Expertos	Observacional
El poder de los jóvenes	Hay 1 narrador	1º persona plural	Voice-of-God (Intertítulos)	No Lineal	No aparece	Divulgación Crítica	Testimonios Víctimas	Expositivo
L'altra cara de Salt	Hay varios narradores	3º persona 1ª persona singular	Voice-of-God Narrador es personaje	No lineal	Aparece físicamente Interactúa con los personajes Los actores sociales le hacen referencia	Crítica	Víctimas Expertos	Expositivo Performativo

Tabla 6.2 (continuación): Clasificación de las voces de los videos participativos a partir de la taxonomía sistematizada de Bill Nichols (ver tabla 5.12).

Título video participativo	Hay narrador?	Voz del narrador	Tipo de narrador	Tipo de montaje	¿Aparece el director?	¿Cuál es la intención del film?	¿Qué son los actores sociales?	Voz del documental
La música mi vida	Hay varios narradores	1ª persona plural	Narrador es personaje	No lineal	Aparece físicamente Interactúa con los personajes	Divulgación	Testimonios	Participativo
Los pasillos de la memoria	Hay 1 narrador	3ª persona	Voice-of-God (Intertítulos)	No lineal	No aparece	Divulgación Crítica	Testimonios Víctimas	Expositivo
Para Nayita	Hay 1 narrador	1ª persona singular	Narrador es personaje	Lineal	No aparece Se le escucha diegéticamente	Divulgación	Víctima	Observacional Performativo
Children labour in Nablus	Hay 1 narrador	1ª persona plural	Voice-of-God	No lineal	No aparece Se le escucha diegéticamente	Crítica	Víctima	Expositivo Participativo
¿Alguien sabe hablar y escribir en Aymara?	Hay varios narradores	1ª persona plural	Narrador es personaje	No lineal	Aparece físicamente Interactúa con los personajes	Crítica	Expertos Testimonios Víctimas	Participativo

Assylum is a Human Right, sin embargo, está explicado desde un único narrador en forma de intertítulos en 3ª persona que intercala con las entrevistas a las mujeres protagonistas. Éstas, testimonios de la situación de los migrantes que piden asilo en el Reino Unido, satisfacen la intención divulgativa del vídeo que, a pesar de no poseer un montaje lineal, posee una voz expositiva.

El último vídeo analizado de Isightshare es *Ngim Khuslai - No need to Worry* no cuenta con narrador, de modo que las entrevistas a los testimonios y expertos de la comunidad se engarzan sin necesidad de una voz articuladora. Este hecho, junto a que en ningún momento ninguno de los personajes toma la voz dirigente, y a pesar de que el montaje no es lineal, aproximan este vídeo a una voz observacional.

El poder de los jóvenes es el primero de los tres vídeos de la ONG QUE-PO analizados. Relatado por un narrador tipo voice-of-god que usa una voz en 1ª persona del plural en forma de intertítulos, sirve de punto de encuentro de los cuatro protagonistas que son, a la vez, testimonios y víctimas. Este narrador, a través de un montaje no lineal, ordena las realidades de los actores sociales y sus mundo imaginarios. De este modo, este vídeo participativo utiliza una clara voz expositiva.

L'altra cara de Salt combina varios tipos de narrador con diferentes voces. Por un lado, existe un narrador omnisciente que se encarga de presentar y encadenar las opiniones de los expertos. Por otro, el protagonista sirve de narrador para presentar al resto de actores sociales, migrantes en la localidad gironina de Salt, que tienen un claro papel de víctimas. Así pues, este vídeo es una combinación de dos voces del documental: la expositiva y la performativa. Cabe recordar que, tal y como se precisó en el capítulo 2, para Nichols es posible combinar varias voces del documental (Nichols, 1994: 95). Además, tal y como se mostró en la tabla 4.3, este proyecto fue nominado al premio al mejor vídeo en el IV Congreso del Tercer Sector Social de la Fundació Pere Tarrés.

Por último, *La música mi vida* es explicado a través de varios jóvenes que actúan de narradores que interpelan a otros jóvenes creadores de música, que pueden ser considerados como testimonios. Así, la voz predominante es la 1ª

del plural y la presencia física de los narradores es clara. Así, a pesar de no tener una función crítica, este vídeo posee una voz claramente participativa.

Los últimos cuatro vídeos participativos analizados son los correspondientes a la ONG ACSUR-LasSegovias. El primero de ellos, *Los pasillos de la memoria*, utiliza un narrador omnisciente en forma de intertítulos y voz en 3ª persona para entrelazar argumentativamente a los actores sociales que participan en el relato. Éstos, que ejercen un papel de testimonios y víctimas, acaban de perfilar que la voz del vídeo sea la expositiva.

Para Nayita se relata a través de un único narrador, la autora de la carta desde Guatemala. Así, la voz de este narrador es la 1ª del singular y es el único personaje del vídeo, por lo que relata una experiencia personal que trata de divulgar. El montaje lineal hace que este vídeo se encuentre a caballo entre la voz observacional y la performativa.

Children labour in Nablus, por su lado, es narrado por un único narrador al que se le oye diegéticamente interpelando a los actores sociales; no aparece físicamente y su tipo es el del narrador omnisciente. Además, la intención del vídeo es ir más allá de la divulgación para realizar una crítica de la realidad cisjordana. Por ello, este vídeo combina las voces expositiva y participativa.

Por último, *¿Alguien sabe hablar y escribir en Aymara?* es relatado desde una multiplicidad de voces en las que todas se sitúan en un mismo nivel jerárquico. Cada protagonista, que posee el rol de víctima, interpela a los diferentes actores sociales, que ejercen el papel de expertos o testimonios, en una estrategia similar a la utiliza en el vídeo *La música mi vida*. De este modo, este vídeo se encuentra claramente en el modo de representación participativo.

A través de este análisis se ha demostrado como los vídeos participativos también satisfacen el criterio del lenguaje existente en la definición agregada de documental. Así, los vídeos participativos pueden acogerse a las tres condiciones de pacto, actitud y lenguaje y, por lo tanto, pueden ser considerados como una forma de documental. No obstante, cabe recordar que una minoría de vídeos participativos no utilizan elementos formales propios del documental. Esta excepción será discutida en el capítulo 7, donde se abordará si, a pesar de ello, se pueden acoger a los criterios definitorios de la no ficción.

6.3 Alfabetización fílmica en el vídeo participativo

El análisis realizado sobre los vídeos participativos respecto al lenguaje que utilizan ha permitido describir qué recursos son los más frecuentes en la producción de estos materiales. Sin embargo, a través de esta descripción es posible arrojar luz sobre el tipo de alfabetización fílmica que poseen los individuos que se enfrentan a la realización de un vídeo participativo sin conocimientos audiovisuales y fílmicos previos.

Cabe aclarar, en primer lugar, qué se entiende por alfabetización fílmica. Para Kellner y Share, la alfabetización mediática —o *media literacy* en inglés— se puede definir como las habilidades para «leer, interpretar y producir ciertos tipos de textos y artefactos y para ganar herramientas intelectuales y capacidades para participar plenamente en las culturas y sociedades que nos son propias» (Kellner y Share, 2005: 369). Para definir la alfabetización fílmica se ha tomado esta misma definición concretada para textos y artefactos fílmicos. Sin embargo, a la alfabetización fílmica se le añade un factor que no es requisito de la alfabetización mediática: la dimensión artística del cine. De este modo, hablar de alfabetización fílmica incluye leer, interpretar, criticar y producir textos fílmicos teniendo en cuenta su lenguaje particular y su pretensión artística (Burn, 2009 y 2012).

Los procesos de apropiación de los medios, tal y como son los medios ciudadanos o la práctica del vídeo participativo, tienen que partir de los conocimientos y las actitudes que los individuos y las comunidades que realizan dicha apropiación poseen sobre los medios y el cine. De este modo, es preciso conocer qué tipo de alfabetización poseen dichas comunidades a la hora de diseñar procesos de vídeo participativo y conseguir, así, una apropiación correcta de los modos de representación y el lenguaje de los medios (Reia-Baptista, 2012).

Sin embargo, no existe en la actualidad ningún estudio que haya investigado sobre las alfabetizaciones fílmicas que poseen las comunidades implicadas en procesos de vídeo participativo. De este modo, los resultados emergidos de la presente tesis doctoral suponen un primer paso a este estudio que

debe conducir a una mejora en el diseño de los talleres y la facilitación de esta práctica.

El primer resultado, y más obvio, que emerge de la caracterización llevada a cabo es el que corresponde a la proporción en que cada una de las voces del documental son utilizadas. Tal y como se observa en la figura 6.1, la voz expositiva es la que cuenta con una mayor penetración entre las comunidades practicantes del vídeo participativo, seguida de la participativa. Las voces observacional y performativa son las menos utilizadas.

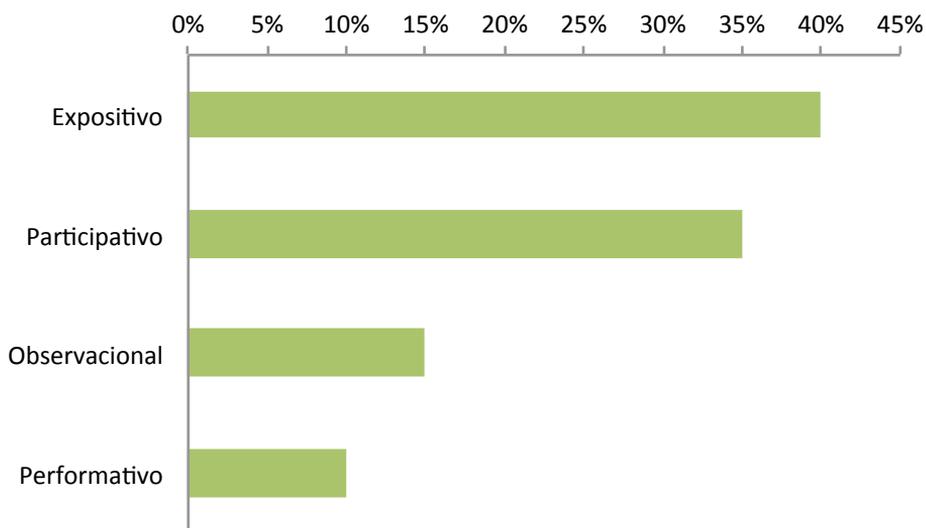


Figura 6.1: Porcentaje de uso en los vídeos participativos de cada una de las voces del documental. En el caso de vídeos con modos mixtos, se ha asignado medio punto a cada tipo de voz.

Sobre el tipo de voces o modos de representación utilizados cabe hablar, también, de su combinación. Solo en 3 de los 10 vídeos documentales participativos analizados utilizaron una combinación de elementos textuales propias de más de un tipo de voz, mientras que los 7 restantes se ajustaron a los modos canónicos definidos por Bill Nichols. Además, la única presencia de elementos performativos ocurre en los vídeos que recurren a voces mixtas, lo que da a entender que esta voz es a la que menos se acude para generar narrativas comunitarias. Sin embargo, el único vídeo de los analizados que alguna vez ha

sido nominado a un premio —*L'altra cara de Salt*— es, precisamente, el que utiliza una combinación de voces incluyendo elementos performativos.

Tomando los datos extraídos de la caracterización se pueden estudiar los elementos formales por separado. Así, sobre el uso de narradores se puede decir, tal y como muestra la figura 6.2, que el recurso más utilizado es el uso de un sólo narrador, seguido muy de cerca por el del uso de una polifonía de narradores. Sin embargo, en cuanto a la voz, destaca por encima de las demás el uso de la primera persona del plural. Este dato evidencia que, independientemente del número de narradores que se utilicen, existe una tendencia hacia voces que

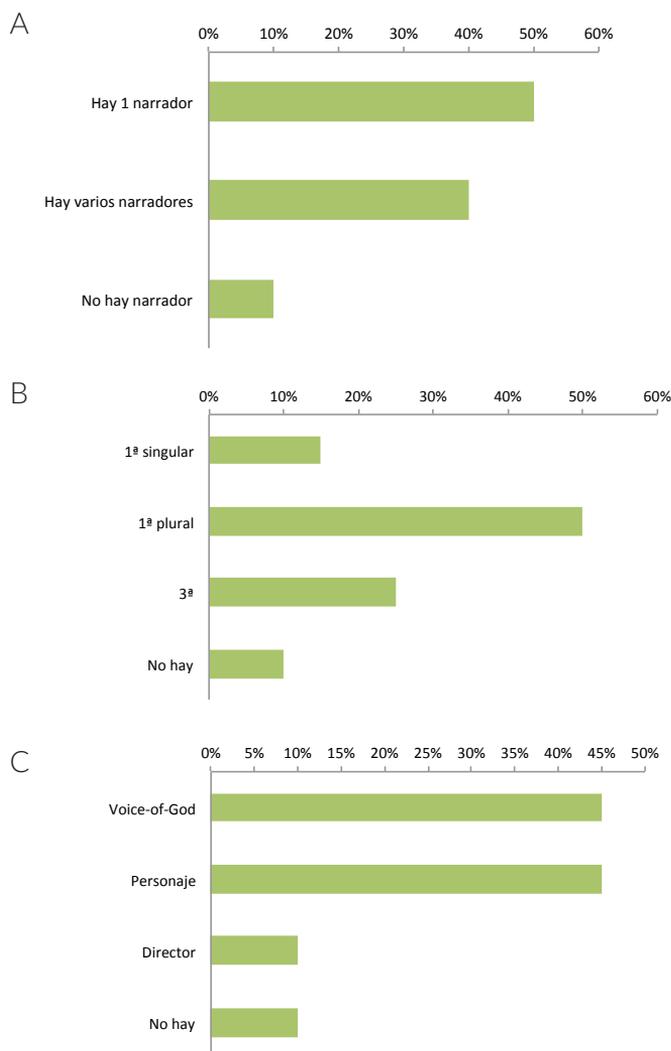


Figura 6.2: Relación de uso en los vídeos participativos de (A) el número de narradores, (B) la voz del narrador y (C) el tipo de narrador.

hablen en nombre de un conjunto de individuos más allá de la individualidad. Por último, sobre el tipo de narrador cabe decir que los más utilizados son los narradores que son personajes a la vez y los narradores omniscientes tipo *voice-of-God*, tal y como se muestra en la figura 6.2. Este dato se alinea con los anteriores y confirma que, a pesar de existir vídeos que usan narradores individuales omniscientes, éstos pueden hablar en nombre de toda una comunidad.

Seguidamente, es necesario analizar cómo se usan en los vídeos participativos el resto de elementos formales. En primer lugar, destaca que únicamente 2 de los 10 documentales se apoderen de montajes lineales, lo cual es un indicador de que la retórica más común es la argumentativa frente a la linealidad temporal. Este dato, lejos de ser desesperanzador, arroja más evidencias sobre la naturaleza documental del vídeo participativo, pues agudiza el carácter y la actitud asertiva. Además, el hecho de que las intenciones más frecuentes sean la de divulgación y crítica -con una frecuencia de uso muy similar- también sirve para reforzar el criterio de la actitud.

Sobre los tipos de actor social, resalta que el más utilizado es el testimonio, con una frecuencia muy similar al de víctima. Ambos tienen una frecuencia de uso muy parecida mientras que el menos utilizado es el actor social tipo experto. Este dato evidencia que las comunidades recurren con mayor frecuencia a sus propios miembros y huyen de expertos externos, y por lo tanto de autoridades ajenas, para relatar sus propias narrativas.

Por último, cabe analizar el grado de presencia del director en el film. Sobre este elemento es necesario aclarar que, puesto que en los vídeos participativos no existe la figura del director, se ha tomado esta figura como aquella que ejecuta las entrevistas o interpela a los actores sociales por medio de intertítulos. De este modo, tal y como se observa en la figura 6.3, en 6 de los 10 vídeos analizados esta figura opta por no aparecer físicamente, aunque en dos de ellos se le escucha diegéticamente. Por contra, en los otros 4 esta figura se muestra físicamente y, además, interactúa con los personajes.

Este hecho no sorprende a la luz de los modos de representación más utilizados. Mientras que la ausencia física del director es propio de los modos expositivo y observacional, que juntos son usados en un 55% de los vídeos

analizados, su presencia lo es de los modos participativo y performativo, usados en el 45% restante. Así, el análisis pormenorizado de la presencia o ausencia del director no aporta información extra a la caracterización llevada a cabo de manera más general.

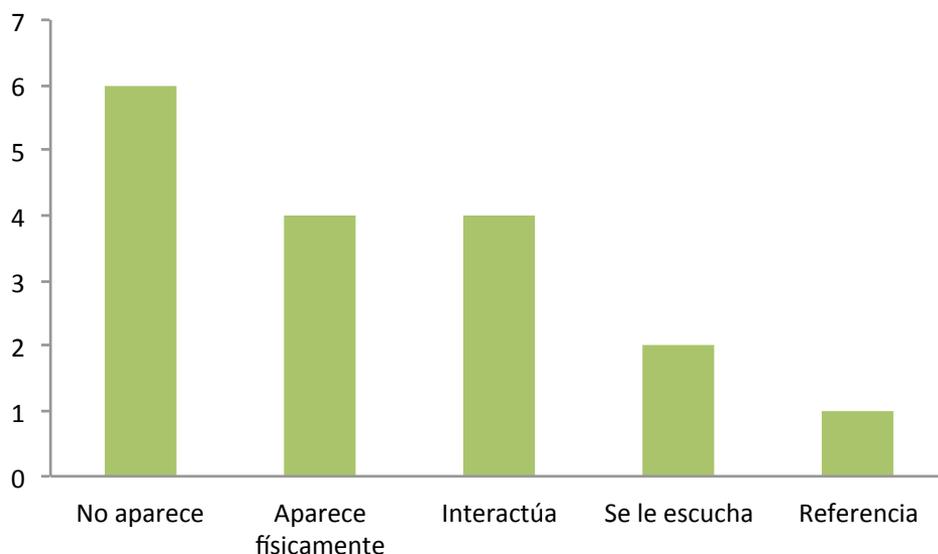


Figura 6.3: Número de vídeos participativos según la presencia del director.

Para concluir, se puede afirmar que las alfabetizaciones fílmicas de las comunidades que participan en procesos de vídeo participativo se adhieren fielmente a los modos de representación de Bill Nichols, puesto que tan solo 3 de los vídeos mezclan elementos formales procedentes de más de un modo de representación. Además, en la realización de estos vídeos se buscan elementos formales muy vinculados con actitudes asertivas y actores sociales endógenos a la comunidad, rechazando la presencia de expertos o autoridades exógenas.

Este breve análisis ha de constituir un primer paso para una revisión en profundidad de las metodologías de facilitación de vídeos participativos. Si esta herramienta busca, no solo servir de mediación, sino que también quiere ser un arte, no ha de dejar de lado su componente estético. Por ello, es necesario comprender qué elementos del lenguaje cinematográfico están más presentes

en las alfabetizaciones de las comunidades e individuos participantes y en las de los practicantes para lograr generar productos de un lenguaje más rico y complejo con un mayor poder de impacto artístico y, por ende, social.

Este capítulo ha servido, de este modo, para apuntalar la caracterización de la práctica del vídeo participativo desde una perspectiva cinematográfica. A través del mapeo sistemático de la bibliografía más relevante en torno a la naturaleza del documental se han conseguido aislar los requisitos comunes para definir una pieza fílmica como documental. De este modo, se ha podido cotejar el vídeo participativo con esta definición y demostrar que esta práctica puede ser recogida en ella y, así, definirse como objeto documental.

A continuación, y recogiendo la taxonomía sistematizada de Bill Nichols se han caracterizado 10 vídeos participativos de modo que se han caracterizado las voces mayoritarias en esta práctica así como otros detalles de su producción. Este diagnóstico arroja luz, además, sobre el tipo de alfabetización fílmica que poseen las comunidades que se implican en la realización de vídeos participativos. De este modo, con este capítulo se cierra la exposición de los resultados de esta tesis doctoral y se da pie, por lo tanto, a su discusión.

Capítulo 7

Conclusiones y discusión

El presente trabajo de investigación llega, con este capítulo, a su punto final. Los dos apartados anteriores se han dedicado a explicar los resultados obtenidos en cada diseño experimental y, por lo tanto, los resultados derivados de cada uno de los objetivos principales de la tesis, a saber: la sistematización de la taxonomía de documentales de Bill Nichols y la caracterización formal del vídeo participativo en tanto que objeto fílmico documental. Ambos objetivos tienen como finalidad demostrar que el vídeo participativo posee naturaleza fílmica, hipótesis fundacional del presente estudio.

Este último capítulo enunciará las conclusiones finales extraídas de los resultados y la discusión de cada una de ellas. Se estructurará, por tanto, en tres grandes bloques. El primero analizará la validez de la estrategia metodológica implementada. El segundo bloque se centrará en la sistematización de la taxonomía y abordará el debate terminológico emergido en el seno de esta investigación en torno a la noción *participativo*. El tercer bloque, por último, versará sobre la teorización del vídeo participativo como documental y abordará la discusión sobre la alfabetización fílmica. Finalmente, esta tesis doctoral se cerrará mediante una enumeración de las conclusiones del trabajo. Esto permitirá evaluar el grado de consecución de la que se había marcado como hipótesis principal de la investigación: el vídeo participativo es un objeto fílmico documental.

7.1 El uso de una metodología cuali-cuantitativa en Teoría del Cine

En el capítulo 4, dedicado a la descripción de la metodología, se precisó que la presente tesis doctoral se enmarcaba en la estela iniciada por Barry Salt sobre el análisis estadístico del cine. Este autor, doctor en física cuántica, bailarín de danza contemporánea e investigador y profesor sobre cine, defendió en solitario hasta bien entrados los años noventa la posibilidad de ir más allá del análisis heurístico del cine, abordando su estudio desde ópticas cuantitativas.

A esta corriente se han ido añadiendo con el paso de los años nuevos estudiosos de la Teoría del Cine. Por ejemplo, Charles O'Brien estudió desde esta perspectiva el impacto de la aparición del cine sonoro en las cinematografías francesa y estadounidense (O'Brien, 2005). Otro ejemplo lo constituye Yuri Tsivian, quien se encuentra en la actualidad desarrollando el proyecto *Cinematics* en el que busca comparar la duración media de plano del mayor número de films posibles con el fin de encontrar regularidades que demuestren o refuten escuelas, estilos o autorías defendidas de modo heurístico (Tsivian, 2009).

En este mismo sentido, Redfern (2013) realiza una llamada a las universidades para que introduzcan una mayor alfabetización estadística entre sus estudiantes de cine. Esta necesidad se vincula tanto por el elevado valor de empleabilidad que esta alfabetización puede otorgar a los estudiantes, como por la llegada al campo de la Teoría del Cine de una nueva forma de enfrentarse al fenómeno fílmico. Asimismo, avisa que «los académicos especializados en cine necesitan desarrollar la confianza necesaria para expresar sus opiniones sobre el uso de la estadística en los Estudios de Cine» (Redfern, 2013).

Por último, cabe destacar el estudio llevado a cabo por el equipo de Luís A. Nunes Amaral de la Northwestern University, en el cual, a través de sofisticados cálculos estadísticos, se desarrolló un algoritmo capaz de predecir la significancia de una obra cinematográfica. Este algoritmo se creó analizando las redes de referencia existentes entre 15.425 films indizados en la *Internet Movie Database* (IMDb) mediante técnicas de minería de datos (Wasserman et al, 2015).

Así las cosas, queda justificada la consonancia de la estrategia metodológica empelada por esta tesis doctoral, que ha logrado sistematizar la taxonomía de documentales de Bill Nichols gracias a una combinación de técnicas cualitativas y cuantitativas. Realizar de manera ordenada una revisión de mapeo, entrevistas etnográficas y un *card sorting* ha permitido entender mejor cómo clasificar documentales a través de criterios formales narrativos, textuales y contextuales tomando como punto de partida el trabajo ensayístico del autor.

La aportación más importante de esta tesis doctoral en lo que se refiere a la metodología es la implementación de técnicas procedentes de la Psicología y la Arquitectura de la Información al campo de la Teoría del Cine. Si bien existen otros trabajos en los que técnicas como el *card sorting* se han aplicado a clasificaciones (Rugg et al., 1992; Nurmuliani et al., 2004), nunca antes se había aplicado sobre una teoría del documental que cuenta con un elevado prestigio entre la comunidad académica versada en el tema. De este modo, una línea futura de investigación podría ser la aplicación de esta metodología en otras disciplinas ligadas a las Humanidades, como en la teoría de géneros literarios o la narratología.

De todos modos, cabe tener presente que esta metodología necesita todavía de un mayor refinamiento ya que ciertas variables emergidas en el proceso se quedaron sin entrar en la fase cuantitativa. Así, por ejemplo, durante la entrevista al primer experto surgió como elemento formal definitorio de las voces del documental la relación cámara-realidad. Sin embargo, como el criterio establecido para que los elementos formales resultantes de las entrevistas pasaran a la fase cuantitativa fue que tuvieran una frecuencia de repetición igual o mayor a 3 sobre 5, este criterio quedó fuera del análisis. No obstante, esta exclusión es espuria ya que sólo podría haberse tenido en cuenta si se hubiera planteado al resto de entrevistados. Por lo tanto, se hace necesario repensar la importancia de esta variable y, en caso de que el estudio se repita, evaluar la necesidad de introducirlo en todas las entrevistas.

Cabe recordar, también, que de las entrevistas emergió a nivel inductivo la hipótesis que afirmaba que la voz poética no era ciertamente una voz

del documental. Esta hipótesis fue finalmente demostrada con la aplicación del *card sorting*, el cual también se llevó consigo la voz reflexiva. Así pues, si bien esta metodología no permitió introducir el criterio formal de la relación cámara-realidad, sí se ha demostrado que la combinación entre entrevista etnográfica y *card sorting* permite objetivar de manera eficiente una clasificación que únicamente había sido defendida a nivel heurístico.

Huelga, por último, comentar las opiniones que los expertos entrevistados y los sujetos participantes en el *card sorting* vertieron sobre la importancia de esta estrategia metodológica. Tal y como se explicó en el capítulo 4, el guion de la entrevista contenía un último punto, la parte VI, dedicada a la importancia de la investigación —ver tabla 4.1—. En su mayoría, los expertos mostraron ciertas reticencias a la propuesta de la sistematización ya que declaraban que ellos partían de tradiciones más constructivistas:

[...] si tú te has propuesto investigarlo de esta manera y quieres llegar a unas regularidades y quieres cuantificar estas regularidades, pues yo creo que lo estás haciendo bien, en este sentido. Otra cosa es si tú me preguntas si yo creo que este es el tipo de investigación que debería hacerse del documental. [...] Yo diría no. No, porque a ver, yo soy de una escuela completamente distinta y además soy bastante militante contra la cuantificación del conocimiento (Josep Maria Català, Anexo I, JMC 90).

A ver, yo sinceramente, yo soy muy poco amigo de sistematizar mucho las cosas y entiendo que dentro de la academia yo soy una rara avis ¿no?, en ese sentido. Bueno tampoco que sea una rara avis, vengo de una tradición donde se trabaja más con los discursos que con las clasificaciones, de una tradición, si quieres, más de los estudios literarios, estudios estéticos, de los estudios, incluso, antropológicos, de la Antropología, por buscar una categoría más científicamente aceptable (Josetxo Cerdán, Anexo II, JC96).

[...] yo ya te digo, yo personalmente, a pesar de los problemas que, por otro lado, me ocasiona y de la perplejidad que genera en mis alumnos yo me siento mucho más cómodo con algo, en ese sentido, mucho más libre y mucho más laxo. En parte porque creo que el documental ya te presta a eso, precisamente esa laxitud y esa libertad de movimientos y esa fluidez entre categorías [...] (Dani Jariod, Anexo V, DJ84).

Sin embargo, el cuarto entrevistado aplaudió la metodología y el enfoque de la investigación, avisando de los riesgos que conlleva y, por lo tanto, de los peligros que habría que considerar:

lo importante es que siempre dejes las puertas abiertas a nuevas formas y no intentes, desde mi punto de vista, categorizar cosas. [...] o creo que es acertado. Yo creo que vas bien y... Pero sí que... ya verás que... no solo tú te vas a dar cuenta de que es cambiante, sino que con los años será obsoleta, pero esto pasa en todos, eso pasa en el mundo de la investigación, no obsoleta del todo, pero sí... no será válida para muchas cosas (Ricard Mamblona, Anexo IV, RM131).

A estos comentarios es necesario responder que, como se ha planteado en los capítulos 1 y 4, esta tesis doctoral parte de una voluntad rompedora de los paradigmas epistemológicos claros —realismo vs. constructivismo— y busca superar esta separación. Es por ello que, pese a cerrar la sistematización de la taxonomía de Bill Nichols mediante una técnica cuantitativa, el punto de partida fue el heurístico. Esta tesis no busca dotar de mayor relevancia a los procedimientos cuantitativos, sino que concede una importancia igual a todas las herramientas metodológicas. De hecho, tras la sistematización, se procede a aplicar la clasificación para obtener resultados cualitativos en cuanto a las alfabetizaciones fílmicas en torno al vídeo participativo.

Esta tesis, por lo tanto, busca avanzar en una concepción del conocimiento más abierta y alejada de todo dogmatismo. Una perspectiva sobre la ciencia que entienda que las técnicas metodológicas son, al fin y al cabo, herramientas al servicio de la consecución de una percepción más veraz de la realidad. Y que, por lo tanto, dichas herramientas, cada una con sus ventajas e inconvenientes, no están al servicio de concepciones individualizadas de lo qué es ciencia, sino de un fin mayor: la aproximación a modelos explicativos que estén lo mejor confirmados y contrastados posibles sobre la comprensión de la realidad.

7.2 La sistematización de la taxonomía de documentales de Bill Nichols

El primer objetivo principal de la tesis doctoral era la sistematización de la taxonomía de Bill Nichols a través de criterios formales narrativos, textuales y contextuales. Este fin es, así, una premisa necesaria para poder caracterizar el objeto de estudio de esta tesis, el vídeo participativo, como documental. A través de la metodología mixta planteada en el capítulo 4 y recopilando los resultados explicados en el capítulo 5 se puede afirmar que este objetivo ha sido satisfecho de manera completa.

La revisión de mapeo inicial realizado con todas las obras de Bill Nichols dedicadas al género documental arrojó que los seis taxones podían definirse a través de 41 criterios formales. Esta revisión, tras ser sometida a las cinco entrevistas a expertos, vio reducida el número de criterios formales definitorios a 36. Estas entrevistas, además, pusieron en cuestión la existencia de unos de los taxones: el referido a la voz *poética*. Estos 36 criterios formales fueron, seguidamente, sometidos a un *card sorting* con 18 usuarios del que emergió un dendograma de relaciones filiales entre ellas y que concluyó que los criterios formales definitorios eran 21 y que, además, de las seis voces del documental definidas por Bill Nichols, solo 4 podían ser consideradas de manera significativa: *expositiva*, *observacional*, *participativa* y *performativa*.

Las ventajas que supone esta sistematización van más allá del marco de la propia tesis documental. Además de suponer una prueba de que la metodología del *card sorting* puede servir para sistematizar cualquier clasificación heurística, también permite clasificar de manera automática cualquier documental según su voz. Esto puede ayudar a mejorar la didáctica cinematográfica asociada al género, enriquecer las alfabetizaciones fílmicas y ayudar a programadores de festivales a escoger filmografías.

Antes de discutir estos resultados cabría recordar antes que, además de la clasificación de Nichols, existen otras clasificaciones realizadas por otros autores vinculados a la Teoría del Documental. Erik Barnow, como ya se expuso en el capítulo 2, realizó una categorización del documental cronológica consis-

tente en 15 fases diferenciadas (Barnow, 1993). Esta clasificación, sin embargo, adolece de una falta en la profundidad de análisis ya que se basa únicamente en criterios temporales y sin tener en cuenta aspectos formales o narrativos. Esta carencia es, por tanto, superada con creces por Bill Nichols.

Del mismo modo, Michael Renov (2004) realizó una clasificación de documentales que, como él mismo asegura, atienden a los modos del deseo presentes en esos films. Este autor definió 4 modos del deseo documental. El primero de ellos es el deseo de grabar, revelar o preservar y se corresponde con los documentales cuyo objetivo principal es mimetizar la realidad. El segundo se corresponde con el deseo de persuadir y se corresponde con los documentales que buscan, mediante el uso de la retórica, defender una posición ideológica o personal. El tercer modo del deseo es el analizar o cuestionar en el cual, a través de la implicación activa de la audiencia, se busca reflexionar racionalmente sobre una temática. El cuarto modo, por último, se correlaciona con el deseo de expresar, refiriéndose a aquellos films con una clara vocación estética. Estos cuatro modos podrían relacionarse con algunos de los modos definidos por Nichols. Así, por ejemplo, el deseo de grabar y preservar podría corresponderse a los modos expositivo y observacional; el deseo de persuadir incluiría a estos dos y añadiría el participativo; el deseo de cuestionar podría incluirse en el modo participativo; y por último el deseo de expresar se vincularía con los modos poético y performativo.

Sin embargo, categorizar documentales atendiendo únicamente a las formas del deseo resulta, en cierta medida, incompleto. Como ya se ha visto en el capítulo 6 respecto a la definición de documental, las formas del deseo se incluyen en el criterio de actitud. Sin embargo, para definir completamente al documental como objeto fílmico, cabe atender también al pacto entre realizador y audiencia y al lenguaje del mismo.

Por último, cabe recordar también, aunque sea a modo de homenaje, la clasificación que realizó el directivo de la BBC Warren Wyatt en 1983 que, atendiendo únicamente a criterios de producción, definió 7 tipos de documentales. Los documentales interpretativos fueron definidos como aquellos que tratan asuntos temáticos presentados mediante imágenes acompañadas por un

comentario. Los documentales directos como los que buscan acercamiento a la realidad a partir de entrevistas o testimonios. Los documentales de narración personalizada se caracterizan porque el presentador se convierte en protagonista, ya sea narrativo o educativo, y muestra una realidad que él conoce con autoridad. En los documentales de investigación la importancia del documento reside en las fuentes de información, ya sean para una búsqueda o una indagación actual. En los documentales de entretenimiento importa, sobre todo, el carácter lúdico y espectacular. En los documentales de perfiles, o retratos se busca realizar *biopics* o biografías de personalidades relevantes. Por último, los documentales dramatizados o docudramas son documentales en los que los hechos son representados como si fueran ficción, con actores, localizaciones, sets y vestuario (Wyatt, 1983).

Siendo consciente de todas estas clasificaciones, esta tesis doctoral ha optado por indagar en la taxonomía de Bill Nichols debido a que esta, por un lado, trabaja desde la aceptación de que existen criterios formales definitorios del documental y, por otro, a que supera las deficiencias de las clasificaciones anteriormente citadas. Esta premisa ha sido validada en el capítulo 5, donde los expertos entrevistados coincidieron mayoritariamente en aceptar que esta taxonomía es la que cuenta con un mayor valor teórico y práctico. Es a partir de aceptar esta asunción cuando el uso de la clasificación de Bill Nichols queda justificada.

Tras revisar estas taxonomías es necesario volver, por lo tanto, a los resultados emergidos tras la sistematización y retomar el hecho de que la validez de dos de los seis taxones definidos por el autor no ha sido demostrada. Las voces *reflexiva* y, con más vehemencia, la *poética* fueron las que acapararon un menor grado de acuerdo tanto en las entrevistas a expertos como entre los sujetos participantes del *card sorting*. La discusión en torno a la invalidez de estas dos voces requiere de una reflexión más profunda y de un futuro trabajo de investigación. Sin embargo, no resulta atrevido apuntar algunas causas que originan la introducción engañosa de estas dos categorías como modos del documental.

En primer lugar, en cuanto a la voz reflexiva, y tal y como apunta Matthew Bernstein, su introducción en el año 1991 por Bill Nichols como voz del documental «es producto sobre todo de un momento postestructuralista» (Bernstein, 1998: 413). Es decir, a un momento en el que por encima de criterios textuales, el autor dio prevalencia a otros más contextuales. Las voces reflexiva y poética se caracterizan, especialmente, por las intenciones con las que los realizadores se enfrentan a ellas. Así, los documentales reflexivos son aquellos que cuestionan el propio dispositivo documental y los poéticos los que buscan realizar un ejercicio estético. Sin embargo, más allá de esta intencionalidad, no existen otros criterios formales que los definan. Es por esta razón, entre otras muchas, por las que estas voces no pueden considerarse como modos del documental al mismo nivel que las otras cuatro. Lo reflexivo y lo poético, más que conglomerados formales son únicamente modos cómo explicar o relatar el entramado fílmico.

Además, en el caso de la voz reflexiva, su notación puede incluso llevar a una tensión conceptual que la invalide. Jay Ruby es uno de los teóricos del documental que más ha insistido en que una de las obligaciones morales de este género es, precisamente, la de ser reflexivo (Ruby, 1998 y 2000). Sin embargo, como apunta Butchart (2006) la concepción de Ruby sobre *reflexividad* no se corresponde con la voz de Nichols. En contraposición a éste, aquél entiende la reflexividad como la capacidad del documental por movilizar moralmente a la audiencia respecto a una temática o problemática de la realidad, mostrando una pluralidad de voces y una investigación lo más profunda posible. Así, la reflexividad defendida por Ruby podría alcanzarse con cualquiera de las cuatro voces de Bill Nichols confirmadas en esta tesis doctoral. De hecho, incluso la autoreflexión puede llevarse a cabo desde voces expositivas, observacionales, participativas o performativas.

Así, podría parecer que las voces reflexiva y poética no pertenecen a la taxonomía de Nichols porque, en realidad, son géneros de no ficción no incluidos en el documental. Si se retoma lo apuntado en el capítulo 2, existe gran confusión dentro de la disciplina de la teoría del documental respecto estos dos conceptos que muchos autores utilizan de manera indiferente. Mediante

la sistematización de la taxonomía de Nichols se ha logrado arrojar algo de luz sobre esta cuestión en cuanto a que ha delimitado la acepción de documental al espacio que le corresponde dentro de la no ficción. En este mismo sentido se manifiesta David Montero Sánchez cuando asocia la voz reflexiva al cine dialógico y al cine-ensayo, dejándola fuera del cine documental (Montero Sánchez, 2010) y resolviendo, así, una tensión conceptual todavía muy presente y que contamina algunas investigaciones.

Sobre tensiones conceptuales, es hora de que esta tesis doctoral aborde una de las tensiones que lleva atravesando desde el principio el fundamento conceptual de la investigación: la notación de voz documental *participativa*. Una vez que dicho modo de representación ha sido validado, surge la necesidad de resolver la incongruencia terminológica existente entre esta voz del documental y el propio objeto de estudio de esta investigación: el vídeo participativo.

El origen del modo participativo del documental, según reconoce el propio Bill Nichols, radica en la observación participante, metodología de la antropología en el que el científico social se introduce en un grupo o comunidad, vive con sus miembros, aprende su lenguaje e investiga sobre todo lo que ha aprendido. El documental participativo, por lo tanto «procede de la observación participante, siendo los documentalistas los que hacen trabajo de campo, viviendo con otros y hablando y representando lo que experimentan» (Nichols, 2001: 181). Por otro lado, el origen del vídeo participativo se enraza «dentro de los principios de trabajo de la Investigación Acción Participativa» (Montero Sánchez y Moreno Domínguez, 2014). Es decir, se trata de un proceso audiovisual en el que los grupos de población o colectivos involucrados pasen de ser *objetos* filmados a *sujetos* protagonistas del proceso de realización de una pieza audiovisual.

Es decir, Bill Nichols denomina *participativo* al modo de representación en el que el realizador del film dialoga, cuestiona e interpela a los sujetos de una comunidad o grupo de población siguiendo la estela de la observación participante de la Antropología iniciada por Bronisław Malinowski (1924) o Clifford Geertz (1983). Esta acepción, por tanto, es meramente metodológica y no acarrea consigo un posicionamiento político. Sin embargo, la noción *participativo*

adquiere con el vídeo participativo un posicionamiento político. Procedente de la tradición investigadora iniciada por la pedagogía del oprimido de Paulo Freire (1970), el empoderamiento de las comunidades y grupos sociales a través del uso de herramientas audiovisuales asienta sus bases en teorías, ya comentadas en capítulo 3, de autores como Habermas (1962, 1981, 1992, 1999, 2006), Mouffe (1993, 1999) o, más centradas en la Comunicación para el Cambio Social, Rodríguez (2001) o Manyozo (2012).

Entendiendo por tanto que la teorización sobre la noción participación en la actualidad se mueve por los derroteros apuntados en el párrafo anterior, se hace necesario revisar la notación de Bill Nichols. Esta tesis propone revisar el modo *participativo* y hacerlo virar hacia una nueva terminología: modo *interpelante* (Villanueva Baselga, 2015). *Interpelación* es definido en diccionario de la Real Academia de la Lengua Española como «requerir, compeler o simplemente preguntar a alguien para que dé explicaciones o descargos sobre un hecho cualquiera». Así, pudiera parecer que este término incluye los preceptos que Nichols propone para definir su modo de representación y salva la tensión conceptual que encuentra al usar el término *participativo*.

Sin embargo, *interpelación* puede encontrarse, de nuevo, con otras tensiones conceptuales al ser ésta una noción básica en la filosofía de Louis Althusser. Para éste, la interpelación es el proceso por el cual la Ideología convierte el Ser en Sujeto. Es decir, es la acción por la cual, a través de nuestras concepciones del mundo pasamos de ser meros seres biológicos a sujetos sociales y políticos (Althusser, 1970). Esta tensión ha sido ya abordada por la directora de la BBC y académica Agnieszka Piotrowska (2014) en su ensayo *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*. En su investigación, Piotrowska plantea que la relación que se establece entre el realizador y los actores sociales provoca una transferencia inconsciente de su jerarquía ideológica, lo cual puede leerse como la interpelación definida por Althusser.

En consecuencia, a pesar de que esta tesis defiende la idoneidad del epíteto *interpelante* para renombrar al modo de representación documental participativo, se reconoce la necesidad de abrir un estudio sobre las posibles tensiones con las que éste puede entrar. Esta vía de futuro, por lo tanto, tendría

que profundizar en la filosofía althusseriana y evaluar la bondad de esta noción para nombrar al documental en el que el realizador interroga de manera física a los actores sociales.

Un debate terminológico similar tiene lugar en el seno del modo de representación *performativo*. Si bien Nichols defiende que esta voz se refiere a las experiencias subjetivas y se centra en la emoción y en cómo se generan los significados y las creencias individuales, esta noción choca de frente con la teoría de la performatividad desarrollada por la filósofa Judith Butler. Embebida en la filosofía del lenguaje de Jacques Derrida, para esta pensadora el género no es una esencia más del ser definida por el sexo biológico, sino que se trata de un constructo cultural fundamentado en acciones repetidas y reconocidas por la tradición o por convención social (Butler, 1990). Desde esta perspectiva, la performatividad es el acto de repetir comportamientos y prácticas socialmente aceptadas y vinculadas a un sexo biológico sin discutir su origen.

Stella Bruzzi ha sido la teórica del documental que más arduamente ha criticado la taxonomía de Bill Nichols, en especial el modo de representación *performativo*. En su ensayo *New Documentary* devuelve esta noción a su origen derridiano y, a través de la teoría de Judith Butler, reasigna esta noción vinculándola con la naturaleza del documental. La performatividad, pues, es la noción que Bruzzi reivindica para superar el eterno debate entre los géneros de ficción y no ficción y defiende que es la performatividad, en última instancia, la que permite a la audiencia leer un film como documental. Esta autora se alinea, de este modo, con los teóricos cognitivos Noël Carroll y Carl Plantinga en su definición del documental. Sin embargo, reivindica a su vez, la noción de deseo de Michael Renov como motor *performativo* del film documental (Bruzzi, 2000).

La performatividad del documental puede ser usada para debilitar el objetivo tradicional del documental de representar lo real porque los elementos de puesta en escena, dramatización y actuación ante la cámara son factores intrusivos y alienantes. Alternativamente, el uso de actos *performativos* puede ser visto como una manera de sugerir que, quizás, el documental debe admitir la derrota de su objetivo utópico y elegir, en su lugar, presentar una honestidad alternativa que no busque encubrir su inestabilidad inherente y reconocer esa performatividad (Bruzzi, 2000:187).

En esta tesis doctoral, sin embargo, no se entrará a discutir la noción *performativo* de la taxonomía de Bill Nichols debido a que dicha empresa exige profundizar mucho más en el marco teórico que sustenta el debate en torno a este término. Así, el presente trabajo se limita a apuntar las aportaciones y críticas existentes y deja la puerta abierta a la inestabilidad del término.

7.3 La definición de documental

El segundo objetivo principal de esta investigación consistía en la definición y caracterización del vídeo participativo en tanto que objeto documental, los resultados del cual han sido expuestos en el capítulo 6. Para ello, el primer paso que se ha llevado a cabo ha sido aglutinar las definiciones de documental de cuatro de los teóricos más relevantes del campo: dos procedentes de la tradición cognitivista —Noëll Carroll y Carl Plantinga— y dos procedentes del análisis textual —Michael Renov y Bill Nichols, cuya teoría atraviesa todo este trabajo—.

Tras una revisión de mapeo realizada sobre las obras de estos autores dedicadas a la naturaleza conceptual del documental, se concluyó que los criterios fundamentales para que un film sea considerado documental son pacto —entre realizador y audiencia—, actitud —asertiva y que promueva el deseo de conocer— y lenguaje —articulado por el realizador para que un film sea leído por la audiencia como documental—.

La discusión en torno a la definición del documental es un asunto de compleja solución. Al tratarse *documental* de una entidad teórica, de un término cuya correspondencia empírica es una creación humana, su naturaleza es contingente. De esta manera, todo debate alrededor de cómo completar el contenido semántico de este término siempre estará sujeto a discusión. Dicho esto, la definición propuesta en esta tesis surge de una agregación de otras teorías a través de una revisión de mapeo que ha intentado solventar un debate dialéctico de manera deductiva. Así, a través de las nociones de *pacto*, *actitud* y *lenguaje* se ha logrado la consecución de una definición que permite,

sin recurrir a una hipótesis *ad hoc*, avanzar en el objetivo principal de esta tesis doctoral.

Existen, por supuesto, otras definiciones de documental que no se han tenido en cuenta para llevar a cabo la presente investigación. Una de ellas es la ya revisada definición de Stella Bruzzi vinculada con la teoría de la performatividad de Judith Butler. Otro autor ya visitado en este trabajo, Noël Carroll, ha recurrido en sus últimos trabajos a eludir el debate de la definición de documental y su contraposición con la no ficción y pasa a denominarlo «film de aserción presunta» —*films of preemptive assertion*— (Carroll, 1998: 193).

Jack Ellis y Betsy McLane propusieron una nueva forma de acercarse a la definición del documental restringiendo sus funciones a los aspectos sociales. De este modo, un documental social es aquel film que «no busca explicar una historia con actores sino tratar con aspectos del mundo real que contengan cierto drama y quizás importancia» (Ellis y McLane, 2005: 3). Este modo de entender el documental, a la luz de la definición agregada propuesta, queda incompleta puesto que incluye los criterios de *actitud* y *lenguaje*, pero elude la función del pacto en la lectura fílmica.

Elisabeth Cowie es una de las autoras que más recientemente ha teorizado sobre la definición de documental. Con una actitud conciliadora, ha tratado de dar una definición de este objeto fílmico tomando como marco teórico la noción de deseo de Michael Renov. Así, en su ensayo *Recording Reality, Desiring the Real*, Cowie defiende que el documental «satisface el deseo por la realidad como materialidad que puede ser revisada para su análisis y que está disponible para el conocimiento científico» (Cowie, 2011: 2). Así, esta autora entiende el documental como

el proyecto cinematográfico que busca permitir al ciudadano-espectador conocer y experimentar la realidad a través de imágenes y sonidos grabados del mundo real. [...] El documental se muestra como el género fílmico caracterizado por la aserción dual del conocimiento objetivo del mundo y la llamada para tener acceso a ese conocimiento (Cowie, 2011: 3).¹

1 Traducción propia. En el original: «the documentary film as a cinematic project that seeks to enable the citizen-spectator to know and experience reality through recorded images and

Esta definición, al contrario que la formulada por Jack Ellis y Betsy McLane, sí se ajusta a los criterios de pacto, actitud y lenguaje. Elisabeth Cowie reconoce la implicación del espectador en la construcción del film documental, así como su búsqueda del conocimiento de la realidad, del deseo por la asertividad, y del papel de las imágenes y sonidos vinculadas con el mundo. Es decir, cumple con los tres criterios de *pacto*, *actitud* y *lenguaje*. La aportación que Cowie añade a los postulados de Renov —y también de Nichols—, revisados en el capítulo 2, es la de la posibilidad de la objetividad en el documental. Esta cuestión, muy trabajada en teoría del documental, queda fuera del ámbito de investigación de esta tesis doctoral, por lo que no se entrará en su discusión más profunda.

Cabe, por último, hablar de la definición que se ha dado de documental desde el campo del cine etnográfico. Según Elisenda Ardèvol, que teoriza sobre el documental buscando alejarse de la mera descripción del documental etnológico, el cine etnográfico «pretende representar una cultura de forma holística, a partir de la indagación en los aspectos relevantes de la vida de un pueblo o grupo social, con la intención explícita de incidir en el campo del conocimiento de las sociedades humanas» (Ardèvol, 1996). En el mismo sentido se sitúa el trabajo de Catherine Russell, que en su ensayo *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video* arroja una visión del documental centrada en el conocimiento de las diferencias entre grupos humanos (Russell, 1991).

De nuevo, estas concepciones de documental no se alejan de los tres parámetros de pacto, actitud y lenguaje, lo que da una muestra más de la validez de esta definición agregada. Además, esta tríada de criterios se alinea de nuevo con la aclaración que esta tesis doctoral aporta respecto de la confusión entre las nociones de no ficción y documental. Como se explicó en el capítulo 6, los criterios de pacto y actitud definirían el conjunto de la no ficción mientras que es el lenguaje lo que constriñe un objeto fílmico en el género documental. De este modo, la primera parte del segundo objetivo secundario de este trabajo de investigación queda satisfecho, quedando legitimado así el análisis del vídeo participativo desde una óptica cinematográfica.

sounds of reality. [...] Documentary arises as a film genre characterized by a dual assertion of the objective knowableness of the world and its claim that it gives us access to this knowledge.»

7.4 La caracterización del vídeo participativo

Para caracterizar el vídeo participativo como objeto documental, esta tesis doctoral ha realizado en el capítulo 3 una revisión de los ensayos académicos más relevantes que han trabajado esta práctica desde el punto de vista teórico. Posteriormente, se ha buscado dilucidar en qué grado los atributos asignados al vídeo participativo se ajustaban a los criterios de pacto, actitud y lenguaje de la definición agregada de documental.

Tal y como se ha visto en el capítulo 6, el requisito del pacto entre audiencia y realizador queda satisfecho desde el momento en que las comunidades participantes en un proceso de vídeo participativo son, a la vez, productores y consumidores. El pacto, además, queda justificado por la propia historia del vídeo participativo, vinculado a la propia vida del documental en hitos históricos como el proceso de Fogo o el colectivo Ukamao. Por último, la cada vez más abundante presencia de festivales de cine que exponen vídeo participativo acaba por reforzar esta noción de pacto. El requisito de la actitud queda satisfecha en tanto en cuanto las comunidades buscan relatar de manera objetiva sus realidades y, especialmente, por la función empoderadora de la práctica del vídeo participativo. Por último, el requisito del lenguaje queda satisfecho a través de la clasificación de vídeos participativos mediante la taxonomía de Bill Nichols sistematizada en el capítulo 5.

Antes de entrar a valorar los resultados de esta clasificación, y su implicación en cuanto a la alfabetización fílmica de los practicantes, se hace necesario revisar otras aportaciones teóricas realizadas en torno al vídeo participativo. Por ejemplo, cabe destacar la guía que la ONG ACSUR-LasSegovias, ya visitada en esta tesis doctoral, realizó en el año 2010 acerca de la realización de vídeos participativos. Este manual reconoce desde el principio la naturaleza documental del vídeo participativo y lo rebautiza como documental social participativo –DSV– que define como «vídeo documental que analiza la realidad social desde una perspectiva crítica, realizado colectivamente por personas u organizaciones sociales» (Mosangini, 2010: 10).

En este mismo sentido se manifiestan también David Montero Sánchez y José Manuel Moreno Domínguez cuando reconocen que

si bien el formato más habitual es el documental social donde se recogen testimonios, prácticas culturales cotidianas o imágenes y propuestas reivindicativas, también no encontramos ejercicios de ficción, obras de animación, spots publicitarios, vídeos educativos, videoclips o incluso videojuegos. Esto demuestra que a través de nuevos formatos y herramientas se están buscando nuevas vías de motivación, especialmente cuando se trabaja con jóvenes (Montero Sánchez y Moreno Domínguez, 2014: 67).

El uso de otros formatos o géneros en el vídeo participativo es una vía de investigación que queda abierta después de esta tesis doctoral. Sin embargo, cabría pensar que, en el fondo, el uso de la animación o videoclips no se escapan de la lógica y la retórica documental ya que en ellos siempre hay una predisposición no ficcional. En tanto en cuanto son obras fílmicas realizadas desde el pacto, la actitud asertiva y el lenguaje, podrían ajustarse a la definición agregada aportada por esta investigación. Así, estas prácticas, debido al lenguaje que utilizan, se enmarcarían en la voz performativa del documental.

A la discusión sobre la naturaleza del vídeo participativo sería conveniente añadir los debates que suscitan otras prácticas fílmicas a medio camino entre esta práctica y el documental canónico. El cine comunitario o el cine colaborativo son prácticas audiovisuales colindantes con el vídeo participativo en su formulación teórica que convendría, en una investigación futura, aglutinar y comparar.

El cine comunitario se entiende como «aquél que involucra y promueve la apropiación de los procesos de producción y difusión por parte de la comunidad» (Gumucio Dragón, 2014). Este cine tiene su máxima expresión en Latinoamérica, donde grupos rurales, indígenas y urbanos como *Cine Con Vecinos* en Bolivia, realizan films de creación comunitaria.

Estos grupos han logrado con los años emitir por televisión abierta e internet. Además, se encuentran vinculados con canales comunitarios de televisión como TV Árbol, Tevé Ciudad y Televisión Nacional Uruguaya (TNU) en Uruguay o Barricada TV, Pachamérica TV y Antena Negra TV en Argentina, por

lo que cuentan con una amplia red para difundir sus films. Además, se han multiplicado las muestras y festivales, nacionales e internacionales, como espacios de intercambio y exhibición que permiten a las producciones locales trascender su público inmediato (Gumucio Dagrón, 2014).

El cine comunitario es, pues, una práctica muy similar al vídeo participativo. Las únicas diferencias existentes entre ellos son sus finalidades. Si para el cine comunitario su fin último es la difusión de creaciones simbólicas llevadas a cabo por una comunidad, el vídeo participativo busca, más bien, el empoderamiento y la capacitación que el proceso de creación aportará a los miembros de dicha comunidad. Además, el vídeo participativo puede usarse también como herramienta de evaluación de otros procesos de Comunicación para el Desarrollo, como ya se explicitó en el capítulo 3. Sin embargo, si en el debate sobre la importancia relativa del proceso y el producto en la práctica del vídeo participativo, el peso de ambas componentes se equilibrara, este fenómeno devendría equivalente al cine comunitario. En consecuencia, esta tesis doctoral realiza una llamada a la convergencia de las aportaciones tanto teóricas como pragmáticas de ambas prácticas audiovisuales para formar un corpus terminológico y metodológico común.

En cuanto al cine colaborativo, se entiende como aquellas formas de cine llevadas a cabo por un grupo de individuos facilitados por tecnologías digitales. Es decir, se entiende como el «proceso de creación de una película de modo compartido, bien a través de la autoría o de la financiación colaborativas, que ha puesto en cuestión la tradicional división entre producción y consumo, entre profesional y amateur» (Suárez, 2009).

La producción cinematográfica colaborativa mediada por internet ha crecido de manera exponencial en la última década con ejemplos como los documentales *The Water Front* (Miller, 2009), *Remix: A manifesto* (López Riera, 2012), *One Day on Earth* (Sanmartín, 2012), *El Cosmonauta* (Subirés y Vera, 2012) o *Police Accountability Rally* (Typp, 2012), lo que ha conllevado ciertas tensiones teóricas alrededor de las estructuras de la industria cinematográfica y de la naturaleza misma del cine.

A estas experiencias, además, es preciso añadir otras formas de participación como el *crowdsourcing* o el *crowdfunding* (Roig Teló, 2012) que, más allá de poner en jaque la producción cinematográfica tradicional, cuestionan el concepto mismo de participación que ya ha sido interrogado en esta tesis. Si bien la presente investigación ha partido de este concepto emanado de la teoría de la Democracia Radical, revisada en el capítulo 3, que impregna a los medios de comunicación en forma de medios ciudadanos y otras prácticas de comunicación para el cambio social, es preciso y urgente que se aborde el espacio epistemológico común entre ambas concepciones de participación. Este análisis permitiría, por un lado, entender qué tienen en común la práctica del vídeo participativo, cine comunitario y cine colaborativo y, por otro, estabilizar el concepto de participación, concepto de vital importancia sobre el que se asienta todo un modelo político y social.

Para finalizar la discusión resta solo comentar los resultados concernientes a las alfabetizaciones fílmicas emergidas del análisis de los vídeos participativos llevado a cabo a partir de la taxonomía sistematizada de Bill Nichols. Estos resultados, sin embargo, han de tomarse con cautela. Por un lado, es la primera vez que se realiza un análisis de estas características de modo que no existen otros estudios con los que puedan ser comparados. Por otro lado, la muestra de 10 vídeos participativos no permite extraer conclusiones de gran calado ya que este valor no ofrece la suficiente validez. De este modo, resulta necesario realizar nuevos estudios específicos sobre el lenguaje utilizado en procesos de vídeo participativo con muestras más amplias, estableciendo pautas de comparación e introduciendo grupos control constituidos por documentales paradigmáticos.

A pesar de ello, los resultados obtenidos ofrecen un primer diagnóstico de cómo se producen en la actualidad las prácticas de vídeo participativo. En primer lugar, las voces más utilizadas son la expositiva y la participativa, renombrada en esta discusión como voz interpelante. Más concretamente, el análisis del lenguaje de los vídeos participativos de la muestra evidencia que se utilizan en mayor medida narradores con voces plurales que expresen las vivencias y

opiniones de toda la comunidad implicada. De hecho, los actores sociales más comunes son los testimonios y las víctimas.

Cabe destacar de estos resultados que solo un tercio de los vídeos analizados utiliza combinaciones de elementos formales procedentes de modos de documental diferenciados mientras que el resto se atañen a formulaciones documentales clásicas. Esto da a entender que las alfabetizaciones fílmicas de las comunidades implicadas se basan en documentales canónicos más que en otros géneros cinematográficos. Este fenómeno se muestra en consonancia con otros estudios previos que han investigado cómo es el género documental el que posee un mayor impacto político y, por lo tanto, el que es movilizado en mayor medida para construir narrativas fílmicas con objetivo político (Whiteman, 2004).

La categorización realizada de vídeos participativos, además de para conocer cómo son las alfabetizaciones fílmicas de las comunidades que participan en procesos de vídeo participativo, puede actuar, en última instancia, como prueba de concepto de la sistematización de la taxonomía de Bill Nichols. En tanto en cuanto se han podido caracterizar los vídeos participativos de la muestra a partir de sus elementos formales y se han diagnosticado cada uno de aquéllos con una o varias voces del documental, se puede afirmar la validez de la taxonomía sistematizada a partir de la metodología mixta que esta tesis doctoral ha propuesto.

7.5 Conclusiones generales

Este último análisis cierra el estudio llevado a cabo en la presente tesis doctoral. Como se ha podido comprobar a lo largo de la discusión, se han satisfecho los dos objetivos principales establecidos al principio. En primer lugar, se ha conseguido sistematizar la taxonomía de Bill Nichols utilizando una metodología mixta. En segundo lugar, se ha definido el vídeo participativo en tanto que documental a partir de una definición agregada de documental y se ha clasificado tomando como base la taxonomía sistematizada.

En consecuencia, la investigación llevada a cabo permite afirmar que se ha confirmado plenamente la hipótesis principal del estudio, formulada en el capítulo 1: *el vídeo participativo posee naturaleza filmica*. A continuación, y para cerrar la tesis doctoral, se resumen las conclusiones generales de esta investigación las cuales se deducen de las discusiones anteriores.

1. El uso de una metodología que combine técnicas cualitativas y cuantitativas puede resultar eficaz para resolver cuestiones planteadas a nivel heurístico en Teoría del Cine.
2. La metodología del *card sorting* ha resuelto la formulación de una clasificación, de modo que se aporta una prueba a que su uso puede extrapolarse más allá de las fronteras del diseño web.
3. La taxonomía de Bill Nichols, tras ser sistematizada, ha quedado compuesta por cuatro voces definidas a través de la combinación de 21 elementos formales narrativos, textuales y contextuales.
4. Las voces del documental *poética* y *reflexiva* no han sido validadas, por lo que no serían constitutivas de la taxonomía de Bill Nichols.
5. Se ha logrado aportar una definición agregada de documental que agrupa las aportadas por Noël Carroll, Carl Plantinga, Michael Renov y Bill Nichols intentando superar sus contradicciones.
6. La definición agregada de documental parte de la consideración de que los requisitos para que un film sea documental son los de *pacto*, *actitud* y *lenguaje*.

7. El vídeo participativo reúne los requisitos de pacto y actitud, por lo que podría afirmarse que se engloba en la no ficción.

8. El requisito del pacto se ve satisfecho en el vídeo participativo por el hecho de que productores y audiencia son los mismos sujetos, por la propia historia de la práctica y por la existencia de festivales cinematográficos para estas piezas audiovisuales.

9. El requisito de la actitud se satisface por el deseo de objetividad y por las aspiraciones empoderadoras del vídeo participativo.

10. El análisis del lenguaje de los vídeos participativos de la muestra concretaría la pertenencia de éstos al género documental.

11. Las voces del documental más utilizadas en los vídeos participativos de la muestra son la expositiva y la participativa.

12. Los elementos formales más utilizados en los vídeos participativos de la muestra son los que hacen referencia a la pluralidad: múltiples narradores, narradores que son personajes y narradores con una voz en 1ª persona del plural.

13. El análisis de vídeos participativos puede constituir una prueba de concepto que demostraría la validez de la sistematización de la taxonomía de Bill Nichols.

14. La tensión conceptual existente entre la voz participativa del documental y el vídeo participativo podría resolverse mediante un cambio terminológico de la primera, que podría renombrarse como voz *interpelante* del documental.

Bibliografía

- Althusser, L (1970) *Idéologie et appareils idéologiques d'État. La Pensée*, 151. Traducción consultada en: *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ardèvol, E (1996) Representación y cine etnográfico. *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*. 10: 125-165.
- Baker, SE y Edwards, R (2012) *How many qualitative interviews is enough? Expert voices and early career reflections on sampling and cases in qualitative research*. Review paper, National Center for Research Methods, Economic and social research Council. Disponible en: http://eprints.ncrm.ac.uk/2273/4/how_many_interviews.pdf
- Barnow, E (1993) *Documentary: A history of non-fiction film*. Oxford University Press. Traducido por: Alfredo Báez (1996) *El Documental: historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Barsam, RM (1973) *Nonfiction film. A critical history*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Barranquero, A (2006) Reclamando voces. Contribución latinoamericana a la comunicación para el cambio social. *Redes.com: revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación*, 3: 243-262.
- (2009) Latinoamérica: la arquitectura participativa de la Comunicación para el cambio. *Diálogos de la comunicación*, 78: 1-14.

- Baú, V (2014) Building peace through social change communication: participatory video in conflict-affected communities. *Community Development Journal*, 49 (2).
- Barthes, R (1984) *Le bruissement de la langue*. París: Editions de Seuil. Traducido por: Fernández Medrano, C (2009) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A (1963) *Qu'est-ce le cinéma?* París: Editions du Cerf. Traducción por López Muñoz (1990) *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Bernstein, M (1998) *Documentaphobia and mixed modes*. En: Grant, BK y Słonowski, J (eds) *Documenting the documentary: close readings of documentary film and video*. Detroit: Wayne State University Press.
- Berrigan, F (1979) *Community communications. the role of community media in development*. París: UNESCO.
- Bery, R (2003) *Participatory video that empowers*. En: White, SA (ed.) *Participatory video: images that transform and empower*, New Delhi; Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications.
- Bisquerra Alzina, R (2004) *Metodología de la investigación educativa*. Madrid: La Muralla.
- Booker, D (2003) *Facilitating participatory video: India's NGOs*. En: White, SA (ed.) *Participatory video: images that transform and empower*, New Delhi; Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications.
- Bordwell, D (1985) *Narration in fiction the film*. Londres: Methuen & Co. Traducido por: Pilar Vázquez Mota (1996) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Breschand, J (2002) *Le documentaire. L'autre face du cinema*. París: Cahiers du cinema. Traducido por: Carles Roche (2004) *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bruzzi, S (2000) *New documentary*. Londres: Routledge.
- Bryman, A; Teevan, JL (2005) *Social research methods*. Ontario: Oxford University Press.

- Buckland, W (2008) What does the statistical style analysis of film involve? A Review of *Moving into Pictures*. More on Film History, Style, and Analysis. *Literary and Linguistic Computing*, 23(2): 219-230.
- Burn, A (2009) Culture, Art, Technology: Towards a Poetics of Media Education, *Cultuur+Educatie* No. 26 (4).
- (2012) Screening Literacy: Reflecting on Models of Film Education in Europe. *Nordic Journal of Digital Literacy*, 7(4): 314-324.
- Butchart, GC (2006) On Ethics and Documentary: A Real and Actual Truth. *Communication Theory*, 16(4): 427-452.
- Butler, J (1990) *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. London y Nueva York: Routledge. Traducido por Mosour, M y Maríquez, L (2001) *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Carpentier N (2011) *Media and participation. A site of ideological-democratic struggle*. Bristol, Chigaco: Intellect.
- Carroll, N (1996) *Theorizing the moving image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1998) *Engaging the moving image*. Chelsie: Sheridan Books for Yale University.
- Chávez, V; Israel, B; Allen, AJ; Linchtenstein, R; Schultz, A; Bayer, IS; McGanaghan, R (2004) A bridge between communities: Video-making using principles of community-based participatory research. *Health Promotion Practice*, 5(4): 395-403.
- Chio, Insook (2009) Interactive documentary: a production model for nonfiction multimedia narratives. *Intelligent Technologies for Interactive Entertainment*. 9: 44-55.
- Cobo-Durán, S (2010) Estructuras narrativas en *nonfiction*. *FRAME*, 6: 219-242.
- Cooper, A; Reimann, R; Cronin D (2003) *About face 3: the essentials of interaction design*. Nueva York: Wiley.
- Couldry, N (2010) *Why voice matters. Culture and politics after neoliberalism*. Thousand Oaks: Sage.

- Cowie, E (2011) *Recording reality, Desiring the real*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Downing, J (1981) *Radical media: The political experience of alternative communication*. Boston: South End Press.
- DeLange, N; Mitchell, C (2014) Building a future without gender violence: rural teachers and youth in rural KwaZulu-Natal, South Africa, leading community dialogue. *Gender and Education*, 26(6): 584-599.
- Deuze, M (2008) *Corporate appropriation of the participatory culture*. En: Carpentier N y De Cleen B (2008) *Participation and media production : critical reflections on content creation*. Newcastle: Cambridge Scholars Pub.
- Ellis, JC; McLane, BA (2005) *A new history of documentary film*. New York: Continuum.
- Evans, M; Foster, S; Corbett, J; Dolmage, E; Gervais, J; Mann, R; Romano, Z (2009) Representation in Participatory Video: some considerations from research with Métis in British Columbia. *Journal of Canadian Studies*, 43(1): 87-108.
- Ferron, B (2006) *Les médias alternatifs entre luttes de définition et luttes de (dé-)légitimation*. En: Coloquio Brésil-Fance (ed.): *Les enjeux de l'information et de la communication*, suplemento del VIII coloquio Brésil-France.
- Francés, M (2003) *La producción de documentales en la era digital*. Madrid: Cátedra.
- Fraser, N (2003) *From redistribution to recognition? Dilemmas of justice in a 'post-socialist' age*. En: Fraser, N y Honneth, A (eds) *Redistribution or recognition? A political-philosophical exchange*. Londres: Verso.
- Freire, P (1970) *Pedagogy of the oppressed*. New York: Continuum International.
- Foucault, M (1969) Qu'est-ce qu'un auteur? *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63 (3). Traducido por Link, D (2010) *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones literales.
- Garrido Vergara, L (2011) Habermas y la teoría de la acción comunicativa. *Razón y palabra*, 75.
- Gaudreault, A y Jost, F (1990) *Le récit cinématographique*. Paris: Éditions Nathan. Traducción consultada: (1995) *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

- Geertz, C (1983) *Local knowledge. Further essays in interpretative anthropology*. Nueva York: Basic Books.
- Girona, R (2007) Estados Unidos en Guerra, *Why we fight de Frank Capra*. La historia al servicio de la causa aliada. *Archivos de la Fílmoteca*. 55: 41-57.
- Grant, MJ; Booth, A (2009) *Health Information and Libraries Journal*, 26: 91-108.
- Gubern, R (1969) *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- Gubrium, J; Holstein, J (1997) *The new language of qualitative method*. Nueva York: Oxford university press.
- Guidi, P (2003) *Guatemalan mayan women and participatory visual media*. En: White, SA (ed.) *Participatory video: images that transform and empower*, New Delhi; Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications.
- Guifreu Castells, A (2013) *El documental interactivo. Evolución, caracterización y perspectivas de desarrollo*. Barcelona: UOC Press.
- Gumucio Dagron, A (2014) Procesos colaborativos de organización y producción en el cine comunitario latinoamericano. *Mediaciones*, 12: 8-19.
- Gumucio Dagron, A; Tufte, T (2006) *Communication for Social Change anthology: Historical and contemporary readings*. New Jersey: Communication for Social Change Consortium.
- Guzmán, P (1977) *Guion y método de trabajo de 'La batalla de Chile'*. Madrid: Ayuso.
- Habermas, J (1962) *Strukturwandel der öffentlichkeit*. Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag. Traducido por: Thomas Burger (1989) *The Structural transformation of the public sphere: An inquiry into a category of bourgeois society*. Cambridge: MIT Press.
- (1981) *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Traducción consultada: Habermas J (2002) *Teoría de la práctica comunicativa*. Madrid: Taurus.
- (1992) *Faktizitiit und Geltung. Beitrriige zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Traducido por William Rehg (1996) *Between facts and norms. Contributions to a discourse theory of law and democracy*. Cambridge: MIT Press.
- (1999) A short reply. *Ratio Juris*, 12(4): 445-453.

- (2006) Political communication in media society. Does democracy still enjoy an epistemic dimension? The impact of normative theory on empirical research. *Communication Theory*, 16(4): 411-426.
- Hamelink, CJ (1997) *International communication: Global market and morality*. En: Mohammadi (ed.) *International communication and globalization: A critical introduction*. Thousand Oaks: Sage.
- Hammersley, M (1996) *The relationship between qualitative and quantitative research: paradigm loyalty versus methodological eclecticism*. En: Richardson, J (ed.) *Handbook of research methods for psychology and the social sciences*. Leicester: BPS Books.
- Hansen, H (2013) Weighing the evidence: Risks and benefits of participatory documentary in corporatized clinics. *Social Science and Medicine*, 99: 194-200.
- Hertz, R y Imber, J.B. (1995) *Studying elites using qualitative methods*. Thousand Oaks: Sage.
- High, C; Singh, N; Patherman, L; Nemes, G (2012) *Defining Participatory Video from Practice* en: Milne, EJ; Mitchell, C y DeLange N (eds). *Handbook of Participatory Video*. Plymouth: Altamira Press.
- Hughes, J; Sharrock, W (1990) *The philosophy of social research*. Harlow: Longman.
- Jenkins H (2006) *Convergence culture: Where old and new Media collide*. New York: New York University Press. Traducción consultada: (2008) *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Johansson, L. (1999) Participatory Video and PRA: Acknowledging the politics of empowerment, *Forests, Trees and People*, 40(4): 21–23.
- Kellner, D; Share, J. (2005). Toward critical media literacy: Core concepts, debates, organizations and policy. *Discourse: Studies in the cultural politics of education*, 26(3): 369–386.
- Kindon, S (2003) Participatory Video in geographic research: a feminist practice of looking? *Area*, 35(2): 142–153.

- Laclau, E; Mouffe, C (1985) *Hegemony and socialist strategy. Towards a radical democratic politics*. London: Verso. Traducido por: Ernesto Laclau (1987) *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI.
- Latorre, A; del Rincón, D; Arnal, J (2003) *Bases metodológicas de la investigación educativa*. Barcelona: Experiencia.
- Ledo, M (2004) *Del cine-ojo a Dogma 95: paseo por el amor y la muerte del cine-matógrafo documental*. Barcelona: Paidós.
- López Riera, E (2012) Nuevas prácticas audiovisuales e internet por un cine amateur. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 13: 40-45.
- Lozano, J (2012) Sobre las pretensiones de objetividad del cine documental. *[Con]textos*, 1(3): 65-72.
- Lunch, N; Lunch, C (2006) *Una mirada al vídeo participativo. Manual para actividades de campo* [libro electrónico]. Oxford: InsightShare. Disponible en: <http://insightsare.org/resources/pv-handbook>
- Mamblona, R (2012) *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo*. Tesis de doctorado. Universitat Internacional de Catalunya.
- McLuhan, M (1989) *The global village*. Londres: Oxford University Press. Traducido por: Ferrari, L (1993) *La aldea global*. Barcelona: Gedisa.
- Macpherson, C. B (1977) *The life and times of liberal democracy*. Oxford: Oxford University Press.
- Malinowski, B (1922) *Argonauts of the Western Pacific*. Londres: Routledge.
- Manyozo, L (2012) *Media, Communication and Development. Three Approaches*. New Delhi: Sage.
- Martin, M; Brookes, L; Cham, A; Sowe, DM; Khan, S; Thomas, DR; Hill, PC (2005) Tuberculosis education in an endemic setting: application of participatory methods to video development in The Gambia. *International Journal of Tuberculosis and Lung Disease*, 9(5): 550-555.
- Mattelart, A (1977) *Multinacionales y sistemas de comunicación: Los aparatos ideológicos del imperialismo*. México: Siglo XXI.
- Maykut, P; Morehouse, R (1994) *Beginning qualitative research: a philosophic and practical guide*. Londres: Falmer Press.

- Milan, S (2006) Medios comunitarios y regulación. Una perspectiva de comunicación para el desarrollo. *Investigación y desarrollo*, 14(2): 268-291.
- Miller, E (2012) Building Participation in the Outreach for the Documentary The Water Front. *Journal of Canadian Studies - Revue d'études canadiennes*, 43(1): 59-86.
- Mitchell, C; DeLange, N (2011) *Community-based Participatory Video and social action in rural South africa*. En: Margolis, E y Pauwels, L (ed.) *The Sage handbook of visual research methods*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- (2013) What can a teacher do with a cellphone? Using participatory visual research to speak back in addressing HIV & AIDS. *South African Journal of Education*, 33(4):1-13.
- Montero Sánchez, D (2010) Del conocimiento como puesta en relación. El paradigma de la imagen dialógica en el cine de no ficción. *Redes.com Revista de Estudios para el Desarrollo Social de la Comunicación*, 7: 203-218.
- (2012) *Thinking Images. The Essay-Film as a Dialogic Practice in European Cinema*. London: Peter Lang.
- (2014) *#OccupyFilmmaking. The Cinema of Colectivities in the Work of Cine sin Autor (CsA)*. Comunicación presentada en 4th *Global Conference on Communication for Development: Voice and Matter*. Roskilde (Dinamarca) y Malmö (Suecia).
- Montero Sánchez, D; Moreno Domínguez, JM (2014) *El cambio social a través de las imágenes. Guía para entender y utilizar el vídeo participativo*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Mosangini, G (2010) *Documentales para la transformación. Guía para la elaboración de documentales sociales participativos*. Barcelona: ACSUR-LasSegovias.
- Mouffe, C (1993) *The Return of the Political*. Londres-Nueva York: Verso. Traducido por: Marco Aurelio Galmarini (1999) *El retorno de lo político: Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- (1999) Deliberative democracy or Agonistic Pluralism? *Social Research*, 66(3): 745-758.

- Nichols, B (1977) Documentary: Theory and practice. *Screen*, 17(4): 24-48.
- (1991) *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Indiana University Press. Traducido por: Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte, (1997) *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
 - (1994) *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Indiana University Press.
 - (2001) *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
 - (2002a) Los documentales y el modernismo: 1919-1939. *Comunicación y Sociedad*, 14(2): 71-91.
 - (2002b) Documentary film and the modernist avant-garde. *Critical Inquiry*, 27(4): 580-610.
 - (2006) Questions of ethics and documentary film. *Archivos de la Filmoteca*, 57:27-45.
- Newhook, S (2009). The godfathers of Fogo: Donald Snowden, Fred Earle and the roots of the Fogo Island films, 1964-1967. *Newfoundland and Labrador studies*, 24(2): 1719-1726.
- Nielsen, J. (2004). Card sorting: How many users to test. *Alertbox: Current Issues in Web Usability*.
- Nurmuliani N, Zowghi D y Williams SP. (2004) Using Card Sorting Technique to Classify Requirements Change. *Proceedings of the 12th IEEE International Requirments Engineering Conference*.
- O'Brien, C (2005) *Cinema's Conversion to Sound: Technology and Film Style in France and the U.S.* Indiana University Press.
- Pateman C. (1970). *Participation and democratic theory*. Cambridge Univ. Press.
- Piotrowska, A (2014) *Psychoanalysis and ethics in docuemntary film*. Londres-Nueva York: Routledge.
- Plantinga CR (1987) Defining documentary: fiction, non-fiction, and projected worlds, *Persistence of Vision* 5: 44-54.
- (1997) *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge, U.K.; New York, N.Y.: Cambridge University Press.

- (2005) What documentary is, after all. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(2): 105-117.
- Pruitt, J; Grudin, J (2003) Personas: Practice and theory. *Proceedings of the 2003 conference on Designing for user experiences*. ACM.
- Redfern, N (2013) Film Studies and Statistical Literacy. *Media Education Research Journal*, 4(1): 58-73.
- Reia-Baptista, V (2012) La alfabetización fílmica: apropiaciones mediáticas con ejemplos de cine europeo. *Comunicar*, 39: 81-90.
- Renov, M (1993) *Towards a poetics of documentary* En: Michael R (ed.) *Theorizing documentary*. New York: Routledge. Traducido por Soledad Pardo (2010) *Hacia una poética del documental*. *Cine Documental*, 1.
- (2004) *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rodriguez C (2001) *Fissures in the mediascape. An international study of citizens' media*. Cresskill: Hampton.
- (2011) *Citizens' media against armed conflict: disrupting violence in colombia*, Mineapolis: University of Minnesota Press.
- Rodríguez, G (2012) *International community film and video festival Ojo al Sancocho, Ciudad Bolívar, Bogotá, Colombia*. Propuesta de proyecto de investigación. Disponible en: <http://bit.ly/1reKzEM>
- Rosenfeld, L; Morville, P (2006) *Information Architecture for the World Wide Web*. Cambridge: O'Rilley.
- Ruby, J (1988) *The image mirrored: reflexivity and the documentary film*. En: Rosenthal, A y Corner, J (eds.) *New challenges for documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- (2000) *Picturing culture: Explorations of film and anthropology*. Durham: Duke University Press.
- Quebral, N (2002) *Reflections on development communication, 25 years after*. Los Baños: UBLP College of Development Communication.
- Roig Telo, A (2012) Cine en abierto: formas y estrategias de producción basadas en la participación. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 13: 20-27.

- Rugg, G; Corbridge, C; Major, NP; Burton, AM; Shaboldt, NR (1992) Comparison of sorting techniques in knowledge elicitation. *Knowledge Acquisition* (4): 279-291.
- Russel, C (1991) *Experimental ethnography: The work of film in the age of video*. Durham: Duke University Press.
- Sánchez Alarcón, MI (1996) Leni Riefenstahl: la estética del triunfo. *Historia y comunicación social*, 1: 301-317.
- Sanmartín, JF (2012) ...Media, Crossmedia, Transmedia. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 13: 34-39.
- Servaes, J; Jacobson, TL; White, SA (1996) *Participatory communication for social change*. New Delhi; Thousand Oaks: Sage Publications.
- Salt, B. (1974). Statistical style analysis of motion pictures. *Film Quarterly*, 28(1): 13-22.
- (2006) *Moving into pictures: More on film history, style, and analysis*. London: Starword.
- Sanjinés, J (2004) ¿Qué es y qué ha sido el grupo Ukumau? *El juguete rabioso*. Disponible en: <http://www.voltairenet.org/article122850.html>
- Shaw, J; Robertson, C (1997) *Participatory video: a practical approach to using video creatively in group development work*. London: Routledge.
- Snowden, D (1983) *Eyes see; ears hear*. Newfoundland: Memorial University.
- Soler, L (1998) *La realización de documentales y reportajes para televisión*. Barcelona: Cims 97.
- Spencer, D (2009) *Card sorting: designing usable categories*. Brooklyn: Rosenfeld Media.
- Stam, R (2000) *Film theory. An introduction*. Malden, MA: Blackwell. Traducido por: Carles Roche Suárez (2001) *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Stam, R; Burhoyne, R; Flitterman-Lewis S (1992) *New vocabularies in film semiotics*. Londres: Routledge.
- Simpson Grinberg, M (1981) *Comunicación alternativa y cambio social: América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Suárez, B (2009) El documental social como proyecto de desarrollo frente a los intereses de las industrias culturales en la era digital. *Signo y pensamiento*, 54: 208-227.
- Subirés, MC; Vera, MT (2012) De receptores, aficionados, fans y otros roles en la era de la web 2.0. *ICONO14*, 10(1): 8-24.
- UNESCO (1980) *Many voices, one world (Report by the International Commission for the Study of Communication Problems)*. Paris: UNESCO.
- Thomas, P (1994) *Participatory development communication: Philosophical premises*. En White SA (ed.) *Participatory communication. Working form change and development*, Beverly Hills: Sage.
- Tripp, S (2012) From TVTV to YouTube: A genealogy of participatory practices in video. *Journal of Film and Video*, 64(1-2): 5-16.
- Tuckman, B. W. (1990). *Conducting educational research*. Nueva York: Harcourt, Brace Jovanovich.
- Tullis, T y Wood, L (2004) How many users are enough for a card-sorting study? *Proceeding of the 13th Annual Conference of the Usability Professionals Association*. Bloomingdale.
- Tsivian, Y (2009) *Cinematics, Part of the humanities' cyberinfrastructure*. En: Ross, M; Grauer, M; Freisleben, B (eds.), *Digital Tools in Media Studies*: 93-100.
- Vallejo Vallejo, A (2008) Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental. *Secuencias: Revista de historia del cine*, 27: 72-89.
- (2013) Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación. *Cine Documental*, 7: 3-29.
- Velez-Torres, I (2013) Reflections on a participatory documentary process: constructing territorial histories of dispossession among Afro-descendant youth in Colombia. *Area*, 45(3): 299-306.
- Vilanova, N (2012) Descolonización y cine: la propuesta indígena de Jorge Sanjinés hoy. *Bolivian Studies Journal - Revista de estudios bolivianos*, 19: 88-104.
- Villanueva Baselga, S (2015) Prácticas colaborativas en el documental contemporáneo: propuesta de análisis y revisión del modo participativo en la Teoría del Documental. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 20.

- Waite, L; Conn, C (2011) Creating a space for young women's voices: using 'participatory video drama' in Uganda. *Gender, Place and Culture* 18(1): 115–135.
- Wasserman, M; Han T. Zeng, X; Nunes Amaral, LA (2015) Cross-evaluation of metrics to estimate the significance of creative works. *Proceedings of the National Academy of Science*, 112(5): 1281–1286.
- Weinrichter, A (2004) *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- White, SA; Nair, KS (1999) *The art of facilitating participation: realising the power of grassroots communication*. New Dehli: Sage Publications.
- White, SA (2003) *Participatory Video: A process that transforms the self and the other*. En: White, SA (ed.) *Participatory video: images that transform and empower*, New Delhi; Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications.
- Whiteman, D (2004) Out of the theaters and into the streets: A coalition model of the political impact of documentary film and video. *Political Communication*, 21(1):51-69.
- Wight, J (2012) *The Participatory Documetary cookBook: Communitary documentary using social media*. School of Media and Communications: RMIT University.
- Woltersotorf, N (1980) *Works and words of arts*. Oxford: Clarendon Press.
- Wyatt, W (1983) *Documentary programmes on television: A paper for the BBC general advisory council*. British Broadcasting Corporation.
- Zhang, W; Xiaoxia, C; Ngoc Tran, M (2013) The structural features and the deliberative quality of online discussions. *Telematics and informatics*, 30:74-86.
- Zoettle, PA (2012) Ver e ser visto: o poder do olhar e o olhar de volta. *Sociologias*, 15(34): 256-277.
- (2013) Images of culture: Participatory video, identity and empowerment. *International Journal of Cultural Studies*, 16(9): 209-224.

Relación de tablas y figuras

Tablas

Tabla 2.1: Ejemplos de documentales que se ajustan a los modos de representación del documental definidos por Bill Nichols. Elaboración propia a partir de Nichols (2001:149-153).....	43
Tabla 3.1: Modelos minimalista y maximalista. Elaboración propia a partir de Carpentier, 2011:17.....	47
Tabla 3.2: Modelos de participación en los medios minimalista y maximalista. Elaboración propia a partir de Carpentier, 2011:69.....	53
Tabla 3.3: Lista de los documentales resultantes del proceso de la isla de Fogo. Elaboración propia a partir de Newhook, 2009.....	64
Tabla 3.4: Modos de moderación de vídeos participativos según el grado de decisión de los moderados en el proceso y el producto final. Adaptado de Bery (2009).....	70
Tabla 4.1: Guion de las entrevistas semiestructuradas.....	84

Tabla 4.2: Expertos entrevistados y justificación de su elección.....	86-87
Tabla 4.3: Vídeos participativos seleccionados para el análisis de los modos de representación documental.....	93-95
Tabla 5.1: Elementos narrativos, textuales y contextuales que definen los seis taxones de la clasificación de Bill Nichols. Adaptado de Nichols (1991, 1994, 2001, 2002a, 2002b y 2006).....	98
Tabla 5.2: Análisis de la entrevista realizada a Josep Maria Català.....	103
Tabla 5.3: Análisis de la entrevista realizada a Josetxo Cerdán.....	104
Tabla 5.4: Análisis de la entrevista realizada a Margarita Ledo.....	105
Tabla 5.5: Análisis de la entrevista realizada a Ricard Mamblona.....	106
Tabla 5.6: Análisis de la entrevista realizada a Daniel Jariod.....	107
Tabla 5.7: Frecuencia de repetición de los ítems confirmados tras las entrevistas.....	110
Tabla 5.8: Ratio de acuerdo inter-sujeto para los criterios formales del modo de representación <i>expositivo</i>	120
Tabla 5.9: Ratio de acuerdo inter-sujeto para los criterios formales del modo de representación <i>observacional</i>	120
Tabla 5.10: Ratio de acuerdo inter-sujeto para los criterios formales del modo de representación <i>participativo</i>	121
Tabla 5.11: Ratio de acuerdo inter-sujeto para los criterios formales del modo de representación <i>performativo</i>	121-122

Tabla 5.12: Sistematización de la taxonomía de Bill Nichols.....	124
---	-----

Tabla 6.1: Extractos referidos a la definición de documental en Carroll (1996, 1998), Plantinga (1987, 1997, 2005), Renov (1993, 2004) y Nichols (1991, 2001).....	128
---	-----

Tabla 6.2: Clasificación de las voces de los vídeos participativos a partir de la taxonomía sistematizada de Bill Nichols.....	136-137
---	---------

Figuras

Figura 1.1: Mapa argumental de la tesis doctoral. Relaciones y diálogos entre capítulos y fases de la investigación.....	13
---	----

Figura 4.1: Diagrama de flujo de la primera fase de la metodología que satisfará el primer objetivo principal.....	79
---	----

Figura 4.2: Diagrama de flujo de la segunda fase de la metodología que satisfará el primer objetivo principal.....	81
---	----

Figura 5.1: Tipología y número de sujetos que participaron en el <i>card sorting</i>	114
---	-----

Figura 5.2: Dendograma obtenido tras la ejecución del <i>card sorting</i> y ampliación de los 4 primeros clusters correspondientes a los taxones de Nichols <i>expositivo</i> , <i>observacional</i> , <i>performativo</i> y <i>participativo</i>	116
--	-----

Figura 5.3: Dendogramas ampliados de los criterios formales definitorios de los modos del documental de Bill Nichols (A) <i>expositivo</i> , (B) <i>observacional</i> , (C) <i>performativo</i> y (D) <i>participativo</i>	117-119
---	---------

Figura 6.1: Porcentaje de uso en los vídeos participativos de cada una de las voces del documental.....141

Figura 6.2: Relación de uso en los vídeos participativos de (A) el número de narradores, (B) la voz del narrador y (C) el tipo de narrador.....142

Figura 6.3: Número de vídeos participativos según la presencia del director.....144

Anexo I

Entrevista a Josep Maria Català

Fecha: 2 de diciembre de 2013

Lugar: Decanato de la Facultat de Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona (Cerdanyola del Vallès, Barcelona)

SVB¹: Mi nombre es Sergio y realizo el doctorado en Comunicación Audiovisual. Estoy intentando fusionar dos disciplinas diferentes dentro de las ciencias de la comunicación que son, por un lado, la Teoría del Cine, en concreto la Teoría del Documental desde la perspectiva de Bill Nichols; y por otro la de los Medios Ciudadanos desde la perspectiva de Clemencia Rodríguez o Martín Barbero. De estos medios ciudadanos estoy tomando los vídeos participativos, vídeos que están realizados por comunidades sin que exista director utilizando metodologías participativas dentro de la propia comunidad, y los intento analizar desde el punto de vista teórico de Bill Nichols objetivándolos como productos cinematográficos. Así intento clasificarlos según la taxonomía de este autor con el fin de extraer los patrones formales con los que estas comunidades utilizan para realizar estos documentales: qué recursos se repiten más, qué modos de representación son los más comunes. Ya he realizado una reflexión teórica utilizando las definiciones de documental que ofrecen el propio Nichols y otros

1 Leyenda de transcripción; [] Aclaración del contexto, ... Descenso del tono, suspense, xx Palabra que no se entiende, / Pausa corta, // Pausa larga, == Interrupción.

autores como Carl Platinga o Noel Carroll que me ha permitido demostrar que estos vídeos participativos son, en definitiva, documentales. En esta discusión he resuelto una pequeña tensión que se genera a raíz de la teoría de Bill Nichols ya que él denomina a su tercera categoría como documental “participativo” y...

JMC1: Bueno, hay varias categorías y una de ellas es el “interactivo” que luego evolucionó a “participativo”...

SVB2: Sí, “interactivo” evolucionó a “participativo” debido al surgimiento de los webdocumentales y demás. Así pues, lo que propongo es que este nombre de “participativo” según Bill Nichols cambie a “interpelante” ya que en este tipo de documental el director interpela a los actores sociales. Pero bueno...ésta es una aportación [de la tesis] y ahora la siguiente es: esta clasificación en seis tipos de documentales diferentes, antes de clasificar vídeos participativos, debería ser sistematizada. Así, lo que estoy haciendo es tomar metodologías de la Arquitectura de la Información y del Diseño Web para obtener un árbol sistematizable, objetivizable y cuantitativo de esta clasificación. De esta manera, cualquier documental a través de un formulario podría ser clasificado en una de las categorías o varias de ellas a través de un porcentaje de una manera estadística. Se han intentado hacer aproximaciones estadísticas de clasificaciones de documentales...

JMC2: ¿Si se han intentado? Seguro...

SVB3: Sí sí, se han intentado, afirmo (risas). Pero bueno, mi aportación sería el uso de estas metodologías que proceden de la Arquitectura de la Información, ya que mi codirector de tesis es especialista en Arquitectura de la Información, en esta clasificación del documental y, una vez obtenida esta clasificación sistemática, clasificar vídeos participativos y extraer regularidades. Así, esto es cómo me sitúo. Entonces, esta entrevista es el punto de partida, junto con otras entrevistas a expertos en Teoría del Documental, que me permitirá completar un árbol que ya he creado a partir del vaciado de los libros de Bill Nichols.

Después de completarlo y validarlo, se llevará a cabo otra metodología que se llama card-sorting en la que someteré a mucha gente a realizar su árbol propio de clasificación de documentales en las diferentes categorías y obtendré una validación estadística de estos aspectos formales que se pueden inferir dentro de las categorías...más o menos (risas)

JMC3: Muy bien, has dado con la rama, digamos heterodoxa, en tu planteamiento porque yo evidentemente iría por todo lo contrario.

SVB4: Mejor, así está bien, ¿no? (risas) Entonces: la primera pregunta es ¿qué grado de conocimiento posees sobre la taxonomía de Bill Nichols, sobre estas seis categorías?

JMC4: Mi grado de conocimiento es bastante profundo porque la he utilizado muchas veces. Lo que pasa es que el propio Bill Nichols ha cambiado su planteamiento en alguna de ellas, por lo tanto lo que ha abierto es una discusión. En realidad, todas las categorías de Nichols son discutibles y se le ha discutido precisamente por esto, porque lo que intenta es (que es lo que se intenta hacer siempre) acotar territorios que se desbordan. Hay pocos documentales que puedan ser, que entren estrictamente en una de las categorías y, seguramente, se barajan en varias. Por lo tanto, conozco profundamente el sistema de Nichols pero a partir de ahí hay una discusión que puede ser eterna.

SVB5: De hecho el propio Nichols reconoce que los documentales, la mayor parte de ellos, no es que sean de una categoría sino que pueden ser una mezcla de dos.

JMC5: Claro, y sobre todo conforme el documental va avanzando. Esta introducción del documental participativo en lugar del interactivo, en este punto, complica más las cosas. Porque su primera idea era hablar de voces, con lo cual, en su artículo inicial publicado en *Movies and Methods* él estaba hablando de la voz en off de alguna forma. Es decir, es a partir de la enunciación de la voz en

off que de alguna manera desarrollaba las categorías. Lo que pasa es que luego, evidentemente, ya no era la voz en off sino que tenía que entrar la posición de la cámara, la relación de la cámara con el sujeto, etc. Y en el interactivo él estaba hablando, básicamente, del momento en el que el documental interviene el sujeto directamente a cámara. El momento en el que se rompe la tercera persona de alguna forma. Claro, luego el participativo ya es otra cosa. No es solamente esta cuestión formal, sino algo más con la relación documental y yo creo que es ahí empieza a desbordarse todo su planteamiento. También es evidente que cuando su primera clasificación llegó hasta el documental auto-reflexivo, luego tuvo que ampliarla hasta el performativo donde ya entraba todo lo demás.

SVB6: Entonces, veo que sí que ha trabajado con ella alguna. ¿Cree que esta clasificación le ha sido útil?

JMC6: Sí, yo creo que nos ha sido útil a todos los investigadores del documental porque, a ver, a pesar de que yo he dicho que en el momento de hacer la clasificación te dejas muchas cosas fuera, y te dejas sobre todo las zonas ambiguas, aun así es mucho mejor que no tener nada o, simplemente, tener como antes una simple historia del documental general por épocas o autores, por temas incluso, pero no ver claramente cómo funciona el documental. Por lo tanto, me parece que ha sido tremendamente útil. Y por eso ha sido también muy citada.

SVB7: Claro, tiene una gran relevancia dentro de una Teoría General del Documental.

JMC7: Sí, marca un antes y un después en el estudio del documental.

SVB8: Muy bien. ¿Conoces otras taxonomías o otros autores que hayan hecho una clasificación?

JMC8: No. Con este sistema no.

SVB9: Por ejemplo, existe la de Barnow que es más cronológica...

JMC9: Sí, es más cronológica y más temática.

SVB10: Vale. Entonces te voy a enseñar ya el árbol que tenemos [el entrevistador extrae la cartulina con el árbol] que toma las seis categorías del documental de Nichols...

JMC10: ¿Por qué le llamas árbol si es una tabla? [risas]

SVB11: [risas] es que es un árbol en forma de tabla.

JMC11: Porque claro, estas cosas son de mi terreno y para mí la exposición es muy importante y el árbol permite unas cosas que la tabla no...

SVB12: A ver, es un árbol porque si vamos viendo las categorías individuales, muchas de ellas están repetidas. Y es un árbol porque luego, en la siguiente fase de la metodología, estará en forma de árbol. Pero la forma de presentación ahora, aunque parece una tabla, es en realidad un árbol.

JMC12: Vale vale (risas).

SVB13: Entonces, aquí lo tomamos es: las seis categorías y varios criterios formales tanto narrativos, como textuales y contextuales. Entonces // queremos saber...bueno, primero, viendo esto, ¿crees que es posible realizar una clasificación de documentales a través de criterios formales tanto narrativos como textuales y contextuales?

JMC13: Sí es posible, y creo que es posible hasta aquí [señala la columna del documental performativo]

SVB14: El performativo

JMC14: Sí, el performativo. A ver, él le llama performativo pero aquí entra, por ejemplo, el documental subjetivo. Si el giro subjetivo del documental que viene incluso de ... es evidente que lo intuye él porque ya existe, pero el corte importante se realiza después...

SVB15: El documental de creación...

JMC15: Sí, a partir de los años noventa, ¿no? Luego pues tenemos, yo qué sé, el documental de animación, el comic-book documental, el webdocumental... por lo tanto aquí se ha abierto... es como si hubiéramos tenido un campo neoclásico hasta aquí [señala la columna del documental poético] y a partir de aquí se abre hacia un campo barroco que aun es más difícil de clasificar. Pero bueno, sí, creo que sí es posible hacer una clasificación del documental. Y a parte de esto, / los documentales digamos clásicos se siguen haciendo. Por lo tanto sigue siendo vigente esto.

SVB16: Entonces, ahora es cuando yo dejo el boli [risas] y tenemos que analizar este árbol y ver si añadiríamos, quitaríamos, moveríamos y romperíamos esto. Por ejemplo, la primera categoría es "¿cómo es el narrador del documental?", es decir, un criterio narrativo / cada una de las categorías se puede definir por el tipo de narrador, número de narrador, voz del narrador. Por ejemplo, del expositivo decimos que hay un narrador, del observacional que **no** hay narrador; del participativo que hay varios narradores, tanto los actores como el propio realizador.

JMC16: ¿Qué quiere decir narrador en este sentido? No es voz, que es lo que tienes puesto aquí abajo [señala la fila que corresponde a voz del narrador]

SVB17: Claro, el narrador como este mediador que existe entre la cámara y el espectador.

JMC17: Mhm. Sí, en el observacional, una cosa es el resultado o las intenciones y la otra lo que efectivamente ha sucedido. Yo creo que en el observacional **sí**, hay un narrador. Pero no un narrador en el sentido del expositivo, lo que hay es una instancia enunciativa, la cámara está en un lugar determinado. Wiseman tiene un estilo de hacer documentales y, por lo tanto, está allá. Entonces / por eso te digo que las cosas son complejas y, cuando entras, te das cuenta de que narrador quiere decir varias cosas. ¿Qué no hay realmente narración? ¿Qué la intención que hay en el observacional es precisamente romper con el expositivo y con el narrativo en general, que es la forma típica del documental hasta ese momento que había sido una narración cinematográfica de la realidad? Entonces el observacional pretende esta transparencia: nadie narra, la cámara está allá, pero el propio Wiseman decía que de alguna manera él tenía intenciones de puesta en escena o narrativas ...porque muchas veces hacía repetir las cosas, en fin. Pero claro, todo eso es complicar lo que tú estás haciendo. Tú lo que estás es intentando precisamente todo el movimiento contrario, que es llegar a elementos limpios podríamos decir, de corte limpio.

SVB18: Este narrador lo podríamos llamar más un “relator”...

JMC18: Cuando dices narrador automáticamente piensas en alguien que está narrando a través de la voz, o que es el director o la directora que está llevando la cuestión.

SVB19: Este criterio [señala la primera fila indicada con la etiqueta “narrador”] no es ¿cómo es? sino si existe o no existe narrador. Luego el tipo de voz [señala la segunda fila “voz narrador”] la voz que tiene, y el tipo de narrador [señala la tercera fila “tipo de narrador”]. Este es el criterio que se refiere al narrador. Entonces, ahora nos quedamos en esta parte de la tabla [señala la primera fila]. ¿Cree que a esta parte le podríamos añadir algo, le podríamos quitar...? // Por ejemplo, en el poético o en el performativo [señala las dos últimas columnas “Poético” y “Performativo”] no se puede definir un criterio singular para “hay

narrador” o “no hay narrador”. Por ejemplo en el poético puede o no puede haber. El poético... su búsqueda no es focalizar la existencia de un relator o no de un relator; tiene otros motivos. Por eso en esta categoría existen dos posibilidades. Y en esta [señala la columna de “performativo”] habrá varias, también en el performativo. Por eso, me atengo a criterios singulares pero no significa que haya un ítem de cada categoría en cada uno. Puede haber varios y lo que obtendré será un porcentaje.

JMC19: Mhm, ya ya. ¿cómo se articula esta segunda persona? [señala a la fila “voz de narrador” columna “poético” donde se indica “2ª persona”]

SVB20: Esta segunda persona es cuando se habla de tú, cuando se dirige al tú. Cuando se utiliza una 2ª persona gramatical.

JMC20: Ya, pero esto es una excepción. ¿Qué documentales tienes en mente tú que se dirijan tanto al tú? O ¿lo dices en el sentido de que el documental poético tiene una relación más inmediata con el espectador? o ¿por qué verdaderamente hay una voz del narrador en segunda persona?

SVB21: Porque en algunos de ellos hay una voz en segunda persona...ahora no tengo ninguno en mente.

JMC21: Haber, debe haberlos porque entre tantos documentales alguno habrá. Pero no sé si es una característica. Si esta especie de relación a “tú” es algo que, de alguna forma, la novela contemporánea descubre bastante tarde.

SVB22: Mhm. Sería mejor entonces tercera persona [en esa misma casilla], ¿o en una primera?

JMC22: Es que la primera estaría más en el performativo, en el de la subjetividad. El poético es que, prácticamente, es un montaje. De la misma manera que aquí [señala el observacional] no existe la voz porque se quiere dar una

transparencia, aquí [señala el poético] aquí no existe porque, en principio es, podríamos decir, pura estética.

SVB23: Mhm, sí tiene una intención estética.

JMC23: Sí, una función estética y el poético no tendría un narrador.

SVB24: Mhm. Sí, podemos añadir, o sea, podemos escribir y podemos poner una primera y una tercera / [escribe sobre la casilla de "2º persona" que también existe una tercera"]

JMC25: Sí, pero la primera es, la primera es muy subjetiva. Es decir, tampoco está aquí el sujeto exactamente. No sé... simplemente me llama la atención esta segunda persona [señala el poético] porque la segunda persona es muy peculiar, y yo no la recuerdo ni siquiera en los performativos. Aunque ya te digo, alguna habrá pero no es una forma habitual de articular la voz del narrador // En fin, bueno, simplemente yo diría que aquí hay un ruido y por lo tanto tú mismo lo resuelves como quieras.

SVB26: Y... ¿sobre el tipo de narrador?

JMC26: [señala el tipo de narrador del poético, tipificado como "narrador inicial o/y final"]

SVB27: Aquí hemos puesto "narrador inicial o/y final" porque se ha observado que en los documentales poéticos este narrador no aparece durante todo el documental sino que se limita a una introducción inicial o a una conclusión final. Por eso, a veces se da que estas narraciones iniciales o finales se dan en segunda persona, sobre todo en los más contemporáneos. Pero, añado la tercera porque...

JMC27: No claro, es que me hubiera gustado ver... no tengo en mente ningún ejemplo. Sobre el ejemplo te diría si esto [señala el narrador del poético] funciona o no funciona. Bueno, no lo sé / Si hay un narrador inicial o final, entonces sí, habrá una voz del narrador y no sé exactamente si está hecha en segunda persona, en tercera o en primera. No lo sé, tú sabrás. Si has conseguido ejemplos, ¿cuáles son los que existen?. Ahroa, yo creo que hay que distinguir entre, y eso es lo que hace Nichols de alguna manera, distinguir entre aquellos documentales que son la forma digamos ortodoxa del tipo y aquellos que se apartan de alguna forma. No sé si hay suficientes como para decir que el poético siempre es así [señala el tipo de narrador del poético]

SVB28: Puede que no haya narrador, también...

JMC28: Yo creo que en principio no lo hay. En el poético creo que no lo hay.

SVB29: En el tipo poético, el narrador no es determinante.

JMC29: No, y es que sería casi, ya te digo, sería casi el equivalente a éste [señala al observacional] pero en dos regiones distintas. Este es [el observacional] la voluntad de objetivar la enunciación y por eso no hay narrador, que es una pura observación de lo que está ocurriendo. Y en este [señala el poético] no hay narrador, quizá porque es todo lo contrario. Es decir, por una intervención estética, como si la pura estética se manifestase en sí misma.

SVB30: Pero por eso aquí existe la posibilidad de que no haya narrador [señala la opción "no hay narrador" en el documental poético]. En el caso de que no haya narrador, todo el resto desaparece [señala las filas que corresponden a tipo de narrador y voz de narrador del documental poético] / Siguiendo paso: ¿cómo es el montaje, el montaje del documental? Aquí hemos recogiendo diferentes... Nichols no utiliza siempre una definición de montaje, unos conceptos de montaje. Lo he intentado un poco abstraer más o menos. Entonces, me he quedado con algunos tipos de montaje como son el montaje conceptual, el

líneal contínuo, el lineal condensado, el paralelo, rítmico, intelectual o ideológico... / haciendo lecturas, viendo documentales y sobre todo leyendo tesis que han tratado sobre esto he conseguido más o menos distribuirlos de esta manera, los montajes [señala la fila de montaje].

JMC30: Mhm. A lo mejor es que, claro, vamos a ver, tal como lo utiliza Nichols, como en realidad funcionan los documental, no necesariamente el tipo de montaje va relacionado con el tipo de documental. Puede haber cualquiera. O sea, un documental puede ser, no sé, reflexivo y puede tener un montaje conceptual, ¿por qué no?. Tampoco entiendo por qué el montaje paralelo está relacionado con el reflexivo, ¿en qué sentido? El montaje paralelo... ¿qué entiendes por montaje paralelo? ¿Lo que hacía Griffith de...?

SVB31: Sí

JMC31: El montaje paralelo es un dispositivo que se utiliza en el caso de que tú necesites mostrar dos cosas que van en paralelo. Pero no necesariamente el documental reflexivo funciona así. Es que podría ser el observacional. ¿Por qué no el observacional podría tener un montaje paralelo? Es decir, en lugar de hacer un solo..., digamos, un solo lugar, de describir u observar un solo lugar, podría estar observando dos y hacer un paralelismo entre los dos. No acostumbra a ocurrir...

SVB32: Claro, pero el observacional hace una observación mucho más cronológica. Tomando a Wiseman, por ejemplo...

JMC32: Vale, pero teniendo en cuenta que, claro, si ahora tú todo esto [señala la fila del montaje] tú no lo observas históricamente porque tú lo quieres aplicar a la contemporaneidad. Lo cual quiere decir que ya no estás diciendo lo que en cierta manera decía Nichols que es: primero viene el expositivo, y en realidad el poético aquí [señala el poético e indica que tendría que ir después del expositivo], después viene el observacional, participativo, reflexivo y llegamos al

performativo. Aquí hay una secuencia histórica. Entonces según la secuencia histórica, es verdad, que en el observacional normalmente no se utilizaban dispositivos más complicados como podrían ser esto [señala la casilla de “montaje paralelo”]. Pero es que ahora se podría hacer perfectamente un documental observacional en el que, precisamente como las cosas son complejas, pensaras: es que yo no puedo estar observando solamente, digamos, la comisaría de policía y qué pasa, porque también pasa algo en la calle que quiero que se vea. Podrías hacer un observacional de dos... a lo mejor le tendríamos que llamar de otra manera, pero es que ya estamos en un territorio que es mucho más complicado. Pero me refiero a que el montaje paralelo, ahí podría existir [señala la columna del “observacional”]. En fin, estoy pensando ahora en la doble pantalla pero también alternando uno con otro. Podría estar aquí [señala la columna del “observacional”] no veo por qué no. Y el montaje conceptual, dependiendo de lo que quieras decir, también. Ahora, verdaderamente no veo que en el reflexivo el montaje paralelo...

SVB33: Tenga que ser el paralelo...

JMC33: Sí. Porque, claro estamos sin ejemplos. Si no me das un ejemplo yo no te lo puedo discutir...

SVB34: Es que por el tipo de entrevista no puedo dar ejemplos [risas]

JMC:34 Ah vale vale [risas]. No no, entiende entonces que yo tampoco te puedo, digamos, discutir en profundidad porque a lo mejor sí que me sacas un reflexivo que tiene montaje paralelo. Evidentemente, pero no es característico del reflexivo para mí.

SVB35: Podríamos añadir otros en “reflexivo”.

JMC35: Es que podríamos añadirlos todos. Porque ¿qué es la característica del documental reflexivo? Es aquel que muestra que se está haciendo un do-

cuemntal. Pues ya está, a partir de aquí puedes hacer cualquier cosa. No tiene ningún problema.

SVB36: [escribe “cualquier otro” debajo de “montaje paralelo” en la columna del reflexivo]

JMC36: Claro, entonces, montaje conceptual [señala a la casilla que indica el montaje en el expositivo]: ¿Estás pensando en bloques de ideas?

SVB37: Que todo el montaje va alrededor de conceptos, o de ideas, argumentos.

JMC37: De argumentos... // Sí, bueno no sé...

SVB38: O sea, no sigue una linealidad cronológica, no sigue un paralelismo de historias sino se centra en explicar conceptos y en explicar, más que conceptos, en explicar argumentos. Que la diferencia entre conceptual y el intelectual o ideológico se refiere a que el montaje ideológico gira en torno a la defensa de ideas o defensa de subjetividades mientras que el conceptual es en torno a argumentos objetivos.

JMC38: Vale vale, en ese sentido sí. Porque este intelectual o ideológico sería uno de los tipos de montaje de Eisenstein. / Porque claro, ¿dónde estarían los pseudodocumentales de Eisenstein? Me refiero a *Feudo nuevo*, por ejemplo, ¿no? ¿Dónde estarían aquí [señala al árbol]? [risas] Ya lo habrás visto. Vale, en este sentido, montaje conceptual, mm sí. Yo estaba pensando en montaje en torno a eso conceptos, ideas, desarrollo de ideas. Como el expositivo realmente lo que hace es esto, es exponer un tema determinado que puede ser, yo qué se, un paisaje, una ciudad // cualquier cosa. Se puede definir así. Pero fíjate, por ejemplo, una película como *Night Mail* de Basil Wright / que en realidad es evidentemente expositivo aunque no hay voz en off, excepto en algunos mo-

mentos determinados, y cuando surgen estos momentos entonces hay un tipo de montaje que es poético... pues ya...

SVB39: Mhm. Claro, pero en este caso es un documental que contiene tanto expositivo como poético. Es una de estos documentales híbridos que el propio Nichols reconoce que existen.

JMC39: Vale, bueno yo // ya te digo, creo que a partir de aquí [señala el expositivo] el tipo, es decir, esto no creo que determine un tipo de montaje en concreto. Quizá, excepto en este caso [señala el expositivo] porque más que conceptual, sería el montaje narrativo clásico. Es decir, lo que está haciendo el expositivo, lo que copia, de alguna manera, es el lenguaje cinematográfico clásico. O sea, Flaherty, Grierson, etc. Todos estos desarrollan un montaje que es cinematográfico narrativo, punto. Llámalo como quieras. Entonces evidentemente, a partir de aquí las cosas cambian. // [SVB escribe un "sí" al lado de "montaje conceptual" en la columna de expositivo y "no determinante al principio de la fila del montaje] En el observacional, por ejemplo, tenemos un derivado que sería el *cinema verité* que no es exactamente observacional, es otro tipo. Entonces ahí... no sé dónde lo pondríamos...

SVB40: El *cinema verité* es un poco difícil de clasificar. Bueno, Nichols muchas veces lo clasifica dentro del observacional. Pero sí que es verdad que coge elementos, a veces incluso poéticos // Bueno, esto es simplemente en... cómo sería el observacional puro...

JMC40: Sí sí, pero te doy mi opinión y yo lo que veo...

SVB41: Sí sí, si todas estas aportaciones son muy válidas. / Pasamos ya al tipo de director... en este caso es: ¿cómo aparece? ¿aparece o no aparece el director? ¿cómo aparece?

JMC41: Aparece cómo... ¿físicamente como persona?

SVB42: Físicamente, ¿se le oye? O sea, esto es [señala la fila "director"] la presencia que tiene del director.

JMC43: Ah, presencia del director.

SVB:44 Presencia del director, tanto por voz como por presencia física, como si no aparece como si no aparece pero se le oye interviniendo... Y luego, esta es una parte [señala la fila "director"] y la siguiente será: ¿cuál es la intención? [señala la fila "intención director"] / esto será un poco más difícil de analizar, pero bueno. Entonces, director, pues hay varias posibilidades: que no aparezca, que no intervenga, que se le escuche diegéticamente, que aparezca físicamente, que hable de sí mismo...

JMC44: Eh, aquí discutiríamos [señala la columna del reflexivo] porque tú me dices que en el reflexivo, es que es aquí donde aparece precisamente. O sea, donde el director aparece es en el reflexivo porque es realmente cuando se mete dentro y de alguna forma él y la cámara y lo que sea están ahí. En el participativo puede... sí, puede aparecer pero...// sí, en una entrevista típica plano-contraplano sí...// pero claro, / ves por qué hemos empleado primero el término participativo. En el interactivo de alguna manera, el sistema, y se veía claramente que surge el sistema interactivo por la influencia de la televisión. Es decir, la intervención del personaje a cámara. Antes no se dirigían a cámara y en el observacional la gente hablaba entre sí, por lo tanto es como si la cámara no estuviera. Una de las características de este nuevo tipo de documental, el interactivo, es el hecho de que la gente, de alguna manera, le habla a la cámara, o le habla al espectador, o le habla al director. Pero sin que exactamente se vea. Fíjate que en los dispositivos que crea Errol Morris precisamente para esto. No sé cómo le llama... no sé si lo conoces que se inventa aquel sistema complicadísimo de espejo, cámara y tal para no estar delante pero sin embargo para hacer ver que sí que está delante. Es decir, es curioso, es una especie de cuestión

barroca verdaderamente porque para producir una sensación de transparencia lo que hace es toda una especie de circuito...

SVB45: De dispositivo barroco para mostrar que él está sin estar...

JMC45: Claramente. Entonces claro, esto es el resultado de este documental interactivo. Porque Nichols se había dado... ¡ay Nichols! Morris se había dado cuenta de que si tenía que mirar a cámara, que es lo que tiene que hacer en ese documental, él tenía que estar a un lado. Por lo tanto, había alguna cuestión forzada de que mirase a cámara. O sea, se dirigiese el personaje a cámara en lugar de dirigirse a él. Si se dirigía a él automáticamente ya creaba el sesgo que pertenecería al observacional. Entonces para resolver este problema, él tenía que colocarse físicamente en la misma situación que la cámara para que hablase a la cámara y al espectador y a la vez hablase a él. Entonces claro, me da la impresión de que en el interactivo, ya digo que cuando lo intentamos con el participativo esto ya es otro matiz, / que en este caso una de las características no sería tanto que aparece el director como que el personaje o los personajes se dirigen a cámara. El director en realidad // digamos, siguiendo las intenciones de Nichols aparecería aquí [señala al reflexivo].

SVB46: Mhm. Pero si que se le escucharía...

JMC46: Sí sí, ahí si que se le puede escuchar.

SVB47: E interactuar con los personajes y los actores sociales le hacen referencia.

JMC47: Sí sí, exactamente.

SVB48: Mhm [escribe interrogaciones en "aparece físicamente" del participativo y borra el "no aparece" del reflexivo y apunto "aparece"] claro, de todos modos, esto no significa, como en los otros casos, que las cuatro sean en **todos**

los participativos sino que en un documental participativo **puede** que esto, puede que esto, o/y, o/y.

JMC48: Yo creo que deberías partir de / de lo que el tipo de documental tiene como factor base más determinante. Entonces, a partir de ahí, evidentemente puede haber variaciones, pero ésta es la determinante. Porque sino le estás dando el mismo valor a cualquiera de ellos y no lo tiene. O sea, uno es determinante y los otros, en todo caso, pueden o no pueden.

SVB49: Mhm. En el poético y en el performativo...

JMC49: Sí, evidentemente en el poético, normalmente en el poético clásico no aparece // pero en el performativo estaríamos.../ en el performativo puede aparecer, se le puede escuchar, puede haber cualquier cosa también.

SVB50: Vale. Pero la no presencia de él no es...

JMC50: La no presencia yo creo que es realmente hasta aquí [señala el observacional] o sea, hasta aquí el director no aparece, y si aparece la voz, aparece como una voz... bueno, aquí [señala el participativo] si que puede aparecer como haciendo preguntas, evidentemente. Pero digamos corporalmente no aparece, como no aparecen, de alguna manera, tampoco, los instrumentos del propio documental. O sea, el documental intenta mantenerse en una zona neutral y objetiva como ha sido siempre, hasta aquí [señala el participativo]. Aquí, en este [el participativo] digamos que hay como una especie de línea intermedia en la que empiezan a plantearse problemas porque mirar a cámara significa reconocer la cámara y hacérsela reconocer también al espectador, por lo tanto los ponemos aquí [señala al participativo]. Esos problemas, digamos, se resuelven, de alguna forma, aquí [señala al reflexivo] de una manera que podríamos llamar, digamos, ilusoria. Es decir, bueno vale, estamos haciendo documentales pues va, que se vea claramente que estamos haciendo documentales, metamos la cámara ahí dentro. Pero siempre queda una cámara fuera, y por lo tanto, se pro-

duce ese vaivén, digamos. Entonces, a partir de aquí, está el poético [señala el poético]. Claro, si esto es genealógico, histórico, el poético no iría aquí [señala la posición de la columna del poético en la tabla] sino por aquí [indicia que iría después del expositivo]. Aunque todos podrían tener algo de poético. Pero aquí [señala el performativo] empieza el problema y aquí es donde se le desborda y entonces a partir de aquí hay otras cosas.

SVB51: [SVB escribe “cualquiera menos no aparece” en la casilla correspondiente al performativo]. Vale, y ¿sobre la intención?... Claro, el problema que yo mismo tengo con la intención es que tengo como intención del reflexivo la reflexión, que es definir con lo definido...

JMC51: Pero no es exactamente esto, porque la reflexión es el cine-ensayo y el cine-ensayo está por ahí [señala el performativo] que tú no lo has puesto. Hay algunos ensayos por aquí evidentemente [señala el resto de taxones] / a lo mejor *La Rabbia* de Pasolini, el propio *Carta de Siberia* de Marker. Desde el punto de vista histórico estarían por aquí [indica las columnas de participativo y reflexivo] pero son excepciones. Nadie sabe muy bien qué hacer con aquello. Por lo tanto, no se puede poner reflexivo. Reflexivo es el *auto-reflexivo*, es decir, el documental que se toma conciencia de sí mismo, que produce una distancia. Es decir que aquí habría cuestiones de Brecht en cierta manera, ¿no? Es decir, colocar una distancia con el espectador para que pueda, en todo caso, el espectador reflexionar sobre lo que está haciendo. Vale, entonces, el reflexivo estaría bien, pero la intención del director es hacer cualquiera de las cosas que se hacían aquí [señala el expositivo, observacional y participativo] pero de forma distinta. Es decir, así como en estos casos [señala expositivo y observacional] la tendencia era a la transparencia del aparato, podemos decir, aquí [señala el reflexivo] no. De pronto el aparato entra... Ahora, se puede hacer cualquiera de las demás cosas. Quizá no el expositivo porque es más.../ es la objetividad... entre comillas, por excelencia y esto estaría en contra de esto [señala el reflexivo] pero lo demás sí: pueden haber entrevistas, puede haber algún trozo de

observacional, puede haber lo que sea, pero en ningún momento se pretende que pase como una especie de discurso transparente y natural.

SVB52: Mhm. Al revés, que por eso, que la intención es la auto-reflexión sobre el propio aparato. [E escribe “auto-“ antes de “reflexión” en la columna del reflexivo]

JMC52: Exactamente, solo que aquí lo que hay es esto: la voluntad de auto-reflexión, que en algunos casos es más directa y en otros casos es simplemente porque se crean una serie de elementos que hace que se produzcan. / Ahora, no entiendo que en el expositivo haya una entrevista descriptiva...

SVB53: Es descripción [E tacha la palabra “entrevista”]

JMC53: Descripción sí, pero entrevista...pocas entrevistas hay...

SVB54: Es un error mío. Descripción.

JMC54: Observacional... indagación y crítica... sí. Indagación, la voluntad de los documentalistas acostumbra a ser crítica, esto es verdad. La línea esta es crítica.// Participativo podría ser crítico también, pero bueno...

SVB:55 Mhm, sí [E escribe “crítico” en la columna del participativo]

JMC:55 A ver el documental siempre ha sido crítico, en cierta manera. Quizá el expositivo es el que menos, pero hay muchos expositivos que son críticos. La Escuela Inglesa es bastante crítica. // Vale... [señala el poético] mostrar capacidad estética... ¿capacidad estética? Capacidad, ¿qué quieres decir con capacidad? ¿Capacidad de quién? ¿del director?

SVB:56 Del director.

JMC:56 ¡Ah!

SVB57: Sí, esto es intención del director [señala al encabezado de la fila “intención director”]

JMC57: Sí, pero mostrar la *capacidad*. Es decir, ¿el director lo que pretende es aquello, demostrar que puede hacer? O ¿intenta expresar poéticamente la realidad? Que es algo distinto.

SVB58: Vale. Mostrar... ¿cómo lo podría definir? [se refiere a lo escrito en el árbol]

JMC58: Eh...la intención claro... es.../ mostrar poéticamente la realidad, esa es la intención.

SVB59: [E borra la palabra “capacidad” y escribe “de la realidad” // Vale...

JMC59: Sí, y expresar emociones. Las emociones, en realidad, como tales, están exentas aquí. Lo cual no quiere decir que no haya emociones. Evidentemente el tipo de montaje, la música, están provocando emociones pero no hay una verdadera intención de trabajar con las emociones. Las emociones se desprenden de la estética del documental. En cambio aquí [señala el performativo] sí hay una voluntad de trabajar con las emociones.

SVB60: En el expositivo la emoción que aparece siempre va... forma parte de esta retórica argumentativa, que está alrededor de este argumento.

JMC60: Muchas veces tienen algo de poético, las voces...pero aquí es directamente la emoción [señala al performativo] [E escribe “emociones” en la columna del performativo]

SVB61: Vale. Y luego ya pasamos al último punto que es ¿quiénes son y cómo son los actores sociales que aparecen? Actores sociales, que es la terminología que utiliza el propio Nichols. Entonces, ¿quiénes son / y qué son? Si son personas reales o son actores profesionales. Entonces, en el caso de actores sociales ¿qué son? ¿quién son? en el caso del expositivo pues expertos [señala a la casilla “expertos” en la columna del expositivo] que son voces de autoridad...

JMC61: Pero hay una diferencia entre la voz enunciativa del director, etc., que será el experto, pero no necesariamente es un actor social... es que no recuerdo muy bien exactamente cuál es la definición de actor social según Nichols, pero los personajes que aparecen son actores sociales...

SVB62: Sí sí, los personajes sociales son actores sociales...

JMC62: Pero no necesariamente expertos...

SVB63: Él utiliza la terminología actor social para alejarse de, cuando se habla de actor, alejarse de la ficción. Que es alguien que está representando...

JMC63: Entonces si tú, si salen unos obreros de una fábrica, son expertos en su trabajo evidentemente. Pero muchas veces aparecen también como arquetipos [E escribe “arquetipos” en expositivo y tacha “voz de autoridad”], porque se va a buscar el prototipo. Al fin y al cabo, en esto también lo trabajaba Eisenstein cuando hablaba de la tipología. Cogía actores según el tipo / pues estaba muy cerca de estos / pues puede ser arquetipo. Y experto, claro el experto es la voz / es verdad que el expositivo está hecho por expertos, pero no necesariamente / capta, digamos, expertos como actores sociales. Puede ser que sí, pero no necesariamente. El observacional, se podría decir, sí [señala “arquetipos” en la columna de observacional] es interesante verlo desde este punto de vista. No te lo aceptarían la mayoría de los directores que hacen observacional porque pensarían que es todo lo contrario, ¿no?. Porque claro, si te vas a un instituto y grabas lo que pasa / los arquetipos en todo caso, bueno no sé. Sí, podría ser.

Es una forma interesante de verlo. Yo no lo había pensado pero es una forma interesante de verlo. El observacional como la creación de arquetipos / que aparecen un poco casi espontáneamente.

SVB64: También podemos utilizar “marginales” o “pintorescos” eh

JMC64: Hombre es que claro, es que evidentemente. Sí, si puedes observar pues como...yo qué sé... lo que está ocurriendo como en el de Wiseman del manicomio pues / por eso que... [E escribe “marginal/pintoresco” debajo de arquetipo en observacional] Pero es interesante, este es un concepto interesante colocado aquí [señala “arquetipo” en observacional] porque sí que le da una característica al observacional que quizá no se había detectado ¿no? precisamente por esta voluntad de transparencia del observacional. Entonces, da la impresión de que, en realidad, lo que se ve es algo muy localizado. Es decir: esto, aquí y ahora. Y claro el arquetipo es algo mucho más general. Entonces si el director no ha ido en busca de los arquetipos cuesta un poco, digamos, pensar que sí que surgen. Pero es verdad, surgen. Cuando piensas en estos documentales observacionales, de alguna forma, no todos los personajes, pero de tanto en tanto se produce un momento que dices, esto es arquetípico, este personaje se está mostrando realmente como un arquetipo, como un tipo psico-social...

SVB65: Si ahora pensando en *Titicut Folies*...

JMC65: Sí, pero es que en cualquiera de los de Wiseman es eso... ¿hasta qué punto Wiseman...? Pero claro, ahí también está el talento del director ¿no? El hecho de que sin pretenderlo capta de la realidad aquellos momentos que son importantes y aquellas personas que, de alguna forma, van resultar significativas. Pero claro, pues eso, en un manicomio, en una tienda de unos grandes almacenes o en un instituto o en una comisaria hay muchas cosas para rodar, pero en cambio escoge unas determinadas. En este acto ya hay una voluntad digamos de singularizar, y realmente entonces se crea un arquetipo. A mí me

parece que realmente es significativo... No sé aquí en el reflexivo si es... [señala "arquetipo" en la columna del reflexivo]

SVB66: Mhm. Digamos que en el reflexivo más bien el director es un personaje, también... [E tacha "arquetipo" de la columna de reflexivo y añade "director es personaje"]

JMC66: Yo creo que sí... es que yo creo que el director es un personaje en el reflexivo. A ver, Michael Moore...

SVB67: Mhm, sí sí.

JMC68: Es él / a través de él / pero es él no como si fuera un documental subjetivo sino porque él está haciendo una serie de indagaciones, etc. con su cámara... Aquí en el participativo [señala la columna de participativo] yo creo que el personaje, aquí verdaderamente, son los actores sociales. Es decir, tú estás diciendo los actores son de este tipo. ¿De qué tipo serían aquí?

SVB69: Arquetípicos también...

JMC69: No lo sé, ¿tú crees?

SVB70:...en el participativo...

JMC70: Aparecen allá...yo creo que no porque la diferencia entre estos dos [apunta al observacional y al participativo] sería que aquí [señala al observacional] aparecen, no por la información que puedan dar, sino por el hecho de que ocupan un lugar y se comportan de una determinada manera que es arquetípica.../ aquí tú podrías hacer una tesis de esto [risas] Coge esto, o véndeselo a un compañero, y con esto haces una nueva visión del documental, y sobre todo del documental observacional. Porque aparece desde una nueva perspectiva. Pero en cambio, aquí [señala al participativo] es información. O sea, básicamen-

te aperecen porque dan información, porque han estado en un lugar determinado, porque no sé, porque tienen un interés humano concreto...

SVB71: Pondríamos los testigos...

JMC71: Testigos, yo diría que...puedes decirles testigos si quieres, sí [E escribe "no" antes de "director es personaje" y añade "testigos" a la columna del participativo] Es que claro, hay una diferencia entre ser arquetipo y ser testigo de algo. No te convierte en arquetipo haber estado allá y saber algo. Eh // [señala el poético] no hay arquetipos...

SVB72: No, no hay y arquetipos [risas] son dos diferentes.

JMC73: Vale vale, que no hay actores sociales...

SVB74: Puede ser que no haya o puede ser que sí los haya...

JMC74: Sí, puede ser que no haya o puede ser que sea simplemente, yo qué sé... iba a decir *El viento*, pero precisamente en *El viento* de Ivens al final hay muchos arquetipos.../ eh, sí, sí. Sí, si en realidad, si salen, salen como arquetipos porque no se expresan, no informan...sí, sí esto está bien. Y el performativo: marginados y pintorescos...bueno...

SVB75: Incluso arquetipos también, a veces...

JMC75: Sí // sí, pero como está...bueno, es que claro, el performativo, ya te digo, es una especie de cajón de sastre en el que habrían muchísimas cosas, entonces... // pero, pero, ahí aparece, el actor social es, más que nada, en uno de los tipos sería precisamente el propio director.

SVB76: Mhm. El director es personaje [escribe "director es personaje" en la columna de performativo]

JMC76: El director es personaje pero entonces, aquí no [señala el participativo] yo aquí decía que el director no era personaje en el participativo, para mí. En cambio, aquí sería el director es personaje [señala el performativo], yo lo pondría aquí. // ¿Qué son? Personas reales, personas reales, personas reales [lee las casillas correspondientes a expositivo, observacional y participativo] // actores profesionales [lee la casilla del reflexivo] // bueno, pues si colocas aquí el docudrama, sí. Pero no sé hasta qué punto el docudrama puede estar en el reflexivo...

SVB77: No, muchas veces, me refiero a que en este tipo de documental, no en el aspecto del docudrama, sino que siendo grabado con formato documental los personajes que aparecen son actores reales que están haciendo ver que son testigos de un... y ahí está la propia reflexión, de que el director nos está engañando diciendo que esas personas son reales cuando en realidad son actores profesionales que están interpretando un papel.

JMC77: Bueno.../ sí. Lo que pasa es que, te digo, claro, yo estoy pensando ahora por ejemplo, no sé si conoces un documental docudrama extraordinario inglés que se llama *The arbor, El albor*, que es sobre una escritora que vivía en un barrio marginal de Londres pero, que tiene una serie de problemas familiares, y luego se convierte en una escritora de éxito cuando traslada esto a una obra de teatro. Entonces claro, aquí hay toda una serie de niveles, y hay personajes reales y hay actores que están haciendo de los personajes reales. Claro, evidentemente esto significa una reflexión, pero ¿pertenece al capítulo del que nosotros, o Nichols llama, documental o auto-reflexivo? No. Está por aquí [señala al performativo], se desborda. Es como una especie ensayo... performativo, no sé qué. Entonces claro, lo digo porque, sí que es verdad que si contemplamos todo el panorama del documental que se está haciendo en estos momentos.../ y lo revertimos a estos puntos, sí, entonces aparecen estas cosas. Si lo contemplamos desde el punto de vista de lo que Nichols iba diciendo...

SVB78: Esto lo he tomado de sus libros [señala “actores profesionales” en la columna de reflexivo]

JMC78: Bueno, entonces ya lo discutiría con Nichols [risas]. Eh, no lo colocaría aquí. Pero bueno, en fin. O sea, el docudrama y estos elementos de los actores para mí sería otro campo. Pero bueno, es problemático. Y no se sabe, no se sabe evidentemente. XXX

SVB79: Y por ahora esto [señala el árbol entro] es todo lo que tengo. Y entonces, ahora la siguiente pregunta es si añadiríamos más criterios formales que consideremos definitivos de algunos de ellos. Por ejemplo, de alguno de ellos que digamos: es que el observacional no queda bien definido con esto...

JMC79: Bueno, ya te he dicho antes que, claro, el *cinema verité* no está incluido aquí, en ninguno de ellos, aunque Nichols lo quiera incluir aquí [señala el observacional] pero creo que hay un cambio muy drástico en el cine documental precisamente cuando sale el *cinema verité* en Francia. Y no solamente por / es decir, no por el hecho de lo que hace Jean Rouch o lo que pueden hacer Edgar Morin, etc. sino por el hecho de que las cámaras, el sistema de grabación, etc. cambia. Entonces claro el documental, que había sido muy estático hasta entonces más o menos, en general, se convierte en una forma de estar mucho más cerca de la realidad: porque se hacen entrevistas por la calle, porque la cámara está suelta. Claro, esto, si te fijas, implica un cambio muy drástico en la estética, en el sistema de montaje, en muchas cosas, que no lo recogen ninguna de estas categorías. Bueno, pues eso no sé si debería pensarse porque, de hecho, la mentalidad que se crea sobre el documental es la que aún tenemos ahora. Es ese documental casi televisivo en el que hay una sinergia muy extraordinaria entre lo que está pasando y la forma de hacer el documental mientras que en los anteriores siempre hay un dispositivo: la cámara estable, que se coloca, etc. Por lo tanto esto crea un tipo de planos determinado, crea un tipo de montaje también determinado, etc. Entonces aquí [señala el participativo] hay un salto, y este salto pues bueno se va recogiendo hacía aquí.

SVB80: Sí, pero por ejemplo, el cinema verité, hablando de esta discusión, que es verdad que Nichols lo coloca en observacional.../ la intención que tiene es observacional pero en el fondo tiene mucho de interactivo / y de performativo...

JMC80: Sí, exactamente

SVB81: Yo, por ejemplo, es que no puedo decir ejemplos / luego off the record comentamos...

JMC81: Y algo a veces de auto-reflexivo. Porque, bueno / Jean Rouch hace un documental en África, luego hace / coge a un africano y lo mete en París. Pues claro, esto es un documental que son como dos partes que deberían verse juntas. Pues es una reflexión sobre esto, sí. Pero, si tu preguntas qué habría que poner más / pues bueno / a mí me parece fundamental la relación de la cámara con la realidad. Entonces, / cómo la cámara se posiciona [E escribe "relación cámara-realidad" debajo de la última fila] / por decirlo de alguna manera. Entonces aquí es invisible [señala al expositivo]... en estos dos sería invisible [señala expositivo y observacional], aquí [señala al participativo] aparece como, digamos, / como reflejo de la mirada a través de la cámara, en el reflexivo puede aparecer físicamente // [E escribe "invisible" es las filas de expositivo y observacional] Sí, es invisible pero, claro, hay una diferencia entre esta invisibilidad [señala al expositivo] y esta [señala al observacional] porque esta [señala al observacional], de alguna forma, para los espectadores más avezados, no para los de la época quizá, pero para nosotros, la cámara es evidente los lugares donde está. En cambio en estos [señala al expositivo], por el tipo de narración, etc., parece que tengan menos importancia ¿no?. / Podrían predominar aquí [señala al observacional] los planos generales mientras que aquí [señala al expositivo] serían los primeros planos, los planos medios, primeros planos. Entonces ese sería otro factor. Mientras que aquí, en el participativo, a lo mejor el primer plano sería el más predominante. Pero bueno, todo eso, ya

te digo, desde el punto de vista estadístico lo puedes estudiar y a lo mejor te sale. Eh, en cambio en el reflexivo la cámara aparece físicamente porque una de las características es que aparecen cámaras dentro de... // [E escribe "aparece físicamente" en la fila del reflexivo] En el poético, no, y aquí en el poético no aparece [E escribe "invisible" en poético] pero fíjate hay una gran diferencia...

SVB82: Sí sí, entre este invisible [señala al expositivo y observacional] y este invisible [señala al poético]

JMC82: Resulta que en el poético la cámara / es decir, lo que aparece en la pantalla es el producto de haber .../ es el producto de la cámara sin relación ¿no?. Porque aquí [señala el observacional] hay, aunque haya montaje, hay como una especie de inmediatez en el hecho de que lo que estás viendo es lo que estás viendo con cámara; mientras que aquí [señala el poético] es como si fueran trozos. La cámara lo ha captado, pero luego el director lo ha cogido y ha como, algo, realizado, como un objeto, entonces ha empezado a combinar objetos. Entonces la cámara aquí [señala el poético], claro, está en otro ámbito más... lejano que estos dos [señala el expositivo y el observacional], aunque tengas que decir no aparece. Claro, no aparece evidentemente. Incluso, podríamos decir [señala el poético] grado 0 de aparición, [señala el expositivo] grado 1 [señala el observacional] y grado 2 ¿no?

SVB83: Vale [escribe "(0)" en el poético, "(1)" en el expositivo y "(2)" en el observacional] En el participativo ¿cuál me habías dicho que era la relación de la cámara?

JMC84: En el participativo la cámara está presente porque la mayoría de los personajes miran a cámara entonces, aparece evidentemente el cuarto espacio. Entonces / yo diría que grado 4. [E escribe "aparece (aunque no físicamente)" en la columna del participativo] Y entonces fíjate, vamos del grado 0, en el que la cámara ha estado ahí presente porque cada plano, claro, es que esta es la cuestión, tú coges un plano aislado y / lo ves a partir de la cámara. Una de las

cuestiones que me han preocupado y por eso hablo de ello, es que la fotografía, en principio, ha obliterado esa presencia de la cámara, pero en cualquier caso, en una fotografía siempre está esa cámara en esa cuarta pared y, por lo tanto, de alguna manera, hay que pensar en esa posición ahí, no como algo transparente. Por lo tanto, claro, en el poético es evidente que la cámara ha captado algo, pero en cambio la función que se hace de eso ya no es una función que está relacionada, digamos, desde / posiciones de cámara. Mientras que aquí sí [señala al expositivo], porque si tú estás describiendo evidentemente el hecho de pasar de este punto de vista a este o a un plano general a plano medio implica dispositivos retóricos de descripción de ese objeto. Por lo tanto, si dijéramos: tenemos un objeto central y todas las posiciones de cámara están relacionadas con ese objeto y por lo tanto, la cámara está ahí. Pero en cambio aquí [toma un vaso de la mesa y representa una grabación] es este objeto y la cámara aquí. Aquel es otro objeto, está allá, aquel es otro. Entonces, claro, esto crea imágenes como imágenes separadas que se montan. / Hay que ver que muchas veces el poético es también expositivo... // *La lluvia* de Joris Ivens o *Las Horas* de Cavalcanti, claro esos están describiendo una ciudad o se está describiendo, o eso, la lluvia, / a veces hay sectores en que los planos son consecutivos, podríamos decir, con respecto a una situación o a un objeto que por regla general no lo son. Por lo tanto aquí [señala el poético] vemos que la cámara sería, estaría más alejada. Aquí [señala el expositivo] empieza de alguna forma a aparecer que la descripción, es la cámara la que describe. Aquí [señala el observacional], porque / en la captación de los personajes y de las situaciones ese punto de vista es muy sustancial ¿no? Aquí [señala el participativo], aparece pero no físicamente, sino que aparece como algo que te lo desvela el propio personaje. Y aquí [señala el reflexivo] aparece físicamente. Hay como una especie de genealogía, de gradación. Aquí [señala el poético] desaparece físicamente y deja de tener importancia, digamos.

SVB85: Y en el performativo, ¿cómo diríamos que es?

JMC85: Bueno, el performativo, es que claro, el performativo / los dispositivos son múltiples, es que puede haber cualquiera de estas cosas. Es muy amplio el performativo, cabe todo ahí.

SVB86: Vale [E escribe "cualquiera" en la columna del performativo]. Lo dejamos... no no, digo la tabla...añadimos más, quitamos más...

JMC86: Ah, no, no lo sé, yo tendría que estudiármela en profundidad para hacerla mía, de alguna manera, para poder decir si hay más cosas pero / o sea, yo creo que la entrada de la cámara es / necesaria. // ¿qué más? Bueno no sé, es igual.

SVB87: Vale. Una vez hecho esto, ahora tendríamos que hablar de quién cree que podría estar interesado en que esta clasificación estuviera sistematizada. ¿A alguien le puede interesar en especial tener / una clasificación sistematizable de documentales? ¿A quién le puede interesar?

JMC87: En general a los estudiosos del documental [risas] les puede interesar poder trabajar sobre algo que está sistematizado. Siempre es más fácil / que no entrar y, digamos, navegar cada cual a su manera. Hacer ensayos sobre los documentales, en este sentido. Creo que le puede interesar a todo el que se dedique al estudio del documental.

SVB88: O sea, académicos, estudiantes...

JMC88: Académicos, estudiantes, claro. Fuera de este ámbito difícilmente el espectador del documental.../ hombre pero bueno, también, al crítico, evidentemente al crítico le puede interesar. Más que nada porque yo creo que estas sistematizaciones lo que hacen es, hacen aparecer espacios que de otra manera pasarían desapercibidos. Entonces, claro, a un crítico le puede interesar porque le hace mirar algo, no porque esto sea un territorio cerrado, es decir si alguien va a buscar aquí una clasificación que le solucione todos los problemas

pues estará equivocado. Pero, en cambio, es interesante, porque te permite ver cosas que de otra manera no verían. Y a lo mejor entonces, también, a espectadores digamos ilustrados les puede interesar porque cuando van a ver un documental saben qué están viendo. Ocurre lo que llamaba Barthes “el placer del texto”. Es decir, no solamente la anécdota que está viendo, sino también cómo está construida la anécdota. Y ese, digamos, que es un placer que no siempre se tiene, que creo que valdría la pena tenerlo. Y por lo tanto una clasificación como esta puede servir para ello.

SVB89: ¿Y a directores o realizadores de documental?

JMC89: También, pero aquí hay.../ sí, sí. Aquí hay un problema porque es: ¿hasta qué punto alguien está haciendo un... algo... una película cualquiera o una obra de arte cualquiera, le conviene saber lo que está haciendo, en cierta manera? Porque claro, no, no puedes ir con un manual diciendo: a ver, ¿qué voy a hacer? ¿Observacional? Me toca hacer esto, esto y esto... porque lo estás matando. Por lo tanto, a ver, sí les puede interesar por lo mismo que he dicho antes. Porque antes de ponerse a hacer nada, te está diciendo las posibilidades que tienes. Por lo tanto, te está permitiendo reflexionar sobre aquello que vas a hacer, y esto es importante. Si vas a ciegas, y esto es una cosa que le decimos a nuestros estudiantes cuando lo que piden directamente es la cámara. ¿Quieres la cámara y salir a grabar? Vale, muy bien, pero ¿sabes lo que quieres hacer? Mmm, no,.. pues claro, toda esta espontaneidad... es importante que estudies antes lo que se ha hecho y porque se ha hecho y que sistemas hay, no para que los apliques, sino para que sepas que existen y, por lo tanto, puedas pensar a través de ellos y seguramente encontrar otros. Por lo tanto, sí, en este sentido también.

SVB90: Vale. Y ya, acabaremos ya. Simplemente, para concluir la entrevista, me gustaría una pequeña reflexión suya de cómo valora mi investigación. Esta parte concreta y la más amplia de toamr los vídeos participativos y clasificarlos

dentro de esta teoría para ser considerados objetos fílmicos y poder establecer qué regularidades hay dentro de la producción de estos vídeos participativos.

JMC90: A ver, yo creo que todas las investigaciones tienen unas finalidades concretas y, si las cumplen, son válidas. Es decir, si tú te has propuesto investigarlo de esta manera y quieres llegar a unas regularidades y quieres cuantificar estas regularidades, pues yo creo que lo estás haciendo bien, en este sentido. Otra cosa es si tú me preguntas si yo creo que este es el tipo de investigación que debería hacerse del documental. Con lo cual, / es una pregunta que hago yo ahora que seguramente no sería la que me harías tú pero que me estoy haciendo yo. Yo diría no. No, porque a ver, yo soy de una escuela completamente distinta y además son bastante militante contra la cuantificación del conocimiento, y por lo tanto ahí entraríamos en un debate filosófico y metodológico que, por otro lado, ya lleva cien años haciéndose. Por lo tanto, ¿para qué?. Pero mi opinión es esta. De entrada, alguien se plantea unos fines, y la crítica debe hacerse con respecto a las operaciones y a los dispositivos y al procedimiento para alcanzar estos fines. No desde el punto de vista, ya digo, más general de si esto es conveniente o no. Yo veo el documental desde otro punto de vista. Sin embargo, a mí me ha ayudado el sistema de Nichols, a lo mejor para criticarlo, pero me ha ayudado. Sino, pues, hubiéramos partido de elementos mucho más dispersos y seguramente hubiéramos llegado a conclusiones menos efectivas. Por lo tanto es válido perfectamente. Ahora yo, como creo en la complejidad, entonces claro, un poco la complejidad va en detrimento de estos reduccionismos pero, también son válidos.

SVB91: Pues muchas gracias.

JMC91: De nada, un placer.

	Expositivo	Observacional	Participativo	Reflexivo	Poético	Performativo
NARRADOR	Hay un narrador	No hay narrador	Hay varios narradores	Hay un narrador	Hay un narrador	Hay un narrador
VOZ NARRADOR	3ª persona		1ª persona plural	3ª persona	No hay narrador 2ª persona	Hay varios narradores 1ª persona singular 2ª persona
TIPO NARRADOR	Voice-of-God Narrador-observador		Narrador es el director Narrador es personaje	Narrador-observador Narrador es personaje	Narrador inicial o/y final	Narrador es el director
MONTAJE	Montaje conceptual	Montaje lineal continuo Montaje lineal condensado	Montaje lineal condensado	Montaje Paralelo	Montaje Paralelo	Montaje intelectual o ideológico
DIRECTOR	No aparece No interviene	No aparece No interviene	Se le escucha diegéticamente ¿Aparece físicamente? Interactúa con los personajes Los actores sociales hacen referencia a él/ella	No aparece Aparece	No aparece Los actores sociales hacen referencia a él/ella	Se le escucha diegéticamente Aparece físicamente
INTENCIÓN DIRECTOR	descriptiva	Indagación Crítica	Indagación Crítica	Qu Torreflexión Crítica	Mostrar competencia estética de la realidad	Crítica Hablar sobre sí mismo Hablar sobre alguien cercano a sí
ACTORES SOCIALES	Expertos (es) Arquétipo	Arquétipo Personas reales	Director es personaje Personas reales	Arquétipo Actores profesionales	No hay Arquétipo Personas reales	Marginados Pintorescos Personas reales
¿QUÉ SON?	Personas reales	Personas reales	Personas reales	No se sabe	No se sabe	No se sabe

no determinate.

Cualquier cosa

Ensayo Director - Español

Cualquiera

humble (o)

Aparece físicamente.

Presente con no físicamente

humble (?)

humble (o)

Relación con la realidad

Anexo II

Entrevista a Josetxo Cerdán

Fecha: 16 de diciembre de 2013

Lugar: Facultad de Biblioteconomía y Documentación, Universitat de Barcelona.

SVB1¹: Bueno, a ver, te explico un poco. Bueno, soy Sergio / estoy haciendo el doctorado en Comunicación Audiovisual. Mi tesis consiste en relacionar los vídeos participativos, que ya te he explicado, que vienen de una corriente de la Teoría de la Comunicación que se llama Medios Ciudadanos, que es el acercamiento de los medios de comunicación a la sociedad, y la creación de medios por la propia sociedad sin necesidad de intermediarios profesionales. Entonces, uno de esos medios ciudadanos es el vídeo participativo que son vídeos que generan comunidades sin necesidad de que exista toda la jerarquía vertical de la producción cinematográfica. Entonces, por un lado yo estudio esto desde esta perspectiva, y por otro lado cojo las teorías del documental y defino estos vídeos como documentales. Esta discusión teórica ya está hecha y ahora mi interés es clasificar estos vídeos según la clasificación que generó Bill Nichols en sus libros del 99 y del 2001. De manera que ahora lo que pretendo mediante esta entrevista es un primer paso para sistematizar esta clasificación y generar

1 Leyenda de transcripción; [] Aclaración del contexto, ... Descenso del tono, suspense, xx Palabra que no se entiende, / Pausa corta, // Pausa larga, == Interrupción.

un formulario que me permita clasificar cualquier tipo de documental según esta clasificación y, de ahí, lo que haré será clasificar varios vídeos participativos mediante este formulario y obtener las regularidades de generación de documentales por parte de la ciudadanía, de las comunidades. De manera que, tu parte en todo esto será el inicio / estamos en la parte de entrevistas que es el inicio de la generación de este formulario, de esta metodología sistemática que me permitirá clasificar de manera cuantitativa los documentales. Entonces, la primera pregunta es: ¿qué grado de conocimiento tienes sobre esta clasificación de Bill Nichols, sobre esta taxonomía de la teoría de Nichols?

JC1: Ehm, no sé [risas] Yo creo / yo diría que bastante ¿no? No sé, en principio, pero claro ¿quién soy yo para decir eso? No sé, a ver / pruebas de mi familiaridad con eso pues, bueno, es evidente, yo es algo que utilizo en clase para explicar documental cuando hablo a los alumnos de documental en una asignatura de géneros y no sé... ¿Haber traducido el único libro que hay traducido en España de Bill Nichols puede ser una prueba de que tengo una cierta familiaridad con el autor?

SVB2: ¿En serio que eres el traductor de *Representar lo real*?

JC2: Mhm.

SVB3: O sea, que sí que has trabajado con ella...

JC3: Sí / Sí, yo creo que a mí me sirve de más como un // método de acercarme a... de acercarme no, de ayudar a los alumnos a acercarse al mundo del documental que como / como una clasificación digamos este...// en términos más de investigación. Sí, siempre la referencias ¿no? De hecho es la categoría más clara de las que existen y la más fácil de utilizar, y todo el mundo la utiliza, yo creo. Pero, pero vaya que yo sea como un fan para utilizarla en términos de investigación, sí que me sirve mucho para la docencia.

SVB4: Y ¿conoces otras teorías del documental, aparte de la de Nichols? ¿y cómo las valora respecto a la de Nichols, son más útiles o menos útiles?

JC4: Yo creo que / en realidad / o sea, vamos a ver, hay toda una serie de autores que de los 90, finales de los 80 a esta parte, que son los teóricos posmodernos del documental que le dieron un giro a todo eso y Nichols es uno de ellos. Quizá Nichols es uno de los más conservadores, pero bueno, allí hay toda una generación mayoritariamente angloamericanos ¿no?. Pues desde Renov, hasta Winston, hasta Plantinga también y luego gente que se mueve un poco en esa onda aunque son un poco más, como lo diría / exteriores ¿no?. Pues no sé, gente como Catherine Russell, por ejemplo, que a mí me gusta mucho / que no ha escrito específicamente sobre documental pero sí sobre... el libro que tiene de etnografía experimental para mí es como muy importante para entender ciertas cosas que han pasado en el documental en los últimos años... Para poder acercarte de una manera un poco / productiva al terreno. Sí, sí que conozco varias... Entonces, bueno, yo creo que eso, o sea, yo he seguido / la verdad es que yo también por formación mía y todo he seguido más de cerca los autores angloamericanos que no otras teorías francesas, alemanas o italianas porque no... tal / y me parece que, sí que me parece que donde se están escribiendo las cosas más... en los últimos 20 años donde se han escrito las cosas más... que han aportado más... son los americanos. Los americanos y los ingleses, vaya. Stella Brucci... no sé, hay una serie de nombres ahí que es gente que, bueno, ha hecho cosas muy interesantes. / Por lo tanto, sí que tengo una cierta...

SVB5: Vale, y ya no sólo de teorías de documental en general sino otras clasificaciones de documental como la de Nichols ¿conoces?

JC5: ¿Otras clasificaciones como la de Nichols?

SVB6: O sea, otra persona que, en esta teoría del documental, haya hecho una clasificación.

JC6: Hombre, Plantinga tiene una clasificación propia, es decir, todo el mundo que trabaja en teoría del documental en un momento dado tiene la necesidad de colocar las cosas en diferentes sitios ¿no? Pero / digamos que la más normativa es la de Nichols, porque es como la más sencilla de explicar y la más fácil de transmitir.

SVB7: Y de aplicar, casi.

JC7: Mhm, posiblemente, sí.

SVB8: Pues ahora, pasamos ya a la fase de la tabla // Esta tabla es lo que te explicaba antes que están las 6 categorías de Nichols, tanto de los dos libros. Y luego aquí, esta columna simplemente sirve para clasificar los aspectos formales y partir de un orden, pero esto [SVB señala los encabezados de filas y columnas] luego no lo utilizaremos, solo utilizaremos lo que salga aquí [SVB señala el interior de la tabla]. / Entonces, hemos colocado aquí los aspectos formales de diferentes datos textuales como narrativos, textuales... sobretodo el último/ que pueden ayudarnos a clasificar un documental u otro según la presencia o no de estos aspectos formales en un documental. Pueden estar metidos dentro de... no significa que

JC8: Sean exclusivos...

SVB9: Exacto, que esto [señala "hay un narrador"] sea exclusivo de expositivo, esto aparece también aquí [señala "participativo"], aparece también aquí [señala "reflexivo"] y aparece también aquí [señala "performativo"]. Entonces, la idea es que vayamos uno por uno y vayamos viendo si, según tu conocimiento, está bien o está mal: hay que colocar otra cosa, no hay que colocarla y, al final, ver si nos faltan aspectos formales, diríamos. ¿Vale? Entonces, el primero de ellos es la presencia o no presencia de narrador. Hemos hecho esta clasificación: el expositivo, el participativo, el reflexivo; siempre hay narrador. La característica de los observacionales es que no existe narrador. Y en el poético y performativo:

en el poético puede o no puede haber narrador y en el performativo hay uno o hay varios narradores. Entonces, esta parte, la primera, ¿como...?

JC9: Ajá... Hombre... Ya... creo que...

SVB10: Son generalidades y con esta metodología no puedo dar ejemplos de documentales concretos, nos tenemos que basar en aspectos globales.

JC10: No sé...// Yo primero vería bien. Tal y como lo tienes, hombre, yo no sé si en el reflexivo... claro... se puede dar, ¿no? que haya varios narradores, podría ser una opción. Como ahora mismo tampoco te diría ningún caso concreto, pero sí que creo que el reflexivo es un tipo de documental que permite varias voces aunque sean indirectas ¿no? en ese sentido. Así como el participativo...// tampoco lo veo tan claro que tenga que ser varios narradores, ¿no? o sea, yo creo que en las dos se podrían dar ambas.

SVB11: ¿Ambas?

JC11: Sí, ambas, te diría, así a primera vista ¿eh? O sea, que posiblemente se puede, es más habitual la opción que tú tienes, pero yo creo que podría haber [SVB añade "Hay un narrador" en "participativo" y "hay varios narradores" en "reflexivo"].

SVB12: Vale. ¿Y sobre la voz de este narrador?

JC12: Sí, la tercera persona...

SVB13: La tercera persona, en este como no hay narrador no hay voz. En el participativo es una primera, en el reflexivo una tercera, el poético, en el caso que haya, hemos colocado una segunda; y en el performativo, una persona de singular, una segunda persona. Esta parte es un poco más conflictiva dentro de las entrevistas

JC13: Mhm... Hombre, yo creo que el poético permite primeras y segundas personas, y terceras personas, te diría. O sea, el poético [SVB añade "2º y 3º persona" en "poético"]... yo eso si que // Una persona plural, o sea, has especificado aquí, buf... si entramos ya en plural o singular... Es que, los plurales son muy jodidos/ cualquiera podría ser plural ¿no?

SVB14: Claro en el participativo, en principio, es plural pero como es el leitmotiv del plural es esta interacción y este hablar con los otros

JC14: Ya, pero siempre hay un... un claro...

SVB15: Una jerarquía, no?

JC15: Sí, hay un rector de eso. Quiero decir: que no es lo mismo, en ese sentido/ un vídeo colectivo que una película participativa, por muy participativa que sea, que tiene un director como... Jean Rouch...

SVB16: Sí claro, en este caso me refiero al participativo, que participativo en el libro es interactivo y luego en el 2001 lo cambia a participativo.

JC16: Sí, sí, sí, por participativo.

SVB17: Esto en un artículo que he escrito lo he discutido, como que participativo no es la manera más correcta de llamar a este documental: participativo. Pero bueno, aquí sigo utilizando esta terminología.

JC17: Aquí viene de las teorías de la antropología participativa, ¿no? Quiero decir: que eso lo recoge la antropología y el termino de la antropología es participativo, por lo tanto, el observador participativo. Entonces, bueno, hay una simple traslación, ¿no? Eh...//

SVB18: ¿Que pondríamos aquí también singular? Y aquí...

JC18: No, es que claro, por qué pones plural en unas y no lo pones en las otras...

SVB19: ¿O lo quitamos los números?

JC19: Mmm... es que me genera... a mí me genera un cierto conflicto que unos tengan y otros no. Pero tampoco sabría decirte muy bien, ¿no? o sea, como gestionarlo mejor ¿eh?, o sea, es una duda que me sale. No te puedo dar muchas respuestas, pero sí que me genera dudas.

SVB20: Bueno, lo ponemos en cuestión, los números [SVB elimina las palabras "plural" y "singular"]. ¿Sobre el tipo del narrador? ¿A qué atamos? ¿Varias posibilidades? El narrador observador, más o menos un poco parecido a

JC20: Eso te iba a decir, ¿dónde ves la diferencia ahí?

SVB21: El voice of God es un narrador que lo sabe todo, que sabe cómo se van a mover los personajes, qué están pensando los personajes y demás. Mientras que el observador simplemente describe lo que ocurre, pero no está metido en la mente de los personajes, es una pequeña diferencia que ==

JC21: Ya pero en el documental... Es que la voz de Dios que me estás diciendo es más de ficción que de documental, ¿no? Esa de meterse en la mente de los personajes, quiero decir. Claro, la voz de Dios es esta cuestión de la..., sí, bueno

SVB22: De lo omnisciente ¿no?

JC22: Sí, exacto. Entonces ahí en el documental, en principio... / Vamos yo, me cuesta ver la diferencia entre uno y otro, me cuesta, me cuesta, no sé, pero [SVB elimina la categoría "Voice-of-God"]... Posiblemente cuestión de: narrador

es el director, narrador es personaje, sí, sí. Vale, pero el personaje en estos casos acostumbra a ser siempre un trasunto del director, ¿no?

SVB23: Sí, el personaje aquí es el actor social, que dice Nichols, ¿no? que es la persona que aparece...

JC23: Claro, claro, pero quiero decir==

SVB24: que no es un personaje de ficción.

JC24: No, no, no. Pero que puede ser / que esa mediación / muchas veces es un trasunto del director, a veces, a veces incluso... no sé ahora me estaba acordando de la película *Los Rubios* de Albertina Carri, ¿no? Que puso a una actriz a hacer de ella misma en el docu. Entonces... o sea que cuando es personaje, este personaje acostumbra a tener una relación muy íntima con el / director.

SVB25: Claro, pero participa de esta relación. A esto me refiero con personaje por [ruido, se cae algo] actor social.

JC25: [leyendo] Vale, narrador observador, sí, el narrador es personaje, vale. El narrador inicial o/y final...

SVB26: Esto lo hemos colocado porque los poéticos no se caracterizan por tener un narrador, pero en el caso de que lo tengan, o no hay y si hay, suele aparecer al principio y al final para abrir o cerrar pero no se la ve una narración durante todo el documental poético.

JC26: Bueno, o sí, ¿no? No sé, quiero decir que si te pones a pensar en términos de film-ensayo y de cosas del tipo de lo que ha podido hacer Marker. Las películas de Marker no dejan de hablar en todo el rato, serian poéticas. Y hay un narrador aunque sea, ¿no? siempre, o sea, a lo largo de toda la narración...

O sea, estoy pensando ahora en *Sans Soleil*, por ejemplo, donde el narrador es/ permanente, todo el rato no deja de hablar. No sé

SVB27: ¿Y qué tipo de narrador?

JC27: Eh... / El narrador yo creo que es más un personaje aunque pueda ser algún trasunto del director, pero yo diría más que sería como un narrador personaje [SVB añade "narrador es personaje" en "poético"]. El narrador es el director performativo, sí, me parece lo correcto.

SVB28: Luego pasamos ya, esto han sido los aspectos narrativos, y ahora, ya los aspectos formales y, por ejemplo, el montaje. ¿Qué tipo de montaje caracteriza cada uno de ellos? Montaje conceptual es este montaje en el que toda la edición está basada en una retórica argumentativa, en demostrar una hipótesis, un concepto.

JC28: Sí, claramente, vaya.

SVB29: Lineales, que es cronológico

JC29: Continuidad...

SVB29: Que puede ser continuo, o sea continuo si sigue, si un minuto es un minuto o con tensado

JC30: Ya, pero nunca es continuo, ¿no? o sea: siempre hay compensación de tiempo en cualquier película, por muy...

SVB30: Sí, pero como había algunos directores que tenían esta obsesión por representar exactamente la realidad y en cómo ocurría.

JC30: Bah... ya... pero eso es una mentira, como la copa de un pino. No... quiero decir: Incluso en las películas más, diríamos, más... ¿no? con los realizadores más clásicos con lo que puede ser la observación a lo que puede ser el *direct cinema*, claro hay que cortar para, es decir, una gira de Bob Dylan de una semana dura una hora y media, por lo tanto, siempre hay elipsis. Y más en los años 70 cuando se estaba trabajando con cámaras que no permitían un seguimiento de horas, para aparecer ahora en el... /con el digital que ya es otra cosa. Con el digital sí que puedes de alguna forma jugar a imponer esa rigidez del tiempo. Pero es difícil en terrenos del documental, te tienes que ir a piezas muy experimentales, de tipo... ¿Qué te diría yo? Pues James Benning o cosas así, ¿no? // Pero vaya, ahí ni siquiera podríamos hablar de esta cuestión del montaje, que es otra cosa, siempre hay condensación.

SVB31: ¿En el participativo también, un lineal cronológico?

JC31: Sí...

SVB32: Podría ser otro aquí, eh, y paralelo. Paralelo cuando dos historias... xx

JC32: Ya, sí... hombre, también hay un tema claro, pero es que el paralelo también puede estar en el expositivo, es que ahí// está complicado. Es que los montajes no son, vamos que un montaje paralelo es un recurso retórico del montaje que tú lo puedes utilizar en cualquier cosa. Entonces, te cabría en todo. Por decir uno ¿eh? ¿La condensación temporal? También, se da en todos. O sea, es que se da en todos, es que...

SVB33: Sí, pero más que, lo importante de este no es el condensado, sino que es lineal.

JC33: Ya...

SVB34: Tal vez se podría quitar, el adjetivo este.

JC34: Sí, no sé. Claro, la linealidad, uff! También es otra cosa complicada// O sea, yo creo que cualquier documental, cualquiera, incluso un documental participativo, o sea: cualquiera, puede jugar a... vamos, un documental de observación, puede jugar claramente a romper la linealidad, a romper la cronología. Tú puedes arrancar un documental, este... cualquier, un observacional cualquiera con una secuencia que es el final de algo y luego pones un cartel que ponga “cinco meses antes” y tiras atrás y ya has roto esa linealidad.

SVB35: Claro, pero el observacional se caracteriza precisamente por ser cronológico.

JC35: Mmm... Yo no estaría tan seguro.

SVB36: ¿Sí? Vale.

JC36: Yo no estaría tan seguro. Yo no me atrevería a decir que eso es así. No, no me atrevería. Podría decir que tradicionalmente ese es el uso, es que ahora soy incapaz de pensar en ninguna película. Pero no sé si esa película de Julene Olaizola, la de Shakespeare y Victor Hugo que arranca como con el final ¿no? Son películas que te ofrecen y que han sido observacionales, pero luego te reconstruyen como hemos llegado a ese punto. Es una figura retórica/ digamos, muy sencilla y muy accesible. Incluso para la gente que hace observacional ¿no? O sea, nadie que practique observacional hoy en día se cree eso de observar la realidad. Pues, a partir de ahí, las intervenciones pueden ser o solo de observar y recoger la realidad. Ahí las intervenciones pueden ser muchas y esa, por ejemplo, vamos, no creo que fuese algo que al... ni siquiera a los más puristas les hiciera rasgarse las vestiduras ¿no? en ese sentido.

SVB37: Vale [elimina los términos “continuo” y “condensado”].

JC37: Bueno, ¿qué más?

SVB38: ¿El caso de estos tres?

JC38: Bueno, el montaje en paralelo es lo que te decía, es una figura que...

SVB39: Es más universal

JC39: Sí, claro, es que el montaje en paralelo es algo que se inventa Griffith, pero vamos que pertenece al principio de la historia del desarrollo del cine para hacer el rescate en el último momento de la chica por parte del vaquero cuando los indios se la van a comer. Y el montaje de rítmico... vamos, es que yo creo que es que // El montaje rítmico, por ejemplo, es algo que puede caber perfectamente en el expositivo ¿no? Cuando.../

SVB40: Claro, es que en este caso lo importante es, no ni la secuencia lineal, ni el concepto, ni la retórica argumentativa, ni nada, simplemente es, como el poético tiene una funcionalidad estética... pues.

JC40: Sí, pero no solo eso. Quiero decir: que cuando, por ejemplo, estás aquí hablando de un poético tipo, para entendernos, tipo Redden ¿no? Pero si aceptamos como poético otro tipo de acercamientos que pueden ser más conceptuales ¿no? tipo Chris Marker que hablábamos antes, entonces el montaje rítmico no es necesariamente su figura más... este... más utilizada o destacada. Incluso se puede hablar, más que, incluso, que de ritmo, incluso se puede hablar de rimas, no? A veces en ciertos realizadores, estoy pensando, por ejemplo, en toda esa escuela soviética de montadores, juegan, bueno, de directores-montadores ¿no?, de los últimos años, bueno, soviética: ex-soviética, desde Palkanina hasta Mosakovsky, hasta lo que quieras. Donde juegan no quizás tanto tanto en crear ritmos, sino en crear rimas y en crear repeticiones y en crear segmentos que se relacionan unos con otros... No sé, me parece que hay ahí como...

SVB41: Que está dudoso ¿no?

JC41: Sí. A mi me cuesta esto verlo ¿eh?

SVB42: Vale.

JC42: Me cuesta, me cuesta. Porque me parece que al final...

SVB43: Sí, esta parte ha generado siempre

JC43: Son todos recursos con cualquier tipo de documental, en un momento dado puedes tener necesidad de recurrir a utilizarlo. Incluso la típica secuencia de montaje que aparece, pues eso, en un expositivo pues es rítmica.

SVB44: Sí, esta parte veo que siempre genera muchas dudas en las entrevistas.

JC44: ¿Intelectual o ideológico? Bueno

SVB45: Que es parecido al conceptual, pero en este caso no gira en torno a un argumento, sino que gira en torno a una idea, ya sea política o idea==

JC45: Ya pero esa idea, también es // o sea, es una cuestión de conceptualizar el mundo, lo que pasa que es hacerlo desde una primera persona, desde una subjetividad clara. / No sé si eso define un montaje, no sé si eso tiene la suficientemente entidad para definir un montaje, me cuesta, me cuesta verlo.

SVB46: ¿Esta categoría en general?

JC46: Sí, me genera problemas.

SVB47: Se puede excluir.

JC47: Bueno, no sé, quiero decir, es que a mí... Enseguida que te pongas a clasificar esto así te van a saltar millones de ejemplos por otros sitios.

SVB48: Sí, creo que es lo que me está pasando [SVB elimina la fila de "montaje"]. Vale. Ya pasamos al tema del director. ¿Qué es el director? ¿Qué aparición tiene? ¿Qué intervención? Si interviene o no interviene, si aparece o no aparece y cómo aparece y cómo interviene ¿vale?, en el documental. Por ejemplo, en un expositivo se diría que ni aparece ni interviene, se mantiene detrás de la cámara y su presencia no existe.

JC49: Vamos a ver / yo, a ver / Sí que interviene lo que pasa es que no se le ve, o sea, la transparencia no es una intervención, es transparencia.

SVB50: Sí, bueno, con esto me refiero a que no aparece ni interviene, que no es como, por ejemplo, el participativo que puede o no aparecer, pero su presencia está y se le oye y los personajes se le dirigen a él.

JC50: Pero date cuenta que eso es una diferencia ideológica ¿eh? Si tú dices que no interviene estás dando por bueno que las películas donde xx no hay ... no hay trabajo y manipulación o trabajo ideológico. Y sí que hay. Entonces, hombre yo no diría, yo no utilizaría el término no interviene, no lo vemos, o sea, o no lo... lo que quieras, o sea, ni lo oímos ni lo vemos, ¿no?

SVB51: No aparece.

JC52: Exacto, pero desde luego que intervenir, siempre se interviene. Es que si no claro, ahí el problema que te puede generar este tipo de, esta clasificación es decir que: "no, no, es que como yo hago expositivo no intervengo, no soy como tú que haces no sé qué y intervienes. Que es en lo que, tradicionalmente, se han basado los / ciertos discursos de la sobriedad, entre ellos el del periodismo, para decir que lo suyo es verdad y lo otro son... ¿no? Bueno, no, perdona, lo tuyo es tan verdad como lo de estos o ¿no? Por eso, lo que creo es que ahí

hay unas terminologías, en ese sentido, de establecer un statu quo, que si la puedes evitar, mejor.

SVB53: Vale. Y del observacional sí que dejaríamos que ni aparece ni interviene o también quedaríamos que interviene.

JC54: Sí, claro que interviene, siempre interviene. Interviene, interviene, aunque solo sea después ordenando, posteriormente, los materiales que ha registrado [SVB elimina “no interviene” de la fila].

SVB55: El participativo, claro, interviene.

JC55: En el participativo, sí, sí se le...

SVB56: O sea, esto puede ser o, o, o, no que todo sea a la vez

JC56: Ya, ya, que no todo sea... Los actores sociales hacen referencia a==, sí, me parecen tres cosas que sí, que pasan.

SVB57: Vale, ¿en el reflexivo no aparece?// O...

JC57: Podría aparecer ¿no?

SVB58: Físicamente, o sea, podríamos poner que aparece físicamente o que se le==

JC58: Se le podría escuchar o podría aparecer físicamente.../ Incluso, claro, una vez que aparece físicamente, hay referencias de los actores sociales hacia él o ella ¿no? No sé, estoy pensando en *Relámpagos sobre el agua*, que en principio es reflexivo o principalmente reflexivo, pero tenemos a Wim Wenders ahí en medio hablando, ¿no? Y jugando a cómo pone en escena y sale él apareciendo cómo pone en escena [SVB añade “escuchar” y “aparece físicamente” en “re-

flexivo]”. // ¿Qué más? “Poético no aparece” [leyendo] // Me cuesta esto. ¿Por qué dices/ xxx

SVB59: Porque lo lógico, lo normal, es que no aparezca, pero en algunos sí que es verdad que los pocos actores que aparecen pueden hacer referencia de que están hablando con el director o que están dirigiéndose directamente a él. Pero bueno, es conflictivo también esta parte.

JC59: ¿Por qué? Yo es que no lo acabo de ver. Aquí, diríamos que no aparece y yo te digo que podría hacerlo // de manera, muchas veces, mediada, o sea no directa. No me salía cómo clasificarlo dentro de tu...

SVB60: Podríamos crear una categoría xx

JC60: Que podría ser las referencias de eso, ¿no?, de la gente que aparece o a través de crearse un personaje que crea una voz en off, como es el caso de Marker xx. Trabajar ¿no? donde hay una tercera persona, o sea, donde hay una voz en tercera persona que habla de unas cartas que alguien le está enviando que puede ser Chris Marker o no, pero nunca lo sabes, pero es ese juego. Depende de cómo hay una mediación ¿no? poética, para esa...

SVB61: ¿Por eso podríamos decir que se hace referencia a él?

JC61: Sí, sí, o sea: no aparece y, si lo hace, acostumbra a ser una figura mediada, siempre intermediada, si quieres. Lo de la categorización lo dejo a... [risas] en tus manos [SVB añade “referencia o mediada” a “poético”].

SVB62: Y en la performativa aparece físicamente, es una característica.

JC62: Sí, en principio, sí. Se le escucha diagéticamente y, aparte, físicamente. Aunque haya algunos performativos donde los directores o directoras, aunque sea por pura timidez, no salen. No recuerdo ahora, pero he estado discutiendo

mucho con una persona que tiene una película así y se negaba a salir físicamente y al final no sale físicamente pero se le escucha todo el rato y, evidentemente, es una cuestión performativa porque es una, es la típica película familiar ¿no? que entrevista a su tía que fue militante de un grupo terrorista y trabaja y va a verla y constantemente le pregunta. O la película de Julene Olaizola, también, sobre la de Víctor Hugo y Shakespeare ¿no? Es claramente performativa, es ella también con un familiar, no sé si es su abuela o quién, y a ella nunca la vemos pero la estamos escuchando constantemente y es/

SVB63: Bueno, el juego de los espejos muchas veces ¿no? que se colocan espejos para

JC63: No, pero ni siquiera eso ¿eh? O sea no, pero bueno, el personaje siempre le increpa directamente ¿no? Y esta otra película que te decía ahora, también es una película que xx, si la has visto, se estrenó hace un par de años se titulaba *Sibila*. Pues es eso, pues no aparece, pero está. // Intención.

SVB64: La intención que puede tener.

JC64: Joder, eso también es muy complicado ¿no? // No, yo nunca diría que un expositivo tiene una intención

SVB65: Más que entrevistas, descripción

JC65: No. // No, yo creo, de hecho, el expositivo es un sistema que se articula principalmente como tal, es decir, adquiere sus principales categorías en el período de entreguerras y con un claro... / poder de la función ideológica. Por lo tanto, o sea, yo lo último que diría es que es descriptivo. Yo diría que es muy ideológico, porque incluso esa idea de borrar la presencia, eso es ideología pura.

SVB66: Cómo le podríamos llamar a este intentar convencer, ya buscaré la palabra.

JC66: Sí, es decir, sería, claro, es vender la verdad, es decir, es el que más juega a la idea de eso, de la objetividad, es el que más juega a la idea de la transparencia, es el que más juega a toda una serie de valores que están ligados, digamos, a lo que son los discursos de la sobriedad, eso que de alguna John Grierson también pone en entredicho. No sé si es el que más claro juega a eso y como que niega al resto y, por lo tanto...

SVB67: Intenta persuadir

JC67: Sí, sí, clarísimamente, aunque la persuasión sea solamente que el león se come a la cebra y que la cebra sufre, pero es así [SVB borra “entrevista” y escribe “persuasión”. / Observacional, indagación crítica... Yo veo más de exploración, indagación-exploración, ¿no?

SVB68: ¿Exploración? ¿Más que estas dos?

JC68: Bueno, indagación sería más parecido ¿no? Indagación o exploración o algo así. Explorar una realidad, normalmente de tintes sociales. No sé si la exploración, sí [SVB elimina “crítica” y escribe “exploración” en “observacional”]/ Yo ahí es donde más veo esa idea, lo que más veo, es ese modelo que más cercano veo a cierta idea tradicional de la Antropología, exploración antropológica del entorno. Sí, algo así. Sí que sería más de indagar, porque ya no solo exploras, sino que hay un paso más. Sí, eso me parece que está bien. Reflexivo, reflexión crítica, sí. // Poético, capacidad estética... Ehh... Sí, pero también tendría una [señala “persuasión” en “expositivo”]

SVB69: Una parte de persuasión.

JC69: Sí, yo creo que sí ¿no? Sobre todo, eso, pensando en términos más ensayísticos, diría [SVB escribe “persuasión” en “poético”]. // Y el performativo, la intención, sí que hay una intención, bueno, crítica, sí... Bueno, yo creo que la crítica podría ser un poco ==

SVB70: Transversal, ¿no?

JC70: Sí, exacto. Yo creo que la crítica podría ser transversal, puede estar o puede no estar en todos [SVB elimina “crítica” de la fila “intención director”]./ Y en este último, hay una clara... Claro, la intención, la intención, yo creo que todos los documentales performativos de alguna forma son documentales, muy, este... / ¿Cómo diría?... // No me sale la palabra ahora // Este... que se miraba en el espejo... de la mitología griega y se ahogó...

SVB71: ¿Narciso?

JC71: ¡Narciso!

SVB72: Ah, vale, ah bueno, sí, por estos de... vale, narcisistas.

JC72: Hay un narcisismo claro en los documentales, hay un cierto ápice ahí.

SVB73: Claro, al hablar de sí mismos

JC73: O de alguien cercano

SVB74: O de alguien cercano a sí, pero que en el fondo, sí.

JC74: Ya pero darle un valor universal, es decir, esa cuestión eterna de porque hago que le pasó a ti o le pasó a tu abuelo tiene que interesarle [Escribe “narcisismo” en “performativo”]...

SVB75: A todo el mundo

JC75: A todo el mundo, ¿no? Tiene que ver también con las subjetividades de la postmodernidad. Sí que hay un punto narcisista que es / que yo creo que es importante ¿no? En términos de intención del realizador, o sea: es hacerse el personaje. Claramente, ¿no?

SVB76: Y ya pasamos a lo último, que es como son los actores sociales. Qué son tanto como personajes que como persona física. Entonces lo primero, ¿qué son los actores sociales? Pues, por ejemplo, en el expositivo es un experto o una voz de autoridad. /

JC76: O testimonios.

SVB77: O testimonios, vale, sí, mejor [SVB escribe “testimonios” en “expositivo”].

JC77: Ambos, quiero decir que son, que te miras los dos. En una película sobre el hundimiento del Titanic buscan a los sobrevivientes y a los expertos en mecánica y no sé qué rollos, ¿no?

SVB78: Luego, observacional, arquetipos.

JC78: Sí, me parece bastante... / Sí, sí.

SVB79: En el participativo, el director es un personaje mismo y también testimonios

JC79: Testimonios, sí, me parece bien. Testimonios [SVB añade “testimonios” en “participativo”]... sí. El director es un personaje, sí, pero no sería el actor social / O sea, el actor, los actores son los que se encuentran frente, ¿no?

SVB80: Pero bueno, como esto luego no aparecerá...

JC80: Ya, ya, ya, sería más unos testimonios, creo. / El reflexivo, arquetipos... bueno, no sólo ¿no?, no necesariamente // Claro, es que para clasificar los actores sociales...

SVB81: Sí, aquí también se podría decir que el director es un personaje que aparece, en el caso que aparezca.

JC81: Claro, es que los actores sociales, yo creo que lo que pasa con los actores sociales muchas veces es lo que== Bueno, yo creo que... sí que creo que serían arquetipos, pero arquetipos en el sentido no tanto en el sentido de arquetipos para explorar, sino arquetipos que, o sea, como son tales arquetipos dejan de tener == Hay un lío importante y, eso, yo creo que pasa aquí, pasa aquí y pasa aquí, posiblemente, es que los actores sociales pasan a ser== O sea, si en los otros tres son importantísimos en primer grado y en estos serían importantes en segundo grado, es decir, hay cosas que están por delante de eso. O sea: yo creo que en el caso de los actores sociales sería más eso, o sea, si están== Te ayudaría más pensar, creo yo, ¿eh?, si están en un primer grado de preocupación en ese modo o quedan como secundarizados por otros elementos que pasan por delante. // Y hay unos modos que claramente pasan por delante de otras cosas y otros modos donde son lo principal. Entonces, claramente, en el observacional y expositivo serían lo principal y en el expositivo habría un cierto margen de negociación con... no está tan claro, pero en el observacional, claramente ¿no? En el participativo también sería lo principal, digamos, o lo principal o, por lo menos, estarían en un primer nivel, en esa discusión, en ese *freg a freg* con el director. Y luego ya, cuando entras en el reflexivo, en el poético y performativo, como que pasa a ser a un segundo grado [SVB añada "director es personaje" en "reflexivo" y una nota sobre los tres grados de importancia"]. Hay elementos que son más importantes que ellos, que son como piezas para llegar a esos otros elementos. Eso sería una diferencia que podría ser útil. //¿Qué son? personas reales...

SVB82: Aquí, como qué son, si son personajes== personas reales o son actores haciendo de. ¿Vale? Aquí, por ejemplo los tres son personas reales, en su mayoría, o sea: no es nadie haciendo de una persona real, no es un actor profesional.

JC82: En el expositivo hay muchos casos, se ha trabajado mucho con actores, quiero decir, que toda la... Hay mucha producción desde el inicio, esto que te decía del período de entreguerras, donde son actores y las películas son expositivas. Todas las películas del JPO, de los británicos de los años 30, son actores.

SVB83: ¿Pero estaba explícito que eran actores profesionales?

JC83: ¿Si se explicitaba en los créditos, quieres decir? Pues no lo recuerdo ahora mismo. Pero claramente, es decir, hay toda una escuela que viene de Flaherty, quiero decir, lo de *Nanouk* es Nanouk, pero a Nanouk les hace actuar. O sea: ¿Nanouk es Nanouk? Sí ¿Es un personaje real? Sí, pero está haciendo de actor. Entonces, bueno ¿son personajes reales? Sí, pero hay algo más también [SVB escribe “no se sabe” en “expositivo”]. Y cuando estamos hablando de eso ¿no? ya de series bélicas, como por ejemplo *Why we fight* y demás, hay momentos donde se ponían en escena las secuencias para grabarlas, ¿que habían pasado antes? Sí, pero bueno pero estaban en escena. Aquí, en principio, no, aquí, digamos, sí que romperías más el modelo. El participativo sería de acciones reales. El reflexivo, bueno, yo creo que también hay, yo sí diría que son actores reales también, ¿no? O sea: que serían reales. Lo que podrían serlo, lo que luego hay como un nivel por encima de... ¿no? hay otra capa. [SVB escribe “personas reales” en “reflexivo”]//

SVB84: Esto lo he extraído de los libros de Bill Nichols, que dice que a veces estos, para hacer una reflexión sobre el propio medio, utilizan actores profesionales que luego explicitan que son actores profesionales.

JC84: Bueno, sí, pero luego te vas ya a lo que serían los documentales de ficción, xx fakes, que claro, es el siguiente paso al reflexivo, o sea: está ahí, tocando. Poético, no hay... puede no haber, arquetipos o no arquetipos xx, sí, va, aquí te entra todo. Y aquí, marginados... pintorescos... // ah, marginados o pintorescos ==

SVB85: Sí, estos es el son, cómo son.

JC85: Actores sociales... xx[leyendo]. Aquí sí que, aquí te pierdo...

SVB86: ¿Aquí? ¿Por qué son así? Porque como es el tipo de documental se basa en, cuando se habla sobre sí mismo o sobre alguien no se está buscando un arquetipo o unos estereotipos universales, sino se van a buscar a las personas raras, a los pintorescos, a los marginados y contar sus historias.

JC86: ¿Sí? No, pero si normalmente son historias contadas en primera persona ¿no?

SVB87: Esto se puede cambiar ¿eh? Ya, ya, ya.

JC87: Hombre, a ver, ese pintoresquismo existe en todos los sitios o esa marginalidad. Quiero decir, si tú te vas al observacional y te vas a las películas observacionales de los años 60, te das cuenta que lo que buscan son personajes excéntricos y una forma de educación de estrella del rock, sea un vendedor de Biblias, sean los locos de un manicomio

SVB90: Podríamos decir el lugar de esto, o sea, los dos serían arquetipos o el propio director, como personaje [SVB añade "arquetipos" y "director" a "performativo"].

JC91: Sí, el propio director, claramente ¿no? En su cotidianidad, desaparecen los arquetipos, bueno, esos que están en todos. O sea, esa cuestión, es decir,

cuántas películas y de cuántos tipos diferentes hemos visto sobre manicomios, o sea, cada año hay una película de manicomios. Participativa, observacional, de todo, miles de acercamientos. Y personajes reales, en principio, sí, y no se sabe.

SVB92: Vale. Pues ahora esto es lo que ya teníamos y ahora te pregunto si añadirías otro aspecto más a tener en cuenta, que consideres importante para la clasificación. Bueno, aquí ya hemos añadido el grado de importancia.

JC92: Yo es lo que te diría ¿no?, o sea: esa cuestión de intervención de los actores reales, sería también una categoría interesante, porque además para lo que tú luego quieres trabajar, incluso podría ser un elemento interesante a tener en cuenta. Sí, yo creo que sería eso.

SVB93: Vale, pues entonces, lo dejaríamos por ahora así. Y entonces, ya te paso la última parte de la entrevista que va a ser muy cortita, que, una vez que tenemos hecha esta tabla, que luego nos servirá para hacer esta clasificación sistemática, ¿a quién crees que le puede interesar tener una clasificación sistemática de documentales? ¿Qué usuarios crees que pueden estar interesados en esto? ¿Para estudiar esta clasificación? ¿A quién le puede interesar tener esta clasificación?

JC93: Pues no lo sé ¿a las televisiones?

SVB94: A un tipo de usuarios, ¿a qué tipo de personas? Académicos, directores, estudiantes... /A la gente de la calle.

JC94: No, yo te diría más a instituciones, igual eso, las televisiones... instituciones tipo // asociaciones de productores o te diría incluso, instituciones públicas como sería el ICA, que tiene que dar ayudas y para saber a qué tipo de ¿no? Porque documental, documental, documental es todo y no es nada, bueno, pues con eso te puede ayudar un poco más a navegar, no? Yo ya te he dicho, a

mi para la docencia como académico, me parece que para docencia, me parece útil lo que ya está de Nichols, no creo que necesite ir más allá. Para hacer un primer acercamiento a mis alumnos, yo creo que tengo bastante con lo que hay ahora mismo. // No sé, igual la docencia, no sé, a lo mejor, si en este país hubiera una formación a nivel de secundaria en términos de audiovisual que fuese más... decente, pues quizá ahí podría utilizarse, pero estamos a años luz de tener algo así. Entonces, es difícil, ¿no?

SVB95: Y ya por último, esta investigación que estoy realizando, sobretodo esta parte de sistematizar la clasificación de Nichols, ¿cómo la valoras, crees que es necesario, crees que está de más, que...?

JC95: ¿Como, como? ¿A ver?

SVB96: O sea, el intento de sistematizar esta categoría para clasificar a través de un simple formulario cualquier tipo de documental con aspectos formales, ¿cómo lo valoras en tus propias palabras o qué impresión te da este intento de sistematizarlo?

JC96: A ver, yo sinceramente, yo soy muy poco amigo de sistematizar mucho las cosas y entiendo que dentro de la academia yo soy una rara avis ¿no?, en ese sentido. Bueno tampoco que sea una rara avis, vengo de una tradición donde se trabaja más con los discursos que con las clasificaciones, de una tradición, si quieres, más de los estudios literarios, estudios estéticos, de los estudios, incluso, antropológicos, de la Antropología, por buscar una categoría más científicamente aceptable, que cosas como Sociología, que es donde se ha trabajado más en el tema más clasificatorio... Dentro de las teorías de la comunicación que somos todos "jovencitos", o sea: que somos un espacio relativamente joven, en el caso de España y en otros casos también, pero en el caso de España creo que está muy claro que estamos moviéndonos en torno a un ochenta veinte, un ochenta por ciento de gente que viene de formación más, y pongo todas las comillas del mundo, de un perfil más sociológico y de

un veinte por ciento, que venimos de otra formación, de una formación más de teorías estéticas, o de eso, la antropología... de otro tipo de acercamientos, mucho menos dados a las...

SVB97: A las sistematizaciones

JC97: Sí, pero no tanto a las sistematizaciones, yo creo que nosotros también sistematizamos, pero trabajar en términos...

SVB98: Universalistas

JC98: Exacto, de categorización. A mí me cuesta, porque siempre, es decir, siempre va a haber algo, por muy de esto que sea. Y luego, que al final, es eso ¿no? yo siempre... me parece en ese sentido, no sé. Me cuesta, me cuesta entender, sí que lo puedo entender, lo que no lo comparto, siempre hay un punto de diferencia a la hora de trabajar que, bueno, es así. Entonces, a partir de ahí, ¿qué utilidad yo le puedo ver a crear esa categoría que sea sistemática y que cree en, que pueda crear? Pues, hum... me cuesta, sinceramente Sergio, me cuesta ver a dónde llega ¿no? O sea, a tener un, es como, diría que es como los países catala== [vibración de un móvil] Ah, te están llamando./ No sé, como los programas de escritura de guion, que ahora hay a cientos, ¿sirven para algo? Sí, que deben servir para algo, pero quiero decir, luego al final necesitas a un guionista, si no, no... Y aquí es un poco lo mismo, ¿es útil que yo coja cualquier documental y lo lance a esta categoría y me diga dónde se coloca, el tanto por ciento? Porque esa es otra, no lo hemos hablado, pero tú antes lo has dicho, ningún documental es cien por cien una categoría, entonces, evidentemente, eso es como, siempre vamos a jugar a ver cosas. Un documental tú lo puedes abordar desde una perspectiva que para lo que estás trabajando te interesa más leerlo en términos de observacional y para otro caso igual te vas a fijar más en lo que tiene de poético, ese mismo documental. La cuestión es qué teorías sociales se esconden detrás de tu trabajo, para acercarte a eso, ¿no? al final, o qué acercamiento tienes, entonces yo ya diría político, yo ya diría ahí...

SVB99: Exacto, es lógico

JC99: Es decir, nosotros, por mucho que muchos colegas nuestros digan que somos científicos sociales, bueno quizá lo somos, pero nosotros básicamente creo que trabajamos con ideología. Y tanto en lo académico como en la investigación ¿por qué investigamos lo que investigamos? Es decir, nosotros somos los primeros que tenemos que, en ese sentido, ser participativos, cuando escribimos, cuando trabajamos, ya no cuando hablamos en clase, que también es súper importante explicar a mis alumnos de dónde les hablo. Sobre todo cuando escribes un artículo, situarte tú y, cuando armas algo sistemático, parece como que te escondas, parece que quieres ser más de perfiles positivos que de perfiles participativos o performativo, y yo creo que a nosotros, como científicos, nos toca ser performativos, en ese sentido.

	Expositivo	Observacional	Participativo	Reflexivo	Poético	Performativo
NARRADOR	Hay un narrador	No hay narrador	Hay varios narradores	Hay un narrador	Hay un narrador	Hay un narrador
VOZ NARRADOR	3ª persona		1ª persona (plural)	3ª persona	2ª persona	1ª persona (singular)
TIPO NARRADOR	(Voice-of-God) Narrador-observador		Narrador es el director Narrador es personaje	Narrador-observador Narrador es personaje	Narrador inicial o final Narrador personaje	Narrador es el director
(MONTAJE	Montaje conceptual	(Montaje lineal (condensado)) Montaje lineal -condensado	Montaje lineal Montaje Paralelo en su lugar	Montaje Paralelo	Montaje rítmico	(Montaje intelectual o ideológico)
DIRECTOR	No aparece	No aparece	Se le escucha diegéticamente	No aparece	No aparece	Se le escucha diegéticamente
			Aparece físicamente interactúa con los personajes	Escuchar		Aparece físicamente
			Los actores sociales hacen referencia a él/ella	Aparece físicamente	Referencia o mediación	Escucha diegética
INTENCIÓN DIRECTOR	Indagación	Indagación	Indagación	Reflexión	Mostrar capacidad estética	Crítica
		Exploración		Crítica	persuasión	Hablar sobre sí mismo Hablar sobre alguien cercano a sí
ACTORES SOCIALES	Expertos (voz autoridad) Testimonio	Arquetipos	Director es personaje Testimonio	Picres profesionales	No hay Arquetipos	Narrador Director Personajes Personajes Arquetipos
¿QUÉ SON?	Personas reales	Personas reales	Personas reales	Actores profesionales	Personas reales	Personas reales
	NO REAL			No se sabe	No se sabe	No se sabe

Crítica
Personajes

Personas reales

Anexo III

Entrevista a Margarita Ledo

Fecha: 23 de enero del 2014

Lugar: Aulario General de la Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), Bilbao

SVB1¹: Bueno, repito un poco lo que ya te he contado. Me llamo S, estoy en la Universidad de Barcelona, Facultad de Biblioteconomía y Documentación, vinculado al Grado en Comunicación Audiovisual. Ahora estoy haciendo la tesis sobre el documental participativo y lo estoy intentando teorizar dentro de la teoría de Bill Nichols. Mi objetivo es sistematizar las teorías de Bill Nichols para crear una herramienta interactiva que me permita crear, a través de categorías formales, ya sean textuales, como contextuales, como narrativas de los documentales, dar una definición objetiva y sistematizable de la clasificación de un documental. La primera pregunta de todo esto es ¿qué grado de conocimiento tienes sobre esta teoría de Bill Nichols, la teoría del documental de Bill Nichols y su clasificación?

ML1: Bueno, la trabajé... / a nivel docente, como un modo de facilitar el acercamiento a un nuevo objeto que aparecía en la universidad, que era el docu-

1 Leyenda de transcripción; [] Aclaración del contexto, ... Descenso del tono, suspense, xx Palabra que no se entiende, / Pausa corta, // Pausa larga, == Interrupción.

mental (existe desde hace poco tiempo). Pero sobre todo también introduciendo una perspectiva crítica, que en mi caso venía de una autora, Stella Bruzzi, que ya cuestiona la validez de la fórmula. Bill Nichols, me estoy refiriendo a la fórmula inicial de las cuatro categorías: expositivo, interactivo, observacional y reflexivo. Y con aquellos ejemplos el observacional se liga mucho al etnográfico, después cuando conoces a Jean Rouch resulta que no está ligado al etnográfico. Que hay toda una primera parte en Nichols que quiere facilitar las cosas a costa de un enfoque y una comprensión de lo que es el documental que no nos convenía en absoluto, porque, entonces, realmente no conseguíamos introducir el documental en la cultura del cine, que era lo que realmente se pretendió y lo que se consiguió, incluso conseguimos algo más, por ejemplo, que el Porto 2001 capital Europea, se hizo una programación anual de la historia del cine solo a través de solo de documentales, pues ahí es cuando reconoces que efectivamente todos los modos de narrar, que ya están en los pioneros, y que están recuperando el documental contemporáneo. Bien, Stella Bruzzi es interesante porque dice ¿por qué nos sirve?, para explicar este objeto que es documental contemporáneo y en términos de documental contemporáneo, la clasificación Nichols. Va cruzando, a través de grandes ejemplos de documentales seminales, en el sentido de estos sobre que los demás podemos evolucionar ¿no?, bueno, por evolución o por contradicción, pero funcionan como el gran referente. Ella establece ya una serie de salidas que el propio Nichols, efectivamente, amplía cuando incluye

SVB2: Reconoce después

ML2: el performativo o el que llama poético. Claro, vamos a ver, entramos en otra, el performativo es más fácil de identificar ¿cómo identificas el poético?

SVB3: Esto luego [risas]

ML3: Ah, vale, vale, entonces bueno, me quedaría por aquí. Realmente, mi conocimiento es, un conocimiento funcional y, después, un conocimiento xx.

SVB4: Y la ha usado docente, sobretodo.

ML4: Sí, xx xx xx, como la veinticinco, que sale publicado en el 2004, aparece ya la teoría de Stella Bruzzi y la xx de Nichols.

SVB5: Podemos considerar que sí, que la experiencia que ha tenido con la teoría, ya sea para criticarla o para utilizarla en la docencia, le ha sido útil.

ML5: Claro, claro ¿no? Y además funciona hoy y los textos siguen trabajando y, por lo tanto... Criticarla no quiere decir...

SVB6: Ponerla mal, sino aportar más.

ML6: Aportar más o ver por qué se quedó en determinados momentos en ese estadio ¿por qué razón?

SVB7: No, y de hecho, todas las críticas que se le hacen al 91 a las cuatro clasificaciones hacen que él amplíe dos, incluya este performativo ¿no? que el performativo es un poco cajón de sastre, que incluye ...

ML7: Es un poco cajón de sastre que viene también motivado por el éxito comercial de un documental y de un autor concreto

SVB8: Sí, el documental de creación...

ML8: No, el performativo viene realmente por Michael Moore.

SVB9: Sí, también.

ML9: Es el ejemplo que él cita ¿eh? Lo que pasa es que, obviamente, luego en el documental de creación como una, o lo que se denomina así, como una de

las tendencias dominantes fue la incorporación de la autora o del autor como material del propio trabajo visible, porque no visible ya era obviamente, pues entonces bueno, pues se convierte en algo muy reconocible, pero el lado== pero digamos, la aceptación inmediata y el reconocimiento mediático a través de / la eclosión de este señor.

SVB10: Sí. De manera que // a ver / podemos decir que sí conoce otras taxonomías de documentales, como ya hemos hablado, a parte de la de Nichols, otras clasificaciones.

ML10: Sí, desde otras entradas. Un problema que yo siempre me planteo en las taxonomías, que es que yo creo que un objeto / como el objeto cinematográfico, en este caso documental, hay siempre tres entradas que van interligadas. Una es la producción ¿qué necesitas para hacerlo?, porque es un objeto mediado por la técnica, ¿no? no es una conversación como esta, sin un dispositivo no, eso no se puede realizar. Por tanto, el modo de producción tiene que estar. Otro es el tratamiento, o sea: con qué lenguaje lo haces, que de ahí viene muchas de las clasificaciones convencionales. El expositivo implica esa distancia, esa *voice over* del autor conduciéndote hacia lo que estás viendo y cómo lo tienes que ver, etc. etc. El observacional final implica una distancia diferente, que tú seas capaz de ver lo que los personajes te dicen, después hay el problema de si lo ves o no, eso es otra cuestión, etc. etc., por lo tanto, eso también está. Y después, está una entrada por autoría y lo que tú estás hablando, precisa esa entrada, porque yo me responsabilice de mi documental, aunque sea un tema, para entendernos, absolutamente participativo, a que, obviamente, el modo de participación implique, y el modo y la autoría implique una autoridad colectiva. Por tanto, yo creo que ahí, a partir de ahí, puedes ir desarrollando== Es decir, tu puedes hacer desde un determinado modo de producción, de determinada posición autoral, entendida ahí la autoría colectiva, puedes hacer un tipo de tratamiento u otro. En este sentido, yo separaría un poco el lenguaje de las otras dos entradas.

SVB11: Sí, sí, de hecho, ya Nichols define un documental desde estas tres perspectivas: la perspectiva del autor, del texto y del espectador. Entonces, desde luego, para definir un objeto fílmico como documental, nunca podemos obviar al autor, nunca porque==

ML11: Porque no, cualquier objeto fílmico, porque el objeto en el discurso medial en el expositivo, ni puedes eliminar al espectador. Quiero decir, que ahí también, yo creo que Nichols se fue aproximando. Creo que ya utilizamos como definiciones, para explicar documentales, ya un código que compromete al espectador, tiene que saber que tiene que mirar eso como un documental, incluido su parte ficcional, porque si no, sin eso, a nivel de objeto de comunicación==

SVB12: No funciona. Desde luego la actitud del espectador hacia ese objeto es fundamental.

ML13: Claro, claro. Podemos incluso donde metemos el falso documental.

SVB14: Sí, ahí está el problema de la definición.

ML14: xx xx xx que también, obviamente, nos olvidamos de él, pero es uno de los mejor definidos. Lo que pasa que ahí queda fuera el espectador, sin eso no puede funcionar bien. O entra en determinado momento, en una especie de derecho de paso, pero en determinado momento.

SVB15: Bueno, ya hay gente trabajando, ¿no?, en los fake documentaries y en los mockumentaries, sobre cómo redefinir un objeto como el documental, por la aparición de... Pero bueno, esto se sale un poco del... pero es muy interesante, es muy interesante

ML15: Sí, que se nos sale sí. También, ahí sí que es el tratamiento lo que implica la aparición de un producto, que podría ser catalogado en otra casilla.

SVB16: Bueno, ahora pasaremos ya al tema de / la validación de esta tabla. Aunque tiene forma de tabla, en el fondo luego se verá como un árbol, pero bueno, ahora es una tabla. Entonces, en esta tabla lo que tenemos que valorar, aparecen las seis clasificaciones de Nichols y aspectos formales, ya sean aspectos narrativos, como textuales, contextuales hay un par aquí abajo que también se analizan. Porque el análisis que yo voy a hacer incluye estos, sobretodo incluye estos tres pasos: narrativo, textual y contextual. De manera que son aspectos formales / que esto [SVB señala las cabeceras de filas y columnas] en la próxima fase de la metodología no se verá, solo se verán estas [SVB señala al interior de la tabla], pero bueno, he colocado esto para tener un poco de orden. De manera que, por ejemplo, el narrador, hay algunas categorías que se definen, que hay algunos índices que definen, por ejemplo, la existencia de narrador está en el expositivo y está en el reflexivo y puede estar en el poético; cuando hay dos significa que puede o cuando hay tres, que puede, no que es... ¿vale? Y entonces, vamos yendo una por una y si hay que cambiar algo, hay que modificar, hay que añadir, hay que quitar... este es el momento para hacerlo. Entonces, por ejemplo==

ML17: Estamos ante lo que es la tradición interna, digamos, del documental. Porque puede haber expositivo sin narrador ¿eh? Pero vamos a la tradición, entonces, xx xx

SVB18: Sí, sí. Aunque pueda haber un expositivo sin narrador, eso significará que es un expositivo que tiene trazas de otro tipo de documental. Pero, digamos, vamos a lo canónico, a lo prototípico. Entonces, narrador, esto es si existe o no existe, esta categoría [SVB señala la primera fila "narrador"] es si existe o no existe narrador o cuántos existen. Entonces, en el expositivo un narrador; en el observacional, ausencia de narrador; en el participativo, varios narradores, con esto me refiero a que hay interacción de varios, de varias personas que se encargan de la narración. Y los problemas sobretodo vienen del reflexivo, poético y performativo.

ML18: Ahí empiezan los problemas, porque en el reflexivo // si tomamos // claro a veces se llama reflexivo y a veces autorreflexivo, cuando hay todo ese metalinguaje que implica también lo que es el propio dispositivo y la anotación del dispositivo. Claro// ¿qué hacemos con... / Vertov? / ¿qué hacemos con la gran salida y el gran maestro como es xx? // ¿qué hacemos con la caída de la dinastía Romanov? La gran ironía, el gran modelo del documental contemporáneo en muchos casos. La transformación del sentido a través de cómo se montan las imágenes, ¿qué hacemos con eso, no? Entonces, en lo reflexivo, yo no pondría el narrador, como taxativo, puede haber narrador.

SVB19: Vale, o sea, lo dejamos como *puede*.

ML19: Sí, hay narrador o no hay narrador, quiero decir que... /

SVB20: *hay o no* [SVB escribe “puede haber” en “reflexivo”] Vale, sí, sí, sí. Como en este caso en un poético

ML20: Como en este caso, claro, claro, exactamente. Ahora en el poético, cuidado con el poético, yo creo que ahí sí que tiene que ser el yo, tiene que ser la primera persona, no puede existir la segunda. Te digo por qué también, la palabra quiere decir algo, de dónde viene, o sea, una poesía siempre es la escritura del yo ¿eh? Aunque estés describiendo este chándal

SVB21: Siempre se usa el yo

ML21: Es que claro, siempre. Esa implicación es absolutamente imprescindible, por lo tanto, sería primera persona.

SVB22: Bueno, a las personas ahora pasaremos [SVB escribe “1ª persona” en el “poético”].

ML22: Ah!

SVB23: No, no, no pasa nada, así ya nos lo hemos saltado. Y en el caso de performativo, claro, puede haber un narrador o varios. Las voces, en principio, tercera persona. Participativo, primera persona del plural, por el hecho del diálogo. Entonces, reflexivo una tercera persona, aunque... aquí siempre se me ha criticado esto, es más bien una primera persona, porque el reflexivo siempre es el yo // singular [SVB escribe "1ª persona" en "reflexivo"].

ML23: Por eso se está acercando mucho y se utiliza mucho en el contemporáneo

SVB24: En el poético, una primera persona singular. Y el performativo //

ML24: Puede ser una primera persona dialogada, ¿te das cuenta que es primera persona?

SVB25: Y un performativo que ya puede ser / yo he colocado aquí una primera persona o una segunda persona, porque si hay uno que pienso que utiliza la segunda persona el acercamiento tan directo al tú, es el performativo, este nuevo documental creativo, este nuevo documental // incluso Michael Moore utiliza mucho el tú para hacer este impacto más cercano

ML25: La primera, también, sí.. bueno, la primera, sí. / Sí, yo estoy pensando más en Eduardo Coutiño, el brasileño del *Jogo de Cena*, / donde él llama a una serie de personas a que cuenten sus vidas y entre todas esas personas, también hay actores y actrices que representan a sí mismos y el espectador está en la ambivalencia de reconocer cuál es la que está narrando su propia historia, cuál la está / reconstruyendo

SVB26: Este podría ser más bien reflexivo ¿no? Porque en el reflexivo se usan a veces actores profesionales para hacerse pasar por actores sociales.

ML26: Sí, pero ahí está el director metido y hay una parte también... Es que estamos en lo mismo, el performativo puede ser poético, puede ser reflexivo. Y yo creo que lo interesante es el cruce de==

SVB27: De los géneros, sí, sí, desde luego.

ML28: Pero bueno, los géneros ayudan a estabilizar cosas, claro.

SVB29: Luego, sobre el tipo de narrador.

ML30: Sí, la voz, el narrador, lo que se llama narrador omnisciente, que siempre==

SVB31: O el observador, que en este caso no es omnisciente, sino que solo describe, más que observador sería descriptor, pero bueno...

ML31: Sí, pero bueno, sí //

SVB32: *Descriptor* [escribe]// Participativo, el narrador es director y es personaje o es director y es personaje, pues como hay varios narradores puede ser las dos cosas.

ML32: Puede ser las dos cosas. / Yo supongo que lo conoces bien, pero uno de los más... // hay una... // Te estoy citando autores que puedan conocer el contexto español ¿no? / Patricio Guzmán con *La memoria obstinada*, que es muy claro //

SVB33: En el reflexivo, volvemos otra vez a un narrador descriptor y un narrador que puede ser también personaje. //

ML33: Sí

SVB34: El poético, aquí hemos puesto un narrador inicialmente considerando que en el documental poético, normalmente, la gran parte del metraje no existe una narración y, si existe, existe sobre todo en las partes iniciales y finales, introduciendo o concluyendo. // Aunque esto lo podemos quitar ¿eh? / Si no estamos de acuerdo //

ML34: Sí, yo creo que se== ¿Por qué te fijas en eso? Por tu propio contexto.

SVB35: Porque es así de donde hemos

ML35: Porque ahí, en Cataluña se hace mucho eso.

SVB36: Sí [risa]

ML36: Claro, claro, entonces, no, es la influencia del propio contexto de la cultura del documental sobre estas pautas. Pero...

SVB37: No tiene porqué

ML37: No tiene porqué en absoluto, no tiene porqué, es más, puede entrar justo en un momento incidental muy preciso, un *coup de vieux*, es que de ahí es el... ¿qué haces con las formulaciones del lenguaje que tiene la poética? ¿qué haces con el surrealismo? ¿qué haces con determinadas asociaciones que no pueden entrar al inicio, porque entonces, realmente, anulas la obra para él ¿no? Yo creo que ahí puedes dar varias, varias formulaciones

SVB38: Puede ser el director el narrador

ML38: Eso sí que tiene que ver más con la voz como uno de los materiales y cómo se trata eso

SVB39: Sí / De hecho, es más importante el tipo de voz que el tipo de narrador en sí, pero se [SVB escribe “narrador director” en “poético”].

ML39: Sí. Chris Marker lo xx.

SVB40: Sí, por ejemplo Chris Marker es uno de los más claros. El performativo, el narrador es el director, lo hemos colocado. Entonces, esto que son ya aspectos narrativos. Y ya comenzamos en aspectos textuales, el montaje de elementos, la yuxtaposiciones y demás. Entonces, el tipo de montaje en un expositivo, es un montaje conceptual, con ello me refiero a que todo el metraje se monta alrededor de una argumentación.

ML40: De una argumentación, sí.

SVB41: En el observacional==

ML41: Puedes poner argumental, también, pero bueno, pon conceptual si quieres, sí.

SVB42: Bueno, en el observacional es lineal también

ML42: Sí, es lineal

SVB43: el condensado continuo, esto [tacha “condensado” y “continuo”]... Es lineal porque es cronológico

ML43: Sí, sí, sí.

SVB44: El participativo, un lineal o un paralelo, un paralelo porque se cuentan varias historias a la vez.

ML44: Sí, sí, y el paralelo suele ser muy usado, lo que se llama... montaje... / Sí

SVB45: En el reflexivo, también paralelo. / En el poético, rítmico, lo que interesa es== como se fijan más en aspectos líricos, en aspectos estéticos, íntimos, intimistas, el montaje es / sobretodo lo importante del montaje es marcar un ritmo, no una temporalidad, no un argumento, no... sino==

ML45: Sí, sí. No está sujeto realmente a...

SVB46: Exactamente, no está sujeto a una argumentación, ni a una cronología, ni a una... simplemente a un ritmo, a una estética. // Y en el caso del performativo, intelectual o ideológico, que se diferencian del conceptual en que el ideológico no va alrededor de una argumentación, sino que va alrededor de una defensa de una posición ideológica.

ML46: Sí. / Aún así / revisa el montaje intelectual, o acláralo, o probablemente se toma a la posición existencialista ¿no?, que estaría muy enclavado en el reflexivo, por ejemplo.

SVB47: O sea, podríamos dejarlo como==

ML47: El montaje intelectual funciona como los ideogramas, y esto lo explicaba muy bien Meyer, que realmente el choque de imágenes lleva a otro resultado.

SVB48: Sí, sí, es verdad. O sea, lo dejaríamos como ideológico.

ML48: Mmm... Sí, o aclarando esa terminología, porque está muy afirmada [SVB tacha "intelectual" y añade "aclarar" en "performativo"]

SVB49: Sí, en la huelga ¿no? o en octubre ¿no? el contraponer imágenes

ML49: No, no, lo que funciona, por ejemplo en // en lo que se llama realmente los grandes documentales de montaje.. // como puede ser Nao de xx de los

años 60, una pequeña pieza que es una obra maestra. Obviamente, ahí no es solo el choque, pero también es lo que siempre insistían y insisten las estudiosas y los estudiosos de Vertov, es qué pasa entre dos imágenes, es más el intervalo que hay ahí. Entonces, bueno ahí, las movía, pero en otro caso pues aclarar, si es que te parece necesario mantener la palabra.

SVB50: Vale. // Y ya pasamos a la presencia o no presencia del director y cómo es esta presencia. Entonces, el director, en principio, en el expositivo ni aparece, porque, en principio, como es objetivo. Lo mismo en el observacional, pero en el observacional tiene esta característica de dejar que las imágenes ocurran y no poner nada del director, un *cinéma vérité*, podríamos decir.

ML50: *Cinéma vérité*, aparece en este [señala al participativo] ¿eh?

SVB51: Sí pero no tiene esta posición, de... ni de intervenir, ni de...

ML51: No, no, el *cinéma vérité* estaría aquí

SVB52: En el participativo

ML52: Y te doy el ejemplo muy claro, es eso todas esas grandes confusiones, ¿sabes por qué? Porque nacen al mismo tiempo el *direct cinema* y *cinéma vérité*, hay un momento en que en el área sobretodo norteamericana, y incluyo Canadá, el *cinéma direct* made in USA y el *direct* Canadá, sobretodo Quebec-quois, la escuela Quebecquois... con xx, les llaman *cinéma vérité*, por influencia y por su ligamen con los... Y también porque hacen otro tipo de *cinéma direct* muy diferente a los... del...

SVB53: Del anglosajón

ML54: Del anglosajón. En *Chronique d'un été*, que es lo que se considera fundacional, están constantemente Edgar Morin y Jean Rouch interviniendo, mon-

tando una cena y hablando con los participantes, que son muy visibles y al final aparecen. Al final hay la proyección, que es una escena que después se reproduce en muchos documentales, hay una proyección de la película, y la hacen, como dicen los argentinos, pelota, empiezan a decir que no consiguen los objetivos, hay una crítica de los propios participantes, incluidos los dos codirectores, en este caso, y se enfrentan al resultado. Por lo tanto, es completamente ==

SVB55: Es una confusión mía, propia

ML55: No, sí, pero bueno, es muy corriente, no te preocupes.

SVB56: Sí, porque ahora que me lo dices sí, pero es verdad que...

ML56: No te preocupes, pero, efectivamente, no puedes meter como ejemplo nunca el cinéma vérité en los observacionales

SVB57: Es el cinema directo, es Wiseman y demás

ML57: Hombre, es que ahí marcan, ellos hacen una especie de catálogo de reglas muy estricto, solo una cámara, nada de añadidos... de luz o de maquillaje, nada de preguntas. Es que tienen unas reglas muy estrictas, por lo tanto, ahí sí es muy fácil de identificar y por qué necesitan esas reglas, porque ellos quieren hacer exactamente eso, es el documental kennediano, nace con la época Kennedy y muere con la época Kennedy [risas] xx xx, bueno, aguanta un poco más porque a Kennedy nos lo fulminan, pero bueno.

SVB58: Bueno, ahora está como resucitando un poco, el observacional, se está empezando==

ML59: Mucho, mucho, pero es muy diferente

SVB60: Pero sigue la estela, sigue estando... la esencia

ML60: Sí... sí... emerge el observacional pero no como cine directo ¿no? Eso es muy ambiguo pero, es muy ambiguo porque, por ejemplo, se enclava mucho con determinadas poéticas. Ahí los cineastas rusos son especialistas, que hace Sukurov en algunos casos, en algunos de sus trabajos, por lo tanto ==

SVB61: Sí, la verdad es que Sukurov sí tiene una mezcla observacional-poética bastante...

ML61: Claro, claro, claro. Y aparece su voz, siempre, es muy interesante, claro y muy complejo xx xx, tampoco en los cuadros no lo puedes incluir, evidentemente ¿no?

SVB62: Sí, sí, porque si no... El participativo, consideramos que el director aparece físicamente y interactúa con los personajes y los personajes hacen referencia a él. Es como la característica del participativo o interactivo, en la anterior clasificación el interactivo y el que yo redefino como interpelante.

ML62: Como interpelante, claro. Porque aquí la palabra, si tú quieres ir a diferenciar el participativo como comunitario, lleva confusiones, porque claro, entonces ya no tiene sentido el director, como tal, sería una figura también coral, pero bueno

SVB63: Ya, pero mi objetivo no es crear una séptima categoría de documental participativo, sino esto entra en tensión==

ML63: Incluirla en el interactivo

SVB64: No, no que incluya, sino que estos documentales participativos, luego en la siguiente fase de la tesis, yo clasificaré una lista muy larga que tengo de documentales participativos y las incluiré en estas categorías y sacaré cuál de

estos recursos utilizan más las comunidades. Es decir, qué recursos las personas sin conocimientos audiovisuales tienen más interiorizados en sus fueros internos ¿no? Pero claro, tengo una tensión aquí, con esta definición de participativo, dentro de mi trabajo

ML64: Claro, está bien si se trata de eso, claro, es tu hipótesis

SVB65: Reflexivo, ¿no aparece el director? // O... porque aquí estoy teniendo problemas en este punto concreto, que el director no aparezca en el reflexivo //

ML65: Es que, podría aparecer, no tiene porque no aparecer

SVB66: Físicamente o...

ML66: Incluso físicamente / ¿Qué haces con xx que siempre está en el centro de sus historias? Puede aparecer, que ahí es ya... Porque yo creo que aquí, y sobre todo si hablas del autorreflexivo, ahí el director se considera una pieza más del engranaje cuando aparece. Puede aparecer solo la voz, puede aparecer la sobra, como a veces utilizan, puede aparecer [SVB apunta "aparece físicamente" y "se le escucha" en "reflexivo"]...

SVB67: El reflejo del espejo. En el poético, ¿no aparece y los actores sociales hacen referencia a él? // Siempre los problemas vienen aquí

ML67: Claro, claro, vienen ahí, es que es un...

SVB68: Más complejos

ML68: Más complejos. / Y yo, podría, creo que puede aparecer también, porque consideras la voz como una aparición, por ejemplo.

SVB69: Sí. // Bueno, la voz, si solo se le escucha la voz es cuando se le escucha diegéticamente. //

ML69: Bueno. // Tú consideras que Marker... ¿dónde lo colocas?

SVB70: Marker, a Marker nunca se le ve, pero se le escucha. Es que Marker tiene puntos performativos que... bastante...

ML70: Claro... tiene de todo. Por eso que... a lo mejor como anotación... yo, no sé...

SVB71: Bueno. Marker también tiene muchos que ni se le oye, ni se le ve, pero su presencia es clarísima

ML71: La presencia es muy clara. Y en esos que... un poco se va a buscar...//

SVB72: Pero creo que su presencia es clara cuando ya conoces su filmografía, ves que ahí está Marker, pero si tú te enfrentas en un documental de Marker en el que ni se le ve ni se le oye

ML72: No, si no se le ve, porque él utiliza lo que se llama // lo que... lo que podría enclavarse casi como documental de correspondencia, utiliza el indirecto hacia una tercera persona, pero casi siempre en los que sobre todo se buscan los puntos de genealogía, o sea, el Marker hasta ahí, el Chris Marker a partir de ahí, en *Sans Soleil*, es que empieza... ella dice que esta imagen de Finlandia, o de Islanda, creo que le lleva a... y constantemente está apareciendo y desapareciendo ese... //esa relación con un receptor imaginario que es el de la correspondencia, pero la voz aparece en la... es como la voz que recuerda / que relee esa correspondencia, esto está prácticamente ya en el xx xx, en uno de los primeros. Por tanto, yo no sé...

SVB73: Claro, puede ser que se le escuche o que aparezca, pero que la presencia es clara, el caso performativo siempre hay presencia, ya sea...

ML73: Yo en esos casos, cuando es el propio yo que se dirige a... aunque no sea en este caso al espectador, "me dice ella me dijo", es de nuevo hacia él, o "ella dijo", perdón. Un poco así: "ella dijo", "ella me dijo", siempre es a través de una "te escribo desde un país lejano..." este tipo de cosas. "Te escribo", siempre va hacia alguien que no es el espectador, por eso se habla mucho del espectador que se sitúa en un tercer plano ¿no? Y claro / Es que es una intervención directa, es que... yo... / Yo creo que en una figura muy próxima, además, a Marker durante mucho tiempo que es Alain Resnais y uno de los grandes documentales que es *Guernica*, en los 40, claro, ahí la voz es de María Casares,

SVB74: No he visto *Guernica*, creo.

ML74: es una actriz exiliada y la voz ahí es un personaje absoluto, absoluto. Y no quiero entrar en lo que dice, que ya es absolutamente central, cuando dice que es una exiliada, que es ella misma ¿no?, dice: "dejar de ser tú misma"

SVB75: Claro, en este caso no sería el director el que habla sino que...

ML75: No, pero estamos aquí en el poético

SVB76: Pero, claro, es un narrador que habla en primera persona y que el narrador puede ser un personaje

ML76: Sí, claro, ahí lo tienes, exactamente. Como puede ser un personaje, entonces, para llevarlo al terreno del autor, es que puede no aparecer, pero cómo solucionas ahí que lo estás reconociendo ahí, como el personaje, no lo puedes meter aquí, en la bolsa va a haber en el omnisciente. ¿Y dónde lo situas? Es un poco ese tipo de dilema que también es cuando encuentras estas cosas, yo a

veces, ahora que lo estoy diciendo lo estoy pensando, hay cosas que las tengo escritas, pero esto sí que no...

SVB77: Pasamos ya a la intención, cuál es la intención del director. Es la entrevista, en el caso del expositivo, una entrevista descriptiva o una argumentación, o sea, entrevista con el fin argumentativo o con un fin argumental.

ML77: ¿La intención del autor, aquí en el expositivo? El expositivo es un poco explicar determinados fenómenos, es lo que le interesa, explicar determinados fenómenos como resultado [SVB borra “descriptiva” y añade “explicar” en “expositivo”]. //

SVB78: ¿En los observacionales?

ML78: Ahí es más ya, en los observacionales es enfrentarse a algo que se desconoce, en general, indagaciones también o la crítica, efectivamente. En el participativo estamos en lo mismo ¿no? te enfrentas a lo que desconoces. Por eso es tan interesante, en todos estos casos, cuando tú dices que se utiliza mucho el directo, se utiliza mucho lo que sería el plano secuencia, porque es el único plano que no sabes qué va a pasar.

SVB79: Claro. Y que no se corta el metraje

ML79: No, y que además, tú mismo estás pendiente de cómo las cosas pasan.

SVB80: Sí // sí, sí, por eso es tan importante el montaje lineal en el observacional, es fundamental.

ML80: Ahí, ahí, claro es que si destruyes eso, lo destruyes todo.

SVB81: En el reflexivo, la reflexión, redundante, pero bueno...

ML81: Sí, sí, la crítica, la... más que la crítica el cuestionamiento yo pondría ahí [SVB borra “crítica” y añade “cuestionamiento”]

SVB82: Sobre el propio reflexivo.

ML82: Sí, es más frágil en algún caso, y después resulta ser los más eficientes, no sé si llamarlo cuestionamiento, pero bueno...

SVB83: En el poético es mostrar una capacidad estética, la intención.

ML83: Sí... pero yo creo que es más romper barreras comunicativas, es decir, cuando tú... vas a ver de otro modo ¿no? Amplías la capacidad de ver, amplías... // no sé si se me entiende el término, porque me está llegando de otro... es cuando, cuando tú / incluyes determinadas texturas en una superficie / texturas diferentes // se hace en el diseño gráfico, porque no va todo en un papel blanco, bueno pues, cuando texturizas estas capas, capas que tienen el sentido también de fragilidad, pues estás haciendo una propuesta de un nuevo modo de aproximarte a algo, yo creo que ahí es donde puedes hacerlo [SVB añade “romper barreras comunicativas” en “poético”]. Porque la cuestión estética, es verdad que se utiliza mucho porque va casi unida, pero según la convención puede haber documentales poéticos con una formulación visual plana y buscada, por lo tanto, bueno, hay...

SVB84: Y en un performativo, sobretodo, bueno, aparte de la crítica, este hablar sobre sí mismo o sea alguien cercano a sí mismo. Como el autor es tan importante en el performativo...

ML84: Alguien metido en el propio...

SVB85: En la propia vida del director o en el propio director.

ML85: Sí, que le afecta directamente por cualquier razón, puede ser una razón ideológica o puede ser una razón... personal, puede ser... sí.

SVB86: Entonces, ya pasamos al papel de los actores sociales, entendiendo actor social como la definición que hace Nichols, que es la persona que aparece en un documental y que==

ML86: El personaje

SVB87: Sí, el personaje, lo que pasa es que no es un actor profesional, si no...

ML87: Sí, ya, el personaje.

SVB88: Entonces, en el expositivo normalmente son expertos, son voces de autoridad, pero también son tes== [SVB añade "testigos"] aquí hay una que es, que son testigos, o expertos o testigos. // ¿Sí? // O... ¿y más cosas? //

ML88: Sí, el experto parece, pero el experto... yo nunca le llamé personaje al experto, es una especie de añadido, de autoritas para... Esto está muy cerca del televisivo, pero no tiene porque...

SVB89: Pero no tiene porqué ser de la televisión

ML89: La televisión es una variante de... claro, del ==

SVB90: Del expositivo

ML90: Es una variante del expositivo, que tiene unas pautas también determinadas y aparece ahí, cada dos por tres, el experto, por muchas razones. Bueno, no sé qué decirte / No sé qué decirte de esto, porque, normalmente es el testigo directo es el más claro, porque se sabe que vivió algo.

SVB91: Sí. Vamos a analizar las dos columnas a la vez, así es más fácil. Son personas reales, no son actores profesionales. En el caso del observacional, me ha costado mucho de definir, son, aunque tienen esta misión de mostrar la realidad sin visión propia del director: lineal, cronológica, persona real... pero acaban mostrando arquetipos, aunque su voluntad no es mostrar arquetipos, acaban mostrando arquetipos. // Porque en esta búsqueda de la realidad

ML91: Observacional, en el sentido clásico ¿no?, luego xx // Sí, está buscando un...

SVB92: Luego, en el participativo, lo destacable es que el propio director es un personaje, que son personas reales. En el reflexivo, ya sí que no sabía cómo definirlo. Actores sociales arquetípicos en el reflexivo, aunque pueden ser actores profesionales / en el reflexivo. / Este es muy difícil de ver...

ML92: Es muy difícil, porque ahí ya entramos en todas las barreras que se... Pero cuando utilizas actores, por ejemplo el re...// el reconstruido o el reelaborado // pero el actor profesional, ahí juega un papel de un material más, es decir...

SVB93: De la propia reflexión del dispositivo

ML93: Por qué se utiliza eso, por qué se utiliza el actor profesional, en estos juegos, yo creo que es este juego de dar a ver la diferencia entre personaje... la diferencia o no o dónde está entre el personaje y el personaje representado. / Y qué pasa cuando el propio personaje real se representa a sí mismo, que es, realmente, la gran paradoja y / y la grandeza también ¿no?, cuando se pueda representar y al mismo tiempo se representa a sí mismo / Eso es muy, muy general y eso se da a ver como representándose a sí mismo, ahí hay una maravilla, claro el reflexivo en muchas ocasiones deja escapar en el cine de no-ficción, se enclava mucho ahí, para no llamarle documental. Claro, entonces, qué pasa en el cine de no-ficción, pasa, pues como en *Close-up* de... / Abbas Kiarostami,

que es el propio, la propia persona real ¿no? que va a ser penalizada porque adoptó la personalidad de un director de cine, digamos, [risa] con toda una fantasía y toda una serie de... y eso le lleva a desarrollar determinadas opciones en la realidad y, después, obviamente se representa a sí mismo para eso. Entonces, ahí hay unas barreras que pueden o pueden ser los propios personajes representándose a sí mismos. Pero, obviamente, el espectador tiene ese pacto tan de credibilidad que normalmente

SVB94: No lo cuestiona

ML94: No lo cuestiona, lo sabe, pero no lo cuestiona, lo ve como si esto pasase por primera vez, es grandioso, es grandioso...

SVB95: Sí, pero por esta actitud del espectador

ML95: Sí, por la actitud del espectador, claro. Pasa también en el poético. O consigues eso o sino... ahí no puede haber barrera. Es muy parecido a cuando lees poesía, tú no puedes estar mirando si la rima interna está al tempus, entonces ya nada, es la lectura analítica que te destroza todo. Como el microanálisis aquí, tú te puedes ir al cine y decir aquí xx, bueno puede ser así cuando estás estudiando pero.... Y un poco hay... bueno hay toda una... una área muy móvil ¿no? Tú sabrás, a medida que vayas avanzando, cómo... cómo lo denominas para que se vaya acercando a explicarlo.

SVB96: Es que, sobretodo estos dos me han costado mucho de definir, porque

ML96: Sí, sí, es que tiene que costar

SVB97: porque el tipo de actor social que hay en un poético, pues, si salen, porque primero puede ser que no haya actores sociales y, si salen, cómo son, arquetípicos. //

ML97: Claro, el arquetipo es aquel que reúne / tal cantidad de rasgos que se reconoce inmediatamente y no se descodifica, no hace falta pasar ahí a preguntarse qué es ¿no? Pero bueno, bueno... //

SVB98: Bueno, esto lo dejamos así, por ahora y... Y en el caso de performativo, marginados o pintorescos, por aquello de... porque sí que intentan buscar este saltarse el arquetipo, en el performativo.

ML98: Sí... //¿Y por qué pones marginados?

SVB99: Porque a veces van a buscar a personas aisladas, a personas que están en los márgenes de la sociedad,

ML99: O sea: lo menos visible. Sí, así como el arquetipo es siempre muy visible, aunque no lo reconoces, quizá vaya a buscar más el personaje velado o la situación velada, la situación no visible y la traen al primer plano. Y claro, esa situación te puede resultar excéntrica, depende del momento ¿no? Pero no hablaría tanto de pintoresco, porque pintoresco... /

SVB100: Sí, puede ser excéntrico..

ML100: O... // no convencional. Ahí sí que puedes jugar con lo convencional o lo no convencional. Pero es porque te estás enfrentando a algo que no es visible y, por lo tanto, te obliga a mover tus propios códigos ¿no?, para entender esto.

SVB101: Vale [SVB elimina “pintoresco” y añade “excéntrico/no convencional” en “performativo”]. Y ante esto, ¿añadiríamos alguna categoría más? ¿Crees que hay algo que falta para definir formalmente a un documental, que sea necesario? / ¿O con estos aspectos formales...?

ML101: Sí, sigue estando el... // Por supuesto no metes el falso ¿no? ¿en ningún sitio? Puede ser cualquiera de ellos también. //

SVB102: Bueno, se puede quedar así tal cual //

ML103: Claro, es que... // Yo, en el poético, / por ejemplo, el documental de creación / estamos en lo mismo, ahí es una cuestión de lenguaje, fundamentalmente ¿no? Entonces, probablemente, coincida con lo que se llama aquí poético ¿no? Lo que pasa es que la denominación “documental de creación” es francesa y la otra es americana. // No, en este sentido de taxonomía, o de esta serie de elementos inter cruzados...

SVB104: Vale. Pues una vez que hemos acabado con la tabla, solo un par de preguntas más. De todos los tipos de usuarios que están interesados en el documental, quién crees que podría estar interesado en una clasificación sistemática de la taxonomía de Nichols. //

ML104: Yo creo que las clasificaciones lo que ayudan es a escoger, creo que te quitan esa fase.../ absolutamente... // impresionista, para entendernos / y te obligan a pensar si tienes algún objetivo o no o es solo exploratorio, si es solo exploratorio ya sabemos que cae todo esto, cae todo esto porque tu vas con la cámara un poco...

SVB105: A ver

ML105: A ver. Pero cuando te planteas una obra y te planteas un resultado, quieres llegar a un resultado / del tipo que sea, sea de lenguaje, sea de romper con algún tipo de reglas tienes que saber primero cuáles son esas reglas.

SVB106: Vale, digamos que esto le interesaría al creador de documental, al realizador de documentales

ML106: Claro, fundamentalmente, sí, al que va a hacer, al que se va enfrentar al documental. Porque yo creo que ahí, el espectador pierde si lo conoce. Vamos a ver, si lo conoce, si lo activa, puedes conocerlo, pero si lo activas aparece la distancia.

SVB107: ¿Y al teórico del documental?

ML107: Bueno, claro, claro

SVB108: También puede sacar cosas. Y por extensión, al estudiante ¿no?, al estudiante de documental que es el que está entre la academia y la práctica.

ML108: Sí, claro. No, no, es como todo, al acercarte a un objeto pues estas taxonomías sirven para pensarlo de determinada manera o de una manera u otra. Y para, también claro, como todas las aproximaciones yo si me planteo los modos de producción dominantes en el documental contemporáneo, pues tengo que conocer los que son los convencionales, porque yo parto de la idea que el noventa por cien es autoproducción, por ejemplo. Entonces, al pensar en la autoproducción tengo que pensar por qué es posible, ahí entro en el dispositivo, claro porque es un dispositivo más desequilibrado porque necesita una preparación específica para utilizarlo, o que sea barata y sea... tenga unas condiciones que te permitan llegar hasta el final de la obra sin muchos filtros, etc. etc. Entonces, depende de la entrada te vas a ir encontrando una necesidad que yo creo que no se puede... / Es más, yo creo que hay, para conocer en el documental y desde el punto de vista de querer hacerlo y, también en este caso sí que para verlo, yo creo que conocer las grandes fases cronológicas, por qué aparecen determinadas xx ... los / digamos, tratamientos, también usuales con los que te puedes enfrentar en un material real ¿no? ir hacia lo que estás analizando y ver si eso se da ahí sin presumir, por tanto una clasificación tiene este sentido ¿no? Y quien por primera vez se acerca a un objeto y tiene que conocer algo de él, no lo va a conseguir a través de eso, sino quien quiere ir más allá

SVB109: Esa manera de sobrevivir ante...

ML109: Claro. Quien quiere ir más allá para conocer un poco más y eso le va a permitir en el momento de enfrentarse a uno de esos documentales verlo de otra manera, no tienes por qué estar activado, tienes ya un valor incorporado que va a funcionar. ¿Tú ves diferente al Chris Marker de ahora, que se conoce más, que la primera vez que te enfrentas a un Chris Marker?

SVB110: Claro, se ve diferente

ML110: Se ve completamente diferente. Y todo documental se ve diferente a los inicios de los 90, que ahora al inicio de... 20 años después. Y, obviamente, desde el punto de vista de la persona que lo va a hacer es fundamental, aunque no es fundamental, en el sentido que estamos hablando, pero en absoluto imprescindible cuando hablamos del documental participativo, ahí el fin comunitario parte de personas que tienen cierta noción de imagen y normalmente reproducen modelos muy convencionales, porque son los modelos que tenemos.

SVB111: Que es lo que a mí me interesa, al final de la tesis, sacar de todo esto. Y ya la última pregunta es ¿qué importancia crees que tiene... qué relevancia crees que puede tener una investigación que intenta sistematizar una taxonomía tan... definida de una manera tan heurística como hizo Nichols, esta taxonomía tan heurística, tan cualitativa, pasarla a una visión más sistemática o cuantitativa? / ¿Qué relevancia puede tener? //

ML111: Yo creo que tiene una relevancia a nivel de campo de análisis. Y de someter lo real, que en este caso sería un documental concreto, a determinadas fórmulas, sobre todo para demostrar a veces que no coincide con las fórmulas. Y yo creo que las fórmulas están para eso, hay algunas básicas que no puedes mudar, está la tortilla de patatas: no puedes poner el huevo antes que la patata [risas] Ahí hay algo maravilloso, que es cómo nacen los objetos, de alguna manera te explica determinadas fórmulas, pues, que se tienen que mantener. Pero

otras, si volvemos a la cocina, otras justo es como una aportación a cambiar completamente las fórmulas [risas] Y entonces, un poco yo creo que eso... / son... // referentes de enfrentar un real a eso, para ver como... como hay aspectos, a lo mejor nucleares, que si se explican a través y aparecen ahí, aparecen ahí podemos entender que abarcan en lo que se está produciendo, puede un 90 por ciento de lo que se está produciendo, si nos vamos a una relación exhaustiva de determinados contextos, de determinadas tradiciones y que en otros casos quedan, de nuevo, unos márgenes que cada vez se van ampliando más y que van a dar lugar a una nueva necesidad de estudio, es un poco lo que funciona con estos objetos, que fíjate que, hay objetos mediados por todo un dispositivo técnico que, claro, ahí la técnica no es solo lo que te permite hacerlo de determinada manera ni de facilidades, sino que hay una serie de opciones que aparecen mucho. Y ahora nos tendríamos que preguntar por qué vuelve super 8 o por qué en textura se imita a super 8, por ejemplo, con un dispositivo digital, la cuestión absolutamente de lenguaje o de propuesta escénica

SVB112: Yo creo que es más estético que...

ML:112 Sí, sí, y de dar a ver que de nuevo estamos en... / digamos, en... / fórmulas que están hechas y pensadas para utilizar el... para formatos que se utilizaba, para formatos me estoy refiriendo a modelos, para qué se utilizó el súper 8,¿no? Para el film, para el film de más de proximidad, para el cine imperfecto... entonces, claro, es una etapa totalmente diferente y que solo lo podías hacer de una determinada manera.

	Expositivo	Observacional	Participativo	Reflexivo	Poético	Performativo
NARRADOR	Hay un narrador	No hay narrador	Hay varios narradores	Hay un narrador / No puede haber	Hay un narrador No hay narrador	Hay un narrador Hay varios narradores
VOZ NARRADOR	3ª persona		1ª persona plural	3ª persona 1ª persona	3ª persona 1ª persona	1ª persona singular 2ª persona
TIPO NARRADOR	Voice-of-God Narrador observador <i>descrip</i>		Narrador es el director Narrador es personaje	Narrador-observador Narrador es personaje	Narrador inicial o/y final <i>Narrador diégetico</i>	Narrador es el director
MONTAJE	Montaje conceptual	Montaje lineal <i>continuo</i> Montaje lineal continuo	Montaje lineal condensado Montaje Paralelo	Montaje Paralelo	Montaje Paralelo	Montaje paralelo Ideológico <i>de color</i>
DIRECTOR	No aparece No interviene	No aparece No interviene	Se le escucha diégeticamente Aparece físicamente Interactúa con los personajes Los actores sociales hacen referencia a él/ella	No aparece <i>Aparece físicamente</i> <i>Se le escucha</i>	No aparece Los actores sociales hacen referencia a él/ella <i>Aparece</i> <i>Se le escucha</i>	Se le escucha diégeticamente Aparece físicamente
INTENCIÓN DIRECTOR	Entrevista de autoridad <i>Explica</i>	Indagación Crítica	Indagación	Reflexión entre <i>Cuestionando</i> <i>Romper barreras comunicativas</i>	Mostrar capacidad estética	Crítica Hablar sobre sí mismo Hablar sobre alguien cercano a sí
ACTORES SOCIALES	Expertos (voz autoridad) <i>Testigos</i>	Arquetipos	Director es personaje Personas reales	Arquetipos	No hay Arquetipos	Marginados Personas reales <i>Escenario/Vi</i>
¿QUÉ SON?	Personas reales	Personas reales	Personas reales	Actores profesionales No se sabe	Personas reales No se sabe	Personas reales No se sabe

Anexo IV

Entrevista a Ricard Mamblona

Fecha: 4 de febrero del 2014

Lugar: Sede de la productora Prodiggi Films, Barcelona

SVB1¹: Lo único es que, aunque yo te hecho todo esto de interpelante, participativo y demás, en la tabla que veremos sigo utilizando participativo, en el sentido de Nichols ¿vale?

RM1: Sí, sigue, sigue.

SVB2: Entonces, eso, el resumen es que en mi tesis estoy uniendo dos campos de conocimiento dentro de la comunicación audiovisual: la comunicación comunitaria y la teoría del cine. A través de de esta discusión teórica y de esta sistematización que estoy haciendo ahora y, luego, lo último que haré es, tengo sistematizada la clasificación de Nichols y clasificaré unos 20/30 documentales participativos de estos de intervención comunitaria, a través de esta clasificación yo obtendré qué modos de representación utilizan las personas sin formación audiovisual elevada, sino que han participado ellos mismos, su conocimiento es a través de participar en procesos audiovisuales pero sin una

1 Leyenda de transcripción; [] Aclaración del contexto, ... Descenso del tono, suspense, xx Palabra que no se entiende, / Pausa corta, // Pausa larga, == Interrupción.

formación, qué modos de representación tienen en su imaginario, en sus estructuras cognitivas ¿vale? Por eso utilizo esa metodología que procede de la arquitectura de la información. // ¿Sí? ¿Vale? / Entonces ya empiezo... Bueno si quieres hacer un comentario o ya empezamos

RM2: Bueno, yo quería decir, para que tengas en cuenta antes de... Cuando tú escribas la tesis o cuando la defiendas... Creo que deberías hacer una introducción amplia sobre los peligros que puede correr tu hipótesis, que de hecho, es una hipótesis que luego puedes decir: oye pues no funciona o sí o sí pero con cosas. Y uno es... / cuando hablamos de clasificación, sobre todo, en arte / siempre es cambiante y es muy difícil establecer unas normas sin que salga luego una película en la cual rompe todo ¿no? Entonces, yo también hice una clasificación propia en mi tesis / para lo cual dije: pues espero no tener que, vamos, que es lo que yo pienso pero que, ya lo dice el propio Nichols, que es híbrido ¿no? las películas híbridas que se pueden encasillar en una o varias clasificaciones, predomina quizá una más que las demás, pero no es así. De hecho, el propio Nichols sacó en 1991 *Representing realities*, tres años después el... no me acuerdo de cómo se llama... el *Blurred Boundaries* este, añadió una más y el

SVB3: El 2001

RM3: Y en el 2001 las rectifica, las ordena y añade una más. ¿Por qué? Porque es que el mundo, el cine documental en esos... sobre todo en ese momento, evoluciona hacia nuevas formas, obtiene muchas críticas de Stella Bruzzi, de otros autores... / ¿Por qué clasificas si un documental no sigue normas estrictas? Y además las formas cambian las intervenciones cambian y todo cambia ¿no? Y, luego, lo que te quería advertir también es la terminología sirve para a nivel docente, porque tú estás hablando de participativo y le das otro tal o corregirías a Nichols diciendo: no le llames participativo o el término performativo confunde mucho, porque performativo es de performance, pero tal... puede representar a un colectivo, etc. ¿no? Entonces, poner terminología a las cosas también es dificultoso y puede llevar a la confusión. Entonces, lo que tienes

que hacer, yo creo, en tu tesis es cubrirte, cubrirte, cubrirte e ir avanzando ¿sabes?

SVB4: Sí, de hecho, el propio término de participación tiene que ser un capítulo de la tesis, porque tengo que ver participaciones diferentes, diferentes aspectos, y si ya tengo en cuenta que existen otras prácticas participativas que provienen de la intervención comunitaria de entre nicks, el fancine, los fanmovies, el... no sé...

RM4: xx le encanta poner cosas, yo, cuando has dicho participativo, bueno, yo lo entiendo como obra colectiva... lo entiendo como el *do it yourself* este que le llaman ¿no? Yo me lo guiso, yo me lo como, pero no a nivel individual, sino ente todos, pero también normal ¿no? Que ellos sean los propios actores, que sean los propios directores, porque el documental también con la era digital, de alguna manera, facilita todos estos procesos a nivel económico, a nivel técnico, etc. y, bueno, ya no requiere un gran presupuesto, a lo mejor para industrializarlo y contratar a estas xx, entonces, bueno.

SVB5: Sí, de hecho, Nichols cambia, en el 91 al documental participativ lo había llamado interactivo, y con la aparición del webdocumentary y todo el documental on-line, decide cambiar interactivo por participativo.

RM5: Para también englobar, lo que ese es un punto interesante con tu punto de vista, participar y englobarlo también en los grupos minoritarios, como pueden ser el grupo feminista o sexual, racial o lo que sea. / ¿Entiendes? Porque representa un colectivo esa persona que interactúa con los demás. El colectivo gay, al colectivo negro, a... ¿se entiende? o al socialista... Entonces, bueno, creo que ahí es un punto interesante que podrías sacar.

SVB6: Sí, pero a veces el documental este del marginado, también está incluido en el performativo, muchas veces.

RM6: También, sí, sí, sí. Para mí hay un poco de confusión, porque lo menciona tanto en las formas participativas como performativas. En las performativas, yo creo que la diferencia con las participativas, cuando habla de un colectivo, es que pone de manifiesto de alguna manera, o sea, que establece una conexión con la audiencia y ¿sabes? más que con el texto. “Oye, que yo como negro, homosexual, por así decirlo, te hablo a ti como negro homosexual, entonces... y tú me entiendes”. Bueno, pues, yo creo que es más un poco la diferencia, pero... / es que es difícil ¿eh? la teoría. [risas]

SVB7: Cuando te saque la tabla ya verás si vamos a estar tiempo hablando de esto.

RM7: Está bien, está bien.

SVB8: Bueno, a ver. La primera... que casi la has respondido, pero bueno, el grado de conocimiento que tienes sobre la teoría de Nichols, ¿cómo la definirías? ¿y cuánto has trabajado con ella?

RM8: Claro, a ver, yo cuando... / Tanto en la tesina, como en la tesis... a ver, que tengo que poner una nota o... [risas]

SVB9: No, por ejemplo, yo sé que has hecho la tesis sobre Nichols, y yo la tesis me la he leído y sé que la conoces en profundidad.

RM9: Lo que el grado que tengo sobre Nichols es elevado/ pese a que hay cosas que todavía hoy no acabo de entender o de estar de acuerdo o cuando intento pensar en una película donde encasillarla también me cuesta mucho ¿no? Pero bueno, a nivel popular, creo que a Nichols lo conozco bastante ¿no? en relación a la media, sí.

SVB10: ¿Y conoces otras taxonomías dentro del documental a parte de la de Nichols?

RM10: Bueno, la de... / Renov, por ejemplo, bueno... la mía propia que hice [irisas] No sé, sí que he leído a... es que poca gente se atreve a clasificar, entonces, las clasificaciones yo he comentado en mi tesis muchas clasificaciones, de las cuales ahora los autores no... no recuerdo... pero eran clasificaciones, sobre todo, del tipo textual, es decir, de contenido ¿no?, documentales etnográficos, documentales de ciencia... entonces, van más por ahí que por las formas. Entonces, las formas que habla Nichols o Renov son mucho más interesantes porque apelan a la intervención del autor, apelan a las formas, apelan a las convenciones, apelan a... a las roturas con otras películas o de su adhesión con la ficción. Entonces, eso es mucho más interesante, a nivel teórico y académico.

SVB11: Vale. Entonces, ¿cree que la de Nichols tiene un papel destacado sobre el resto? Porque tiene una mayor...

RM11: Sí, Nichols siempre ha sido siempre una referencia dentro del mundo del cine, del ensayo ¿no? Y yo creo que hay pocos autores / incluso cineastas, aunque a los cineastas que a veces son les gusta mezclarse con las teorías, que no lo tengan como = no lo mencionen como... no sé... como la persona más influyente en la clasificación de documental. Incluso hay... no amateurs, sino gente que ha intentado clasificar documental y se basa en la clasificación, sobre todo en la primera que hizo de las cuatro formas, de Nichols, para intentar explicarlo a un público pues no tan especializado ¿no? Yo creo que Nichols es la referencia a nivel de taxonomía.

SVB12: A nivel docencia también se utiliza mucho su clasificación para explicar

RM12: Sí, es el maestro viviente de todo esto. Renov también, ¿eh?, es un referente. Y Barnow, ah bueno, Barnow también, pero lo hizo más a nivel histórico, cronológico / pero también es un=

SVB13: Una eminencia del documental

RM13: Sí, Barnow a mí me ha influido mucho en mi tesis y en la clasificación, porque aparentemente es una cronología histórica del cine documental, que también lo es, pero con la terminología que utiliza para definir es muy interesante y creo que es incluso anterior a Nichols, cuando habla de... reporterismo, de poesía

SVB14: poeta, pintor...

RM15: Exacto, pintor... Entonces, creo que Barnow tiene que entenderse como un autor que clasifica el documental y se moja, aplica un término o una tipología a ese tipo de documental.

SVB: Sí, tal vez, el problema que tiene es que es muy cronológico y a veces, sobre todo en la historia reciente, no puedes, ya no puedes establecer cronologías, porque salta.

RM16: Sí, exacto, pero si te fijas, Nichols acaba haciéndolo, o sea: contra todo pronóstico, hace una lista de 1920, 1960, 1980, ordenados cronológicamente, cosa que también le ha llevado muchas críticas. / Pero, bueno, eso no quiere decir que una forma poética de 1920 no pueda ser lo mismo en el 80 con Chris Marker ¿no? Si hablamos de xx, yo creo que se pueden clasificar dentro del mismo tipo, pero bueno.

SVB17: Vale. Entonces, lo que yo hago ahora es... voy a mostrarte un árbol, bueno un... esto aunque es una tabla, en el fondo será un árbol, pero bueno. Entonces, es una tabla en la que están, los seis tipos de modos de representación. Luego, esto en la siguiente fase no se verá, pero lo hago así porque es más fácil para... hacer lo que tenemos que hacer ahora. Entonces, los diferentes aspectos, tanto textuales como narrativos que tengo en cuenta para analizar un documental. El narrador, hay narrador, qué tipo de voz tienen, qué tipo de narrador es, cómo es el montaje, cómo es el director, si interviene, como son los actores y qué son los actores. Las diferentes posibilidades que, dentro del

expositivo, del tal... puede aparecer. Cuando hay dos significa que es uno u otro, cuando hay tres es que uno u otro u otro, o/y, siempre es o/y, luego la herramienta que haremos tendrá en cuenta si es o o y o todo esto ¿vale? marcadores estadísticos. Entonces, si quieres ¿vamos yendo uno por uno?

RM17: Sí. ¿Y qué tengo que decir yo?

SVB18: Si estás de acuerdo con lo que pone aquí o no. ¿Vale?

RM18: ¡Ui! ¿Tú te has leído mi tesis, las formas...?

SVB19: Sí, y la clasificación...

RM19: La intervención...

SVB20: Y la... el cuestionario que hiciste largo, ¿sabes? y la tabla esta que ibas marcando

RM20: Lo digo porque tiene puntos en común, que te puede ayudar bastante.

SVB21: Sí, sí, sí. Ya la tengo impresa en DINA3, grande [risas]

RM21: Pues nada, me tienes que invitar al tribunal ¿no?

SVB22: Vale, entonces. / Primero, narrador, existe o no existe narrador.

RM22: ¿En el expositivo? Sí

SVB23: En el expositivo hay narrador, en el observacional no hay narrador, en el participativo varios narradores, cuando me refiero a varios es que tanto el director como los actores sociales, ambos participan como narradores. //

RM24: Bueno, en el participativo, sí, pero hay que diferenciar los sujetos y el autor, que los dos pueden ser narradores. Pero ¿te refieres a narradores en off o narradores?

SVB25: Con narrador es una persona que sirve para narrar la historia, no una voz en off.

RM25: Personajes.

SVB26: Sí, personajes, sí. Por ejemplo, aquí he puesto, en tipos de narrador, que el participativo es director y personaje, los dos son personajes.

RM26: Sí, vale

SVB27: Para mí narrador es la noción de narrador de Jost-Gaudreault, no sé si los conoces, que dicen que narrador es todo aquel que sirve para articular una historia.

RM27: Pues, sí, entonces, sí, hay varios narradores. Correcto.

SVB28: En el reflexivo=

RM28: Pero entonces, en el observacional / también hay... aunque no se dirijan... hombre, si son personajes, son narradores, también.

SVB28: Pero no sirve para la historia, ni para dar argumentos ni a favor ni en contra, ni para...

RM29: Bueno, para... ¿aquí puedo poner ejemplos o no?

SVB30: Sí, tú sí, yo no, pero tú puedes poner los que quieras

RM30: A ver, en teoría, si observacional que nos remontamos al direct cinema o al cinéma vérité, en teoría es cine observacional y está lleno de narradores, de personajes que conducen una historia. Por ejemplo Salesman de Maysles, los cuatro vendedores de biblias son narradores al final, pues, en cierta manera... sobretodo uno, que adquiere más protagonismo que los demás. Bueno, yo lo podría como...

SVB31: Entre interrogantes [SVB pone entre interrogantes "no hay narrador"]

RM31: Lo intentaría explicar, pero... o sea: si me dices Baraka, estoy de acuerdo, es observacional, pese que hay un hilo conductor que puede ser incluso la música.// No es verdad que no hay un narrador, no consigues conciliar con ningún personaje que no te lleve a ningún sitio, es el conjunto ¿no?, es la metáfora, es la metáfora visual la que... eso sí que es observación pura ¿no? Pero en el direct cinema son personajes que son narradores, en el sentido que tú me has dicho ¿eh? o Primary o xx o, incluso Ticut Follies, que hay varios enfermos, doctores, que pese que la técnica es totalmente observacional, no hay intervención, sí que construyen un relato. O sea que, yo te lo digo...

SVB32: Sí, ya lo pongo entre paréntesis. Esta tabla está para escribir, borrar, todo lo que quieras. Vale. El reflexivo ¿un narrador?

RM32: Bueno, sí, principalmente, exacto, un reflexivo es el autor, el narrador es el autor

SVB33: Sí, claro. Los problemas vienen aquí. Poético y performativo, definir al narrador es muy difícil, pero bueno... Poético, hay o no hay...

RM34: A ver, poético...// claro... aquí... ¿qué diferencia ves principalmente, ahora, refrescando?

SVB35: El reflexivo es el que el director se reflexiona sobre el propio dispositivo documental como mecanismo para representar la realidad.

RM35: Vale, en ese caso... sí, el narrador es el propio autor que cuestiona las formas de objetivas del documental o lo que sea, vale. El poético=

SVB36: El poético es el que tiene una función más bien estética.

RM37: Y puede ser autobiográfica ¿o no?

SVB38: Sí, aunque aquí entrarías también en confrontación con el performativo. Pero, sí, puede ser, o sea, el director en el poético tiene una presencia muy importante, pero también tiene esta función de una ejercitación estética y de, más bien lírica, se podría decir.

RM39: Porque en el poético, puede ser que cuestione temas del mundo social a través de una premisa autobiográfica, por ejemplo, pese a que las formas sean experimentales o lo que sean. Pues, yo creo que hay narrador también, sí. Hay narrador, desde mi punto de vista sí, pese a que a veces la abs= hay formas muy abstractas, pero como el mensaje está claro, o sea, donde quiere llegar, yo creo que hay un narrador, más abstracto, podría decir, más experimental.

SVB40: El performativo, uno o varios.

RM40: Sí...

SVB41: Vale. El tipo de voz que tiene este narrador. En el expositivo es una tercera

RM41: Tercera persona. A veces, puede combinarse, muy pocas ¿eh?, con la primera persona del plural ¿eh?, el nosotros. Es como excepción, pero no rompe tanto, o sea, lo que rompe es pasar a primera persona del singular, pero la

tercera persona es la objetividad, pero cuando es una objetividad como... / muy obvia / como decir, es que a todo el mundo le metemos en el mismo saco, no sé... películas... ahora no sé si me saldrá ningún nombre... películas tipo *Planet Earth* o cosas que tienen que ver con el calentamiento global...

SVB42: Sí, el documental científico

RM42: Sí. Engloban al paquete humano...

SVB43: Sí, persona, primera persona objetiva, una primera persona del plural, el nosotros, sí [SVB escribe "1ª persona plural" en el "expositivo"]... En el observacional, si no hay narrador no hay persona.

RM43: No... Sí, claro, pero claro, narrador en el sentido de narración textual, claro, no hay, pues no podemos hablar de personas. Primera del plural, participativo... / bueno, insisto que es según / tu definición de participativo.

SVB44: Sí. No, no, esto es la definición de participativo de Nichols, aquí lo de intervención comunitaria no entra

RM44: ¿Y por qué pones primera persona del plural?

SVB45: Porque como son varios narradores y si entre ellos dialogan, están usando la primera persona del plural, pero no el plural objetivo, sino nosotros...

RM45: Ah vale, vale.

SVB46: Pero también podría ser una primera del singular, porque cada uno podría hablar desde el singular.

RM46: Es que aquí es variante ¿no?, dependiendo de... Sí, y además, aquí podría perfectamente el autor / puede hablar en singular, como hace Michael

Moore, por ejemplo ¿no?, porque pone su voz en off y luego habla en primera del plural, luego en tercera y luego en primera, o sea: puede ser perfectamente singular o plural [SVB añade “1ª persona singular” en “participativo”].

SVB47: Luego reflexivo, tercera persona, hay un narrador que xx tercera persona.

RM47: Mmm... // Bueno / Sí, sí, si hablamos de formas tipo docudrama sí. O sea, todo lo que tenga que ver con la mezcla... casi siempre sí.

SVB48: Luego, poético=

RM48: Luego tienes que tener en cuenta que se mezcla este con este [señala al “performativo”] y tal... y ya entonces, la hemos liado

SVB49: Luego, poético, hemos puesto una segunda persona, pero aquí es muy difícil definir como es la persona del poético.

RM49: Sí, muy difícil, pero a mí me gusta más la primera, pero es que yo creo que el poético es la modalidad ejemplar de la subjetividad, ¿sabes? Yo hablaría de primera, es que, hablar de segunda es muy extraño.

SVB50: Que es lo mismo, sí, en el fondo es primera de singular, sí, sí.

RM50: Sí que a veces se hace referencia al autor, pero nunca de forma directa, entonces... primera de singular, totalmente, desde mi punto de vista [SVB elimina “2ª persona” y añade “1ª persona singular” en “poético”].

SVB51: Sí, sí. Y luego, el performativo, primera singular o segunda.

RM51: Sí yo también podría primera, es que segunda... Ponme un ejemplo, a ver, es que no sé...

SVB52: Es muy raro la segunda persona, pues cuando hablan, hace una interpelación directa a la audiencia, o sea, yo estoy hablando, como decías tú, como negro homosexual me dirijo a ti, el homosexual que me entiende ¿no? y está utilizando un tú.

RM52: Entre líneas, sí. Hombre, por ejemplo en televisión, sí que ¿no?, te miran a ti y te hablan a ti... / pero en cine, si hablamos de cine documental, es súper extraño. Pero bueno, sí que puedes hacer una... [SVB elimina "2ª persona" del "performativo"] / no sé, nunca de forma directa, pero sí de forma indirecta se dirigen a la audiencia. Pero sí, yo lo veo más, estas dos [señala "poético" y "performativo"], son las formas de la nueva subjetividad, que comenta... *new subjectivity* que comenta el propio Renov, que no le gustan tampoco estos nombres y él le llama *new subjectivity* o... le llama de otra manera... pero no me acuerdo... sí, *new subjectivity*. Son estas dos formas, que son las últimas que incorpora.

SVB53: Sí. Yo los problemas que tengo es con estas dos, que son súper difíciles de definir

RM53: Yo, acuérdate que esto es las nuevas formas subjetivas del documental contemporáneo ¿sabes?, poética y performativa. / O sea, es el boom que ha vivido el documental durante los últimos 20 años, que es la transformación de la actividad a la subjetividad sin tapujos, son estas dos formas [SVB añade "new subjectivity" agrupando a "poético" y "performativo"].

SVB54: Sí, sí, por eso es lo que más me cuesta de definir, a nivel formal, porque, aparte, es que a nivel formal utilizan todo tipo de recursos para llegar a esto, entonces, cuesta mucho definir. Vale, el tipo de narrador, si existe, qué voz es y, ahora, qué tipo de narrador. En el expositivo el *voice of God* y el narrador observador.

RM54: Exactamente, esa voz aparentemente neutral y todas esas cosas...

SVB55: En el observacional no hay.

RM56: Correcto

SVB57: En el participativo, se podría decir que el, tanto es, el narrador tanto es director como es personaje y no son voces, sino es la propia voz de los actores que aparecen.

RM57: Sí, bien, vale.

SVB58: Luego, en el reflexivo, lo mismo, narrador personaje o narrador observador, es decir, también está el narrador / el narrador extraño, el narrador omnipresente, omnisciente...

RM58: Puedes llamarle también.../ Sí... / la propia palabra narrador reflexivo, sí... es personaje... / sí... yo creo que... // sí, está bien, bien descrito

SVB59: Luego en el poético, si hay narrador, claro aquí ya hemos eliminado que para ti no hay narrador, esto ya no valdrá, esto tendré que cambiarlo. Pero, los narradores que aparecen, normalmente son iniciales o finales, durante el=

RM59: No, sí que he dicho que hay narrador ¿eh?

SVB60: Sí, sí, sí, por eso, pero si existe no es continuo durante toda la pieza, sino que sobretodo se centra en los principios y en los finales.

RM60: Depende, sí que yo creo que, a ver, ha habido algunos que es toda la película entera, hay otros que sí, como tú dices, es inicial y final, como podría ser... no sé... // está... ya la diré... la de *El cielo gira* ¿no? Mercedes Álvarez, más al principio y más al final, con alguna cosita entremedios, sí, bueno...

SVB61: Y si no, ¿qué sería? Más bien el narrador es el director

RM61: Sí, sí, sí. Claro, si es primera persona es siempre // Aquí es donde / es donde más se muestra la autoría en el documental en las formas poéticas y performativas.

SVB62: En el performativo es también el director, además, es súper autobiográfico.

RM62: Sí. Y a veces, bueno, en la clasificación que yo establecí, a veces sí que es verdad que es la presencia trasladada a otros personajes, pero hay mucha conexión entre director y eso ¿no?, es casi su voz, es la coautoría. Pero normalmente sí, es el propio autor el que pone la= si narra, la pone en primera persona y sí, sí, es el director. ¡Esto es difícil, eh! [risas] Claro, yo vengo aquí en plena vorágine de producción y volver a mi mundo de reflexión, no sé [SVB añade “narrador es director “ en “poético”]... Bueno...

SVB63: Ya dejamos el narrador y vamos al tipo de montaje que hay en el documental. El tipo de montaje, por ejemplo, en el expositivo es un montaje conceptual, ¿a qué me refiero con conceptual? Todo el montaje gira en torno a una argumentación, o sea, se defiende una posición, utilizan expertos, utilizan testigos, utilizan tal... para defender esa posición.

RM63: Yo no estoy de acuerdo, ¿eh?, con conceptual. No, porque conceptual es más que utiliza la alegoría, la metáfora para describir cosas. Sin embargo el montaje en el film expositivo es totalmente ilustrativo, es lineal, ilustrativo, o sea, es como que demuestra lo que está diciendo la voz.

SVB64: Pero lineal es cronológico

RM64: Bueno, sí que es verdad que es discontinuo / pero lo que hace, es ilustrar lo que está confirmando la voz en off, entonces, no es tan conceptual, en

ese sentido. Porque si tú lo ves sin esa voz, casi no tiene sentido, no encuentras la metáfora, no encuentras nada... Es como, para mí es un montaje ilustrativo, yo te digo... me lo acabo de inventar, pero bueno. //

SVB65: Sí, sí, vale.

RM65: O corroborador, o... no sé cuál es la palabra, pero que ilustra el discurso textual, todo el rato. O corrobora lo que acaba de decir la voz en off con un testimonio.

SVB66: Supeditado siempre al narrador, eso es un montaje supeditado siempre a lo que dice

RM66: Pero conceptual lo veo más de las formas poéticas o reflexivas, por ejemplo.

SVB67: Bueno, a lo mejor, yo a esta voz la llamo intelectual o ideológico

RM67: Intelectual o ideológico, sí está muy bien esta palabra, sí. Bueno, el conceptual, a mí, no me cuadra esa palabra, a mí ¿eh?, entiendo... conceptual... no [SVB añade "ilustrativo" a "expositivo"]...

SVB68: Luego, en el observacional, lineal, es cronológico, tiene una secuencia cronológica

RM68: Bueno, intenta seguir, sí que es verdad, que intenta seguir un, sí. Las películas del cine directo, sí, intentan ser bastante lineales y... / pese a que falsean ¿eh?, cuando quieren.

SVB69: Sí, o sea, es cronológico pero discontinuo, porque no es, una obra de metraje no es una obra de la realidad.

RM69: Luego tenemos las observacionales poéticas, como bien puede ser Baraka, que entonces ya, de lineal tiene poco, pero ahí sí que sería más conceptual. Pero bueno, que ya te digo, que son entonces mezclas, de dos o tres formas y... Bueno, sí, lineal, lineal cronológico podría ser una buena manera de definir el cine observacional porque utiliza además secuencias largas, no cortadas, es el que utiliza

SVB70: Secuencias más largas, sí. Luego, en el participativo también he vuelto a poner lineal por eso, por ser cronológico, y paralelo cuando hay varias historias que transcurren a la vez, dos, tres, cuatro, cinco historias que transcurren a la vez en un montaje. ¿Sí?

RM70: Sí, es una técnica

SVB71: ¿El lineal también lo pondríamos en el participativo o no?

RM71: Antes se me ha olvidado de decir que uno de los que también hace categorías y una de las categorías es el montaje es... joder... ahora se me va a volver... el español este... el valenciano este... /

SVB72: ¿Biosca?

RM72: Que es cineasta también... joder ¿cómo se llama? // Bueno, que ha escrito varios libros teórico-prácticos muy sencillitos... Joder... si lo entrevisté yo para mi tesis...

SVB73: ¿Ah, sí? Pues ya lo buscaré yo.

RM73: Es que ha hecho cientos de documentales, no del todo conocidos.../ eem...// Bueno, luego te lo digo. Pero vamos, que sí que es un documentalista español que hace su propia clasificación, su propia teoría y una es los montajes que hizo, describió el montaje lineal, discontinuo, paralelo y ideológico.

SVB74: Ah, vale. Ah, pues lo miraré luego, lo buscaré.

RM74: Sí, Joder, ahora no me sale...

SVB75: Es que valenciano, conozco a Sánchez Biosca que es también un teórico

RM75: Sí, es también muy conocido. Este tío no es tan conocido, este tío no es tan teórico porque es documentalista pero le gusta teorizar. Eh... sí.. si lo conoces seguro... // medio valenciano medio catalán. Bueno, seguimos.

SVB76: Luego en el reflexivo, también paralelo. Poético, montaje=

RM76: Sí... Bueno, puede ser... Yo es que, yo te advierto de los peligros que puede llevar, o sea, afirmar cosas así, sobretodo estas tres [señala "reflexivo", "poético" y "performativo"].

SVB77: Sí, sí, ya lo sé ya. Si es el problema que me estoy encontrando.

RM77: O sea, lo que tienes que poner son ejemplos que demuestren que quizás la mayoría puede funcionar así. Y, entonces, tienes que poner tres o cuatro excepciones de cada uno, para que vean que yo mismo me contradigo, porque es que si no... Porque ahora tú me dices paralelo y yo me lo creo, pero.../ si empiezo a pensar o si me quedo una semana encerrado te puedo argumentar un montón de cosas, ahora mismo me pillas desprevenido, pero... [risas] ¿Vale? Pero ten cuidado con lo que afirmas a veces y si lo afirmas cúbrete, o sea, sobretodo... no sé si desde la humildad... pero oye que intento ayudar, aportar algo nuevo, pero sé los riesgos que conlleva ¿no?

SVB78: Luego, en el poético, por esta función estética, montaje rítmico, un montaje que lo que interesa es... que está supeditado a esta función estética,

pero tanto al ritmo, a... No es ni líneal, ni cronológico, ni supeditado a una ideología, ni a un concepto, ni a otras historias...

RM78: Yo pondría, rítmico en los años 20 sí, porque era cine de vanguardia y el ritmo del montaje era como ese experimento, sí que tenía que ver con el montaje rítmico. Quizás en el cine contemporáneo, añadiría como estético, algo así ¿no?, porque en el fondo es montaje libre o montaje que tenga que ver con lo estético, mas que no rítmico, es que puede ser arrítmico, o sea / Entonces, porque puede ser un plano secuencia... puede ser, yo he visto documentales con un plano secuencia de 40 minutos de un hombre en la cama hablando, entonces, que no es ni montaje ¿no?, es estético // O atemporal, llámale como quieras, pero quizás más en los años 20 sí que tenía que ver con lo rítmico, con lo expresivo, pero ahora puede ser de muchos tipos ¿eh? [SVB añade "libre" a "poético"]

SVB79: Y luego en el performativo, intelectual-ideológico

RM79: Sí, porque aquí se ayuda del montaje para, o sea, para expresar eso, la ideología, ¿no? Aquí es cuando se junta lo personal con lo político, entonces aquí sí que me parece más acertado.

SVB80: Vale

RM80: Estos, estos tengo dudas, porque pueden ser muchas cosas.

SVB81: Sí, sí, te entiendo perfectamente, o sea, a mí me están costando mucho también estos. Director, aquí ya veremos cómo es el director, que aparece o no aparece director y qué pretende el director ¿vale? El director en el expositivo, ni aparece ni interviene.

RM81: No, a excepción de algunos casos sobretodo televisivos que podrían ser, que aparecieran en rollo reportero y luego desaparece, pero a mí como no

me gusta hablar de tele, de documental televisivo... Pero yo, ya en mi tesis ya lo dije, yo voy a hablar de cine de autor. Entonces, yo ya lo descarté, porque si no ya estaba mezclando documental, puede ser muchas cosas ¿no?, reportaje, en fin... Pero, sí, no aparece y no interviene, a no ser que ponga la voz, pero normalmente no.

SVB82: En el observacional, igual, como tiene este... [vibración del móvil]

RM82: No, no, aquí, evidentemente es una de las que= Mira, te llaman. ¿Sigues grabando?

SVB83: Sí. Perdona

RM83: No, no, nada. /Sí, es que, de hecho, es que es una de las normas del cine

SVB84: Sí, del cine directo. El participativo, se le escucha diegéticamente, por el hecho de que aparece, o sea, o que aparece físicamente o se le escucha diegéticamente, interactúa o los actores sociales hacen referencia a él, porque precisamente es en este donde más xx

RM84: Sí... se le escucha, físicamente xx xx [leyendo] Sí.

SVB85: Esto puede ser o o y.

RM85: Sí, sí, sí.

SVB86: En el reflexivo no aparece el director

RM86: Bueno... / Sí o no...

SVB87: puede

RM87: Buf... /Puede aparecer. // Yo creo que puede aparecer / Sobre todo si se mezcla con lo poético ¿eh?, o con lo performativo / Claro, es complicado... / Bueno, normalmente no aparece, pero puede si se mezcla con una de las formas de la nueva subjetividad, sí aparece y sin problemas [SVB añade “aparece (excepciones)” en “reflexivo”].

SVB88: Aquí ten en cuenta que estamos hablando de un reflexivo puro, luego claro que se mezclan, hay mucha mezcla, pero el reflexivo puro es aquel en el que...

RM88: Sí, hombre, a ver, por ejemplo... // si hubiese una película como Santiago, que habla de su mayordomo cuando era pequeño, o sea, habla en primera persona, pero además está hablando de la imposibilidad que tuvo de hacer una película sobre su mayordomo porque no merecía todo lo que había sido. Entonces, claro, es un discurso metalingüístico, metamental, reflexivo, porque habla de las formas del propio documental, pero además es subjetivo, es autobiográfico, interviene él, pero además no es su voz, porque luego descubrimos en los créditos que no es él aunque hable en primera persona, sino que es su hermano porque tiene una voz más bonita, pues hace lo que le sale de los cojones. Entonces, bueno, por eso te digo ¿no? Clasificar es difícil, sobre todo estas películas que, normalmente, ni el propio director ha reflexionado sobre esto. Somos nosotros, los académicos, los que la liamos...

SVB89: Somos nosotros los que les damos las vueltas. Sí, sí, totalmente de acuerdo. / Vale, en el poético, se hace de referencia a él o no aparece o/y no aparece, o sea no aparece pero sí se hace referencia a él.

RM89: Eeh... //no aparece...

SVB90: ¿O sí que lo hace?

RM90: Sí / sí, sí, sí. Aparece ¿eh?

SVB91: Aparece físicamente, vale.

RM91: O no. No, puedes poner o sí o no, porque Mercedes Álvarez no aparece, pero sí aparece su voz, pero... / es que no sé.../ algunos pueden aparecer, porque sí // Naomi Kawase puede, a veces se ven partes de su cuerpo... / En fin, no sé... //

SVB92: Sí, sí, que puede aparecer o no puede aparecer [SVB añade “aparece” en “poético”]

RM92: Sí, depende del formato que escoja

SVB93: Vale. Y en el performativo aparece y se le escucha, es autobiográfico, es su presencia, lo importante es esta subjetividad. Vale, su intención. / En el expositivo, entrevista descriptiva o descripción.

RM93: ¿Intención del director? Bueno... // Descripción, divulgación. La palabra divulgación yo creo que es acertada aquí. Sí... // relata una historia, explicar una parte de la vida, de la vida social, sí [SVB añade “descripción” y “divulgación” en “expositivo”]...

SVB94: En el observacional tiene una intención de indagación y de crítica.

RM94: Mj... // Y de reflexión, a veces, también, sí.

SVB95: Vale, es que reflexión... es que reflexión es reflexión sobre el propio dispositivo

RM95: Vale, ya, ya. Sí... Indagación, sí, está bien. Sí, indagar en algo a través del... de la grabación, sí...

SVB96: Aunque yo creo que es más crítico, pero bueno./

RM97: Bueno, es que la diferencia reside, respecto a expositivo, que la... por eso he dicho lo de la reflexión, porque al final las conclusiones, las conclusiones finales se las lleva el espectador, no te las dice, sino que te expone, en el orden que ellos quieren, claro evidentemente, pero a nosotros nos xx, pero bueno...

SVB98: El participativo, indagar, sobretodo en la vida de los personajes y en...

RM98: Eeh... sí... ¿qué más cosas pueden ser intención del director? Yo creo que indagar, sí, indagar... / Sí, puede ser, es acertado. Sí, o sea, se introduce de lleno en un tema y indaga a través de formas diferentes a las observacionales, pero sí, vale.

SVB99: Luego, el reflexivo, es reflexivo sobre el propio dispositivo. / Es un poco reiterativo y también crítica.

RM99: Sí // Aquí puedes...

SVB100: En cuanto al uso del propio documental

RM100: Sí, podrías poner aquí ¿no?, los discursos metalingüísticos o ¿no?

SVB101: Vale, metalenguaje pondré [SVB escribe "metalenguaje" en "reflexivo"]. En el poético, ¿buscar capacidad estética?

RM101: Entre otras cosas

SVB102: Entre otras cosas, crítica también ¿no?

RM102: Es que puede ser... Un Dziga Vertov sí que es estético, pero ahí había un manifiesto teórico detrás ¿no? Pero yo creo que iba más allá de la estética,

o sea, a través de la estética intenta expresar una crítica o unas ideas o muchas cosas ¿no?, no solo es estética, a no ser que sea... bueno, no sé. Bueno, manifiesto puede ser ¿no? [SVB escribe “manifiesto” y “crítica” en “poético”]

SVB103: Y luego, en el performativo, pues, habla sobre sí mismo o de alguien cercano a sí y una crítica también, existe una crítica.

RM103: Yo creo que la crítica

SVB104: Es común

RM104: Es común. Crítica o reflexión es común a todos, porque en el fondo lo que intentan es expresar algo, pero sí. Bueno, la intención del director, también es una indagación sobre sí mismo, o sea, porque muchos lo hacen como para descubrir, a través de un autor o de una premisa autobiográfica, descubrir, hacer un viaje interior, que sirva. O sea: de lo personal a lo público ¿entiendes?, o sea: que a través de su ejemplo esté otorgando un mensaje universal. Eso, para mí, es fundamental. Por eso te hablo de lo personal. Yo hago un capítulo donde yo hablo de lo personal, lo privado, lo público y tal... Y hago estas relaciones entre unas cosas y otras, porque a través del eje personal, si yo hablo sobre que perdí... desapareció mi padre, intento indagar sobre ello, al final estoy hablando de relaciones humanas, de relaciones sociales, de... no sé... de relaciones paterno filiales y muchas cosas que son universales para el resto ¿no?

SVB105: Sí, pero bueno, no sé si la intención es hablar de todo esto o hablar de tu historia. O sea, que al performativo, aunque se hable de todos estos temas, la intención es hablar de mi historia, como director.

RM105: A partir de mi historia quiero decir algo más universal. Eso es mi punto de vista, si no, es muy egocéntrico, o sea, no creo que nadie tenga esa intención de... a no ser que sean autorretratos de directores reconocidos o personas populares, como pueden ser xx o Godard, esos sí que son más... de alguna

manera, más narcisistas, por así decirlo... Voy a hablar de mí mismo, como sé que mucha gente tiene intención de saber que soy como soy, etc. pues hablan de sí mismos y se quedan tan anchos, pese a que luego el mensaje puede llevar a muchas reflexiones. Pero una persona, un director, y esos son muchísimos casos, muchísimos, porque los directores de documental no son populares, que parten de una premisa autobiográfica en el fondo lo que quiere hacer es hablar de algo, convertirlo en algo político o reflexivo, crítico, pero les es cómodo hablar sobre su... Lourdes Portillo, no hace mucho ¿no? // No sé... sí.../ Me parece muy interesante ese punto de vista, a partir de algo personal van a extrapolarlo a lo universal.

SVB106: Bueno, luego ya, esto último, que estas dos las hacemos a la vez, que será más fácil hacerlo a la vez, que son cómo son los actores que aparecen, los actores sociales...

RM106: Actores sociales, sí.

SVB107: que aparecen, o sea: qué son y cómo son, si son actores o son personas reales. ¿Vale? En el expositivo, son expertos, aquí está un poco mal, voz de autoridad .

RM107: ¿Pero te refieres a los entrevistados, por ejemplo?

SVB108: Sí, sí, voz de autoridad

RM108: Vale, sí,

SVB109: Y aquí me falta una que yo nunca digo, que son testigos.

RM109: Eso es, o sea, puede ser el experto o el testimonio [SVB escribe "testigos" en "expositivo"]

SVB110: Y son personas reales, la mayor parte.

RM110: Personas reales, sí, que sirven para construir la memoria y de lo que han sufrido, con todos sus peligros, porque xx xx. Vale.

SVB111: En el observacional, arquetipos. Este me ha costado mucho de definir, pero...

RM111: Bueno, me parece bien

SVB112: Arquetipos y también son personas reales, no son actores profesionales

RM112: Sí, pueden ser, si hablamos de sujetos, claro de personajes... Sí, son arquetipos, porque sí... Bien, bien, me parece bien.

SVB113: En el participativo se puede decir que el autor es un propio personaje que no ocurre en estos otros dos.

RM113: El director es el personaje y hay otros personajes y son personas reales, correcto.

SVB114: En el reflexivo, aquí ya empezamos a encontrar problemas, arquetipos, directores personaje y una cosa característica es que pueden ser actores profesionales en el reflexivo.

RM115: Yo creo que arquetipos te refieres a personajes representativos de algo más ¿no?

SVB116: Sí, sí.

RM116: Vale, pues, sí y actores profesionales o no.

SVB117: O no, claro, pueden serlo o no serlo. Pero en el que se utiliza es característico que sea reflexivo, como está reflexionando sobre el propio dispositivo, al final te dice todos los actores son profesionales y esto es mentira. Esto lo utilizan mucho.

RM117: No siempre utilizan el falso documental o los actores, se mezclan, o a veces es real y es reflexivo a la vez, por la forma que plantea, por el montaje o por lo que sea. Pero bueno, exacto, pueden ser actores o no, no se sabe, está bien, vale.

SVB118: Y en el poético o no hay actores o, si los hay, también son arquetípicos.

RM118: En el poético // Mmm... bueno, puede ser el propio director, sí ¿no?

SVB119: Sí, sí, sí. Porque estamos diciendo que puede aparecer

RM119: Yo creo que sí

SVB120: Vale [SVB escribe "director es personaje" en "poético"] y también son personas reales o no se sabe ¿no?

RM120: Aquí... fíjate en el

SVB121: Aquí es donde más cambios hay

RM121: No, pero yo que sé, ponte en Chris Marker ¿no?, en *Sans Soleil* por ejemplo ¿no?, es él, la voz, pero no es él porque es un personaje que se ha creado y tal, pero bueno, aparece... / al menos con su voz. No sé... es que da pie a tantas cosas, que ahí se mezcla todo. Aquí es el que más te va a costar de definir

SVB122: Sí, sí, ya lo sé

RM122: Vale, entonces, ¿qué hemos puesto? Que director puede ser personaje

SVB123: Que el director puede ser personaje, que puede que no haya o que pueden ser arquetípicos, bueno, arquetípicos no, porque siempre suele romper con los personajes=

RM123: Pero es que es tan subjetivo que para mí ya no son arquetipos ¿sabes? O sea, son como... de muy seleccionados por el propio autor, que serán arquetipos para él, a lo mejor, pero no son arquetipos [SVB borra "arquetipos" de "poético"].

SVB124: A lo mejor podemos utilizar, porque en performativos he puesto marginados o pintorescos, porque precisamente rompen ese arquetipo y ese personaje universal.

RM124: Sí... Marginados, sí, vale, o representativos de un colectivo o pintorescos, sí, vale, personas reales o no, bueno... / Bueno, vale. Si tenemos que sintetizar, está bien, pero claro...

SVB125: Aquí habrá que darle mucho más

RM125: Va a costar esto ¿eh?

SVB126: Sí, esto me va a costar un montón. Pero bueno, ya está abierto el xx

RM126: Sobre todo eso, utiliza muchos ejemplos.

SVB127: Luego, ¿añadirías algo más de aspectos formales para definir un documental?

RM127: Mmm... // A ver, hemos hablado del montaje, de los personajes, de la intención del autor, del director... No, está bien.

SVB128: Vale, pues ya pasamos de leer la tabla, ya nos quedan, nada. / Una última pregunta que me gustaría hacerte es ¿quién crees que puede estar interesado en esta sistematización de la clasificación de Nichols? ¿qué tipo de gente podría estar interesada en esto?

RM128: Mira, los principales que pueden estar interesados en esto son el mundo académico, en general, mucho más que los directores en el mundo profesional. Yo creo que... yo he hablado con bastantes directores o incluso he hablado con muchos programadores de documental, productores... y no les interesa nada, se interesan muy poco. Sólo ven si vende, si se puede encajar en un tipo de festival o un tipo de programación, pero no les interesa demasiado las categorías, sí las temáticas muchas veces, qué temáticas utilizan. Pero las formas, todo depende al final de un programador de un festival, si esas formas les interesan o no. Y sí que estas últimas formas sí que se tienen más en cuenta, o sea: la poética, lo performativo, lo reflexivo, para según qué festivales, porque lo que buscan son el cine al margen... ¿no? este... / estas nuevas fórmulas. Entonces, eso sí que interesa a programadores, yo creo que a programadores de festivales y académicos son a los que más les puede interesar una nueva clasificación o indagar sobre las clasificaciones dentro del documental contemporáneo. A directores, ya te digo yo, que a muy pocos...

SVB129: ¿Y a estudiantes?

RM129: Y a estudiantes... / avanzados de máster, pero con mi experiencia como profesor, en el ciclo normal formativo de comunicación audiovisual, o lo simplificas mucho, mucho, o... O sea, hay que simplificar mucho o la teoría o los ejemplos, para que vean que hay diferentes, más que nada, metodologías; no clasificaciones, metodologías de hacer documental sí. Pues mira, al hacer

documental, si tú entrevistas a tres participantes ¿no?, si tú apareces en pantalla o no. O sea: metodologías como más simples, sí. Pero cuando hablamos de reflexión, etc. cuesta un poco...

SVB130: Cuesta más [ruido]

RM130: Me han puesto aquí una fiesta, se oye bien ¿no?

SVB131: Sí, sí, sí, tranquilo. Como luego me pondré los cascos para transcribir se oirá bien. Y por último, la última pregunta ya. ¿Cómo valoras esta investigación? La sistematización de una teoría que está basada en criterios, más bien, cualitativos, heurísticos y demás... intentarla llevar a un campo más cuantitativo, sistemático, objetivable...

RM131: Bueno, a mí me parece bien, es lo que hice yo, pero ya te he avisado de los peligros que conlleva, de también las críticas que puedes tener y que, sobretodo... / lo importante es que siempre dejes las puertas abiertas a nuevas formas y no intentes, desde mi punto de vista, categorizar cosas. No categorizar de mostrar categorías, sino de afirmar cosas, confirmar que eso es así y que todas películas las podemos englobar dentro de una categoría, porque es muy difícil. Entonces, a mí me parece bien que utilices... / o sea, esta metodología de entrevista, de luego, desglosar todos los elementos técnicos, formales, artísticos de cada película e intentar volver a la clasificación de Nichols y aportar cosas nuevas. Yo creo que es acertado. Yo creo que vas bien y... Pero si que... ya verás que... no solo tú te vas a dar cuenta de que es cambiante, sino que con los años será obsoleta, pero esto pasa en todos, eso pasa en el mundo de la investigación, no obsoleta del todo, pero sí... no será válida para muchas cosas. Es que incluso la terminología cambia, ¿cuántas veces...? No sé, tú que ahora estás intentando definir documental ¿no?, pero ya solo con el nombre ya tienes problemas "documental".

SVB132: Claro, tengo que dejar un capítulo entero para todas las definiciones de documentales diferentes

RM132: Sí, y se ha llamado “documental”, se ha llamado “no-ficción” y se ha llamado “postcine”, “postdocumental”, “cine de lo real”, “cinéma vérité” y ahora se llama “cine al margen”, lo veo mucho esto de cines al margen... buf... y ya te cansas ¿no? De hecho, los másters también el documental creativo, el de creación, que ahora a nadie le gusta ese nombre pero se ha quedado el máster. Yo apuesto por ti, yo creo que... a mí me gusta el tema y... cuantos más puntos de vista sobre eso, mejor. Lo que pasa es que es, ahí te has metido en un lío con... con lo de poético, reflexivo y tal... es que yo lo he leído cien veces y aún así cada día pienso distinto

SVB133: Cuesta un poco

RM133: Y, sobretodo, cuando ves una peli nueva o vas a un festival

SVB134: intentas definirlo y...

RM134: Y te vuelves loco. Cuesta, o tienes las cosas muy muy claras.... El propio Nichols, fíjate, es una eminencia y se va renovando una y otra vez. Es un ejercicio lo que hizo en *Introduction to documentary*, yo creo que lo que hemos hablado de que a los alumnos no les interesa tanto teorizar y profundizar, lo hizo por eso, es que hizo una simplificación total de toda su teoría, en pocas palabras ¿sí o no?

SVB135: Además es curioso que le llame *Introduction to documentary* después de escribir todo lo que había escrito, hace *introduction*

RM135: Es que dice, oye, esto no funciona, no puede ser que dé tantas vueltas a unos... o sea, a un libro chiquitín, supongo que él mismo para dar clases y... para venderlo más a toda la comunidad universitaria. Pero también es como un ejercicio de humildad, de decir: bien, voy a reducir, voy a simplificar y poner las cosas más claras. Si vive, de aquí a diez años hará otro.

New subjectivity

	Expositivo	Observacional	Participativo	Reflexivo	Poético	Performativo
NARRADOR	Hay un narrador	No hay narrador?	Hay varios narradores	Hay un narrador	Hay un narrador No hay narrador	Hay un narrador Hay varios narradores
VOZ NARRADOR	3ª persona <i>a veces de plural</i>		1ª persona plural <i>1ª persona singular</i>	3ª persona	3ª persona <i>la singular</i>	1ª persona singular 3ª persona
TIPO NARRADOR	Voice-of-God Narrador-observador		Narrador es el director Narrador es personaje	Narrador-observador Narrador es personaje	Narrador inicial o final? <i>director</i>	Narrador es el director
MONTAJE	Montaje observacional <i>ilustrativo</i>	Montaje lineal condensado Montaje lineal condensado	Montaje lineal condensado Montaje Paralelo	Montaje Paralelo	Montaje rítmico <i>(p)</i> <i>estético/lba</i>	Montaje intelectual o ideológico
DIRECTOR	No aparece No interviene	No aparece No interviene	Se le escucha diegéticamente Aparece físicamente interactúa con los personajes Los actores sociales hacen referencia a él/ella	No aparece <i>Aparece (ex profone)</i>	No aparece <i>Uy a parece</i> Los actores sociales hacen referencia a él/ella <i>Aparece</i>	Se le escucha diegéticamente Aparece físicamente
INTENCIÓN DIRECTOR	Expositiva <i>Descriptiva</i> <i>Definición</i> <i>Divulgación</i>	(Indagación) Crítica	Indagación	Reflexión Crítica <i>meta lenguaje</i>	Mostrar capacidad estética <i>Crítica</i> <i>Manifiesto</i> <i>Dirigir a personaje</i> No hay	Crítica Hablar sobre sí mismo Hablar sobre alguien cercano a sí
ACTORES SOCIALES	Personas reales <i>Personas (voz autoridad)</i> <i>Teólogos</i>	Arquetipos	Director es personaje Personas reales	Arquetipos Actores profesionales No se sabe	Personas reales Personas reales No se sabe	Marginalizados Pintorescos Personas reales No se sabe
¿QUÉ SON?	Personas reales	Personas reales	Personas reales	Actores profesionales No se sabe	Personas reales No se sabe	Personas reales No se sabe

Anexo V

Entrevista a Daniel Jariod

Fecha: 12 de febrero de 2014

Lugar: *Café Lletraferit*, Barcelona

SVB1¹: Bueno, como te vuelvo a recordar, esta entrevista se sitúa dentro de la primera fase de esta metodología, para acabar construyendo una herramienta de clasificación de Nichols. Entonces, la primera pregunta que te quiero hacer, es una entrevista semi-estructurada tengo un guion pero iremos hablando, es ¿qué conocimiento tiene sobre la taxonomía de Nichols y donde sitúas en general el documental?

DJ1: Vale, vamos haciendo un poquito, pero bueno. Yo soy profesor de documental en la ESCAC / y yo me gradué haciendo un documental dentro de la especialidad de dirección, porque la especialidad de documental, propiamente dicha, no existía. Entonces, lo mío fue una llegada casi de rebote y de una manera absolutamente intuitiva. / Entonces, fue después de eso, cuando yo resulté de mi año uno de los pocos que tenían interés por el documental, que la escuela se ofreció en un momento determinado a enviarme a un máster, con otros alumnos de documental de otras escuelas europeas, entonces, ahí es

1 Leyenda de transcripción; [] Aclaración del contexto, ... Descenso del tono, suspense, xx Palabra que no se entiende, / Pausa corta, // Pausa larga, == Interrupción.

donde yo hice realmente mi inmersión en el documental. Y a partir de ahí, me ofrecieron también la oportunidad que yo fuera profesor de documental en la ESCAC, pero estaba haciendo de profesor de una asignatura que no existía en la ESCAC previamente, por lo tanto, yo no había recibido jamás y que tampoco tenía muchas referencias, por lo tanto, yo lo que hice fue una investigación totalmente autodidacta, en base a las intuiciones de lo que yo entendía o lo que yo había empezado a descubrir en mi carne propia de qué era el documental. Entonces, empiezas con esto, te pegas todos los bandazos que se pegan todos los teóricos del documental. Entonces, a partir de ahí, lo que fui, fue excavando además en la bibliografía que uno podía tener a su alcance hace pues... 20 años. Bueno, con la tontería estamos hablando de... bueno veinti... bueno, de quince, de quince años, que no es tanta como la que hay ahora.

SVB2: Como la que hay ahora.

DJ2: Entonces no había tanta bibliografía, yo leo inglés y puedo leer también francés, si me pongo a ello, pero igualmente el alcance que había era muy limitado. Y lo curioso es que muchas veces, esa especie de exploración sobre lo que es el documental giraba en función en torno a conceptos básicos, que a mí no me acababan de convencer, porque el problema que tienen la mayoría de taxonomías del documental o de definiciones de documental es que todas ellas están llenas de agujeros. O sea: el documental es un discurso tan paradójico en sí mismo que cuando uno intenta acotarlo, inmediatamente es muy escurridizo y se le escapa y, entonces, es fácil, no únicamente ya pensar una película, aunque no hayas visto excesivas, sino, en algunos casos, pensar en que alguna película puede que no acabe de encajar en ninguna de las categorías, sino en algunos casos, alguna película puede contener diversas categorías. Entonces, una de las primeras cosas que yo me encontré con Nichols era esa, es que Nichols, también te estoy hablando de memoria, porque yo... mira antes de quedar contigo he refrescado un poco los conceptos esenciales pero muy en diagonal y muy por encima ¿no? Pero Nichols a mí, fue uno de los primeros que me generó un rechazo más directo en lo que era el tipo de clasificación de do-

cumental o, simplemente, la concepción de documental que tenía. Y entonces, a raíz de ahí yo me fui construyendo la mía, no tanto en función de, digamos curiosamente, de la bibliografía o de los conceptos que ya se movían por aquel entorno de la teoría documental, sino curiosamente a mí una de las cosas que más me han ayudado a entender cómo funciona el documental y qué era, pues venía de la filosofía, que era lo que yo estudié o lo que yo empecé a estudiar, porque no acabé la carrera, cuando acabé ESCAC. Curiosamente, encontré muchas más respuestas, aunque no hablaban directamente de cine pero yo encontré muchas más respuestas y me ayudó a entender más de qué hablamos cuando hablamos de documental, que en aquellos que supuestamente me hablaban específicamente de documental. Pero claro, cuando tú intentas acercarte a una definición de documental o a una clasificación de documental, a la que rápidamente le puedes encontrar peros o que le puedes encontrar zonas oscuras o agujeros, pero bueno y esto, todo esto a mí para qué me sirve. Entonces, ahí es donde yo empecé, sin profundizar tampoco excesivamente en Nichols, simplemente a través de esa primera lectura que haces, de esa primera búsqueda de respuestas que haces y, de esa, ves...

SVB3: Que no te convence

DJ3: Que no me convence. Y entonces, claro, yo me encuentro a Nichols como una lectura obligada cuando tienes que pasar por la=, también por la bibliografía que había disponible en nuestro país y también porque claro, no tenemos que olvidar que Nichols es una figura muy respetada en determinados ámbitos... pero a mí me dejaban como muy frío. Entonces, para empezar, la taxonomía de Nichols, no sé si luego entramos con más detalle, pero para mí, de las seis categorías que plantea una sea documental poético, a mí no sé... a mí desde un principio ya desde el principio me hace decir que ¿pero de qué estamos hablando? O sea, porque en realidad es una categoría dentro de la cual podríamos subsumir cualquiera de las obras creadas dentro de... porque no hay una manera única de hacer documental poético. Y entonces, claro, te pones a hacer documental poético desde una perspectiva puramente observacional,

o desde una perspectiva expositiva o interactiva y entonces, claro... ¿cómo te planteas...? / Y además que yo no creo, a parte que la taxonomía también tiene diferencias porque lo observacional y lo interactivo, lo que en cierta manera están hablando es de la relación que establece el cineasta con los personajes, con los participantes del documental. Cuando lo poético, en realidad, es el resultado de la obra en sí o de la yuxtaposición de los elementos narrativos, formales... que están hechos de una determinada manera y tener... pues que tienen una vocación lírica, pero para mí están hablando es churras con merinas ¿no? Entonces, claro, a mí Nichols me resulta insuficiente, me resulta decepcionante en ese sentido. Uno de los que más se acerca, de los que existen, es Plantinga, precisamente, y con el libro de Plantinga, que supongo que estamos hablando de Rhetoric and Representation in Nonfiction Film, ha sido de los pocos que he dicho ¡eps! Este tío para mí está tocando el hueso, pero claro, se está enfrentando a algo que es precisamente uno de los aspectos que son más... cómo te lo diría... que son más delicados a la hora de hablar de documental, que es precisamente plantearse que el documental no depende de cuestiones formales. Claro si no depende de cuestiones formales... la mayoría de las clasificaciones saltan por los aires, porque no...

SVB4: Sí, porque Plantinga lo basa más en la actitud, en los espectadores, lo que él dice, en las actitudes estas.

DJ4: Entonces, para ponerte un ejemplo, para que veas dónde estoy yo en relación a Plantinga, en relación a estos. O sea, para mí, quien más se me acerca a darme= no darme una definición, sino una reflexión coherente y válida de cómo afrontar lo documental, porque ya no el documental, sino lo documental, es Wittgenstein. Wittgenstein, filósofo del lenguaje, el segundo Wittgenstein, si nos ponemos a esto, cuando él propone la teoría de juegos del lenguaje, porque entonces, lo que te das cuenta es que aunque el concepto de lenguaje aplicado al cine también se tiene que hacer un poco con pinzas. Pero desde la perspectiva lingüística el lenguaje cinematográfico, no es tan lenguaje, pero desde las perspectivas filosóficas, sí que lo es. Entonces, claro, ¿qué te está

diciendo él?, pues, de la misma manera que tú una misma frase, las palabras de una misma frase o una estructura semántica te pueden servir como parte de un poema, como parte de una historia, como parte de un artículo periodístico o parte de una novela. Él lo que te dice es si tú haces la transposición, es que el uso de unos determinados materiales fílmicos=

SVB5: Depende de lo que vayas a hacer después

DJ5: Depende de ese elemento tan vaporoso, pero al mismo tiempo, tan necesario como es el contexto, para que tú lo insertes dentro de una categoría o en otra. Entonces, claro, ahí es donde cualquier clasificación que hagas del documental, en el fondo, ya no depende tanto necesariamente de los mecanismos formales que utilices, sino del uso que le das a esos mecanismos. O del uso que tú planteas al espectador que estás haciendo de ese material. Entonces, eso es lo que permite, curiosamente, eso es lo que hace que como críticos, como teóricos, pues estemos siempre buscando los tres pies al gato, estemos siempre persiguiendo nuestra propia cola, porque encontramos casos en los que el barco nos hace aguas, pero en cambio, desde un punto de vista formal es maravilloso, porque significa que tú tienes a tú alcance cualquier tipo de mecanismo formal o de herramienta narrativa y puedas convertirla en documental. / O sea... por ejemplo, cuando yo a mis alumnos... / yo cuando empiezo a hacer las clases, evidentemente, el primer paso es algo, hasta cierto punto, injusto, porque cuando viene un profesor de la ficción o de historia del cine, que normalmente es cine de ficción, él no se plantea definir qué es la ficción y a qué denomina cine de ficción, ve la suma y el otro lo sabe

SVB6: Pero el documental sí

DJ6: Pero en cambio, el documental sí. Igual que cuando tú sientas... tienes delante a Scorsese tú lo que preguntas es qué tal es Leonardo Di Caprio en su vida cotidiana o cuál es su siguiente proyecto. Pero si tú te sientas delante de un director de documental, tienes una entre cuatro o cinco posibilidades, que una

de las preguntas que le va a hacer el gacetillero o el plumilla que esté haciendo las entrevistas es “¿qué es documental para usted?” Cuando a Scorsese no le preguntan qué es la ficción. Es decir, que es evidente que ahí hay una especie de desequilibrio, pero aún así, cuando a mis alumnos les planteo el documental, una de las primeras cosas que salen es que el documental tiene que estar allí, por ejemplo esa idea ¿no? de... “es que claro tú”, cuando les planteo que utilizan reconstrucción y utilizan actores que lo que hacen es reconstruir una determinada escena, actores o a los propios personajes, también dependiendo, pero sí es una gradación al mismo hecho. Es decir que tú coges a un personaje o alguien que ha hecho algo y le haces repetir eso que ha hecho porque tú no estabas ahí para filmarlo o porque no lo has podido filmar bien en el momento que basó. Pues, de momento, tú planteas eso y la gente, pues evidentemente, salta y “herejía, herejía, eso no puede ser documental”. Entonces, tú haces la siguiente pregunta: vale, pues según esa regla de tres, nosotros no podemos hacer un documental sobre Napoleón, porque no estábamos ahí para filmar a Napoleón, no podemos hacer ningún documental del cual no exista o no pueda existir un registro o un referente real o... un registro directo del personaje, de la situación o del hecho. Entonces claro, cuando tú te pones así y dices: a ver yo no me voy a meter en la definición de lo que cada uno de nosotros considera como documental, porque precisamente siguiendo la teoría de Wittgenstein eso... / una cosa es la intencionalidad del emisor y otra cosa es la capacidad de lectura del receptor, porque si esto es un juego de lenguaje, entonces puede existir el malentendido. Y bueno yo te puedo explicar un chiste que te quiera hacer reír/

SVB7: Y no lo entiendas/

DJ7: Y no lo entiendes y te quedas: no sé lo que es. Es un... o sea, a lo mejor no te das cuenta de que a lo mejor no es chiste, sino que... Además te digo: ayer fui por la calle y me caí en una alcantarilla. Te crees que a lo mejor es real ¿no?

SVB8: Sí, sí

DJ8: Entonces claro. Entonces, yo a partir de ahí, cuando empiezas a darles cuenta de cómo ellos han asumido que se pueden hacer documentales más allá de los aspectos tradicionales o formales habituales, pero que nunca se habían planteado en que eso lo que se significaba a la hora de considerarlo documental. Entonces claro, ahí es cuando ellos de repente se empiezan a coger dolor de cabeza, se marean... empiezan a pensar que, que no entiendo nada... entonces, me piden algo que yo siempre me niego a darles, que es una definición cerrada de lo que es documental. Si con definición cerrada entendemos que documental es toda película que == En todo caso sería: toda aquella relación establecida entre un discurso cinematográfico y un determinado, etcétera, etcétera, etcétera...

SVB9: Hombre es una reflexión muy interesante la verdad.

DJ9: No sé, lo que no sé es si me he ido de...

SVB10: Sí bueno, la verdad es que no te he cortado porque me parece súper interesante y creo que estás súper acertado, porque la verdad, yo conozco la teoría de Wittgenstein y nunca me había planteado relacionar... o sea, la teoría de juegos del lenguaje con la... al relacionarlo con el cine se ve claramente que es ahí donde está el ámbito de definición del documental, de la no definición del documental, porque el documental... Precisamente a mí de Nichols, esto es totalmente *off the record* [risas]

DJ10: Lo puedes parar si...

SVB11: De Nichols una de las cosas que me gustó, que es lo que yo relacioné con Plantinga también, es que Nichols define documental en tres puntos: textual, director y espectador. Textual, porque es la herramienta, el dispositivo fílmico que utilizan operaciones textuales que remiten siempre a la verdad o a la realidad o al contenido histórico. Director, porque el director utilizará sus tex-

tos para representar lo real. Y, sobre todo, el espectador, el espectador mirará el documental con la actitud sabiendo que eso que te van a contar es verídico, o se remite a la verdad o se remite a la historia o tiene una retórica argumentativa y es lo que dice Plantinga ¿no? Plantinga dice: es documental aquello que tiene una actitud argumentativa, real, asertiva y eso es lo que define documental. Luego te puedes ir por todas las ramas, decir... es que utiliza talking heads, que utiliza no sé que... pero puede haber talking heads de ficción, puede haber ==

DJ11: Eso es irrelevante, es irrelevante. Y eso, curiosamente, claro, eso si depende de tu actitud, de cómo utilices ese material. Entonces tú puedes utilizar actores, se puede dar una cosa que aparentemente sobre el papel es absolutamente delirante, pero que si tú miras la historia del cine, o del cine documental, te das cuenta que se utiliza prácticamente desde que existe el documental, que es el... / la animación. La animación como recurso ==

SVB12: La animación como recurso.

DJ12: Cuando en realidad, en principio, nada puede estar más alejado del registro fáctico. Yo te hago a ti, te filmo a ti como un dibujo de ti animado por mí, o un dibujo de algo que te represente a ti. Entonces... pero sin embargo, se acepta y en la animación ya te digo... o sea, desde los mapas animados que se utilizaban en las películas de propaganda de la Segunda Guerra Mundial que los hacía la factoría de Disney para mostrar avances de las tropas y que siempre tenían una carga ideológica y unos colores y tal, y todo eso... pero que tenían una vocación documental para mostrarte cómo eran las fronteras, el avance de las líneas enemigas por ejemplo y tal... y que había una vocación didáctica al mismo tiempo que ideológica detrás de eso y te lo comes con patatas. Te puedes encontrar luego con Vals con Bashir, entonces, que ahí pasa por la animación ¿por qué? Porque es una historia basada inicialmente en los sueños que tiene el protagonista, que no hay manera de representar.

SVB13: Y es más documental que...

DJ13: Que muchos otros aparentemente documentales, lo que... También hay otra distinción que también yo hago en clase, porque considero que es necesario para los chavales, es que muchas veces la definición de documental surge de un problema de nomenclatura. Y es que... / así como en otros países sí que se tiene una noción de un abanico un poco más amplio, aquí no. Entonces, eso inmediatamente genera que cuando... Yo juego también con eso ¿eh? con los chavales, sobre todo, al principio de las clases... que es la noción del espectador intuitiva, lo que yo digo denomino la que sería la... la distinción intuitiva del espectador, es que existe una cosa llamada ficción y otra cosa llamada documental. Pero esto es reduccionista, porque en todo caso lo que existe es una cosa que se llama ficción y otra cosa que se llama no ficción. Imagínate si estamos retrasados en la teoría de lo documental que lo no no-ficcional no tiene nombre propio, sino que es una negación de algo. Es decir, está la ficción y luego está el resto que remite a lo real. Pero claro, no lo podemos llamar histórico únicamente porque es mucho más amplio que eso y no podemos llamarlo fáctico. Es una palabra que a veces se utiliza en la nomenclatura, para definir lo no ficción... entonces claro, la no ficción. Y es dentro de la no ficción que introducimos lo documental. / Claro que, le pregunto a los chavales: 1895, los Lumière, ¡pam!, o sea ya no es sólo la fábrica Lumière, ¿esto es documental? / o sea: tenemos claro que es no ficción, o sea en 1895 nace la no ficción, ¿eso es un documental?, los chavales no saben qué decir. La intuición les debería decir: si me lo está preguntando es porque quiere que diga que no, pero ¿exactamente por qué? Entonces dices: no, no es un documental, ¿por qué? ¿cuándo decimos que nace el documental? Y desde mi punto de vista, con buen criterio: con Flaherty. ¿Cuál es la diferencia básica entre, o la diferencia esencial, entre lo que hace Flaherty en 1922 y lo que proponen los Lumière en 1895? Pues que Flaherty hace una cosa, de una manera absolutamente intuitiva, porque estamos hablando de alguien que no es teórico y que no tiene referentes para hacer lo que hace. Pero él, sin darse cuenta, lo que hace, bueno sin darse cuenta... o haciéndolo de una manera más visceral, a lo mejor, que realmente racional... es asumir que lo documental se plantea cuando... no solamente cu-

ando uno registra la realidad, sino cuando uno la dramatiza. Dramatizarla no en el puro sentido melodrama sino cuando uno es consciente de que el medio que está utilizando, que es el cine, tiene unas servitudes determinadas y que, curiosamente, para que tú hagas un buen documental, tú tienes que adaptar lo que está sucediendo en función de las necesidades del lenguaje. Es decir, cuando tú empiezas a filmar la realidad, con la consciencia de un lenguaje / un lenguaje específico que es el audiovisual, el cinematográfico, es entonces cuando estás entrando en el terreno de lo documental, / porque lo que se hacía antes / O sea, lo que hacen los Lumière es algo que, primero, que tiene vocación de registro, más que de documental o sea, más que de discurso tiene vocación de registro, es decir, no deja de ser una probatura técnica lo que hacen los Lumière y, por extensión el resto. Pero muchas veces, esos primeros documentales que se hacen, esos protodocumentales de las primeras décadas, el lenguaje que utilizan, es un lenguaje que tiene mucho más que ver con el lenguaje fotográfico, por decirlo así, con la perspectiva de un creador fotográfico que no con la perspectiva de alguien plenamente consciente, tanto de las virtudes como de las necesidades que tiene el dispositivo cinematográfico. Es decir, una cosa tan tonta como es == Claro, y ahí ya es donde se meten... entran en colisión todo lo que son... ahí es dónde nace la paradoja del documental. Que, curiosamente, todo aquello que muestra la realidad, a veces tiene que modificar esta realidad para que el discurso de la realidad sea más efectivo. Imagínate ¿no?, una cosa muy chorra // que es... imagínate que yo estoy haciendo un documental sobre ti y de cómo estás haciendo la tesis y, entonces, tú vas por la calle y la cámara te va siguiendo ¿no?, pam, pam, pam, tú vas, vemos tu espalda y entras en el Lletraferit y, en el momento que entras al Lletraferit, pues el director dice: bueno, ostia, es que hemos entrado así... hemos entrado mal, no se ve exactamente el lugar... entonces, ¿qué hacemos?, la cámara se pone dentro, tú te pones fuera y vuelves a entrar. Entonces, yo ya te tengo dentro, entonces por montaje significa que en el momento que entras y cruzas la puerta, paso de estar fuera a estar dentro. Entonces, esto es fantástico porque en términos de claridad expositiva, el espectador sabe donde estamos, vemos bien tu entrada, te vemos a ti y a mí, como me saludas y me das la mano... y lo hacemos desde

un punto de vista que el espectador ve perfectamente lo que está sucediendo. Esto, del punto de vista, digamos, de respeto a la realidad es inocuo, pero lo que sí es verdad que tú en la vida real solo habrías entrado una vez en el bar y, por estar haciendo el documental, entras dos. / Eso, ¿qué pasa, que yo como cineasta quiero modificar o quiero pervertir o quiero tergiversar tus actitudes? No, pero soy consciente que si quiero hacer una película sobre ello, hay cosas en las que voy a tener que influir ¿no? / Entonces, el grado de influencia que yo haga es directamente proporcional a los cambios que yo soy capaz de hacer. Es decir, yo les pongo a ellos, de una manera muy remotamente a los chavales, una tensión / y ya ni con palo de remo, me han de xx xx. Entonces, tú cuando haces un documental tienes que situarte en qué punto de esa tensión estás y tienes que ser consciente que cuanto más cercano a la vida, es decir, a los ritmos naturales que tiene la vida, que tienen las cosas, al hecho de que la gente sólo entre una vez en los sitios, sino dos, entonces, menos recursos cinematográficos tienes para poder explicar la historia y al revés, cuanto más recursos te quieras dotar a ti mismo para poder narrar esa historia plenamente o de la manera en que tú crees que esa historia tiene que ser narrada, más te alejarás de las dinámicas naturales que esa historia, que esa situación o que ese personaje tiene. Pero tienes que cumplir con ello porque, en el fondo, el documental es un mecanismo de representación, o sea, no es peor documental el que está más cerca de un punto que de otro, o sea, el más vasto, que a lo mejor es el más bruto, el más punki, el que no te enteras de la mitad de las cosas, porque el sonido es malo, porque la cámara se mueve... se está resituando, ese precisamente no tiene porqué ser el mejor documental. Y no necesariamente el peor documental, aquel que ha pactado con el personaje absolutamente todo lo que va a hacer, cómo lo va a hacer o que lo hace tres veces, para rodarlo tres veces, desde tres puntos de vista, eso no necesariamente es peor, en todo caso, eso lo sitúa en otro nivel, pero // esa disyuntiva siempre existe. Y lo documental, por parte de esos tres puntos que tú decías, por parte del autor, el planteamiento esencial que el autor tiene que hacerse cuando hace un documental es que esa intención que era hablar de lo real, implica también un filtro que es pasar a través de un lenguaje, tener que encajar dentro de un lenguaje o de las expecta-

tivas de alguien que espera que esa historia se explique de una manera determinada o no, tú te lo puedes saltar pero, entonces, también asumes las consecuencias de saltártelo ¿no? Entonces, ahí es donde está uno de los asuntos principales y eso, esa conciencia del lenguaje cinematográfico, nos consciencia de las necesidades del dispositivo, lo que es hablar con la palabra lenguaje, para mí es lo que marca el punto de partida de eso que llamamos documental y es lo que lo diferencia de otras historias, de otros discursos de no ficción, como puede ser, pues... yo qué sé... pues... // un clip de una ONG que tuviesen en un telediario, cuando te viene el periodista y te lo hace, eso tiene unos mecanismos que le son propios: una cápsula de dos minutos donde te informan de las inundaciones en Galicia por el temporal, claro, esto está hecho con unos mecanismos, con una vocación y dentro de un contexto, dentro de un marco que es completamente distinto a un documentalista. Pero eso es no ficción también, es decir es un señor que va allí y que elige unos determinados planos, que los elige poner en un orden concreto y quiere que se sostenga un discurso...

SVB14: xx, asertivo...

DJ14: Claro, ¿eso es documental? No. / Pero eso no implica que no sea no ficción. Hay documentales horriblos y hay piezas de no ficción de ONG que son fantásticas, es decir, lo que no se puede hacer es un juicio de valor en función de si son documentales o no lo son. Y luego, dentro de este entorno, pues ya nos vamos a otro punto: el docu-drama // El docu-drama como yo, que quiero explicar una historia pero lo hago con mecanismos narrativos puramente... diríamos propios de la ficción.

SVB15: Cinematográficos... sí, sí, de la ficción.

DJ15: Entonces, ¿es que eso significa que es mono real? No, o sea, tú ves JFK y tú lo que estás viendo es un docu-drama, nosotros no estamos acostumbrados a llamar a esto docu-drama

SVB16: Pero es un docu-drama

DJ16: Tú ves 24 Hour Party People de Winterbottom y tú lo que ves allá es otro docu-drama como la copa de un pino, que incluso utiliza material de archivo real y tal... / Que incluso ya entra dentro de esa faceta posmoderna que es que se da cuenta de sí mismo y se ríe de sí mismo, en tanto que discurso que habla de la realidad, con el tipo mirando a cámara directamente... o sea, saltándose todas las barreras que nosotros le toleraríamos a una película de ficción pero que tiene una base puramente... / argumentativa... documental, que es explicarte la historia de... Factory, la historia de Joy Division, los primeros Joy Division... etc. etc. etc. O sea, que son muchas cosas las que se mezclan ahí. Y yo creo que, en ese sentido, pues volviendo ahora a la taxonomía de Nichols, yo creo que en ese sentido, o bien se queda pobre o él hace esa definición de documental por un lado, pero luego a la hora de hacer la clasificación, se olvida y hace una clasificación basada en una mezcla de sensaciones... o de voluntad del cineasta o de los recursos formales que utiliza, o sea, es como una especie de poti-poti, que bueno, como punto de partida para decir... bueno... Sí que es verdad que existen diferentes tipos de documental, sé que no es lo mismo un Wiseman que... un Chris Marker, pero que eso no implica que... pero más allá de eso, dices, bueno... La constatación de esas diferencias a veces que ayuda mas a hacerlas desde una perspectiva histórica, de ver por qué en determinado momento aparece una forma diferente a hacer documentales, cuáles son los factores que influyen en eso y cuál es la voluntad de ese cineasta a la hora de plantear la historia desde esa perspectiva. /Porque tu puedes hacer una definición de lo que es documental expositivo y decir que el referente básico de ese es John Grierson, pero tienes que plantearte entonces quién es John Grierson y por qué teniéndole de referente directo a Flaherty / y admirando la forma y los aspectos formales de Flaherty, a la hora de hacer documental es una cosa completamente diferente. // Es decir... ¿qué quería él hacer? Pues, en junción de la utilidad que le quería dar al documental o en función del objetivo que, según él, tenían que cumplir los documentales, él lo que hacía es adaptar la forma a esas necesidades. Igual que Flaherty cuando inventa el documental,

que él no lo llama documental, es precisamente Grierson que más tarde le dice: "hijo mío, eso que usted ha hecho se llama documental" y Flaherty: "ah, pues qué bien". Lo que hace es, en función de sus necesidades. Flaherty hizo una primera versión de esa película sobre esquimales que quería hacer, que es una braga, que nadie quiere ver, que no puede distribuir y que él quemó y dice: "pues bueno, voy a volver a hacer, pero cambiaré el enfoque" Y aquí es donde da en el clavo. Pero él, a lo mejor, de lo que no se da cuenta, es que él da en el clavo desde el momento que se plantea que eso tiene que pasar por el filtro del lenguaje, es decir: que no basta a veces con poner la cámara y filmar las cosas, sino que esta cámara, a parte que no tiene xx, que a veces la tiene, a veces tiene que tener una influencia en lo que sucede / menor... mayor... Pero claro, en el caso de Flaherty te vas desde las secuencias, que las hay de Flaherty haciendo un gesto en dos tomas distintas para que el espectador sepa a quién le está haciendo el gesto y por qué. Como tienes esas secuencias de la caza de la morsa, en la cual él en vez de asumir que ello ya cazan con un rifle, les dice: "cazados con arpones" porque es más dramático. Porque si la historia que yo quiero explicar es que vosotros, como esquimales, tenéis que luchar, férreamente por vuestra vida, por vuestra supervivencia, consiguiendo la comida en un entorno absolutamente inhóspito, si ==

SVB17: No puedo dejar que tengáis escopeta

DJ17: Si el plano es que vas con un rifle y les pegas un tiro a la morsa y la morsa muere, esto no tiene tensión dramática. En cambio, si yo lo que tengo es una secuencia de cómo tres esquimales luchando con el arpón, para que la morsa finalmente se muera desangrada y os la podáis comer, el espectador sí que puede empatizar con eso.// Entonces, volviendo a lo de la tensión, el problema es hasta qué punto puedes jugar con el discurso sin pasarte de la línea, de la cual una persona aceptaría que eso es documental o no / el espectador, en este caso. Claro, tú estás legitimado, Flaherty decía que él no quería hacer un documental antropológico, solo las costumbres de los esquimales. De hecho, si tú ves Nanouk no se fija en absoluto en las cuestiones culturales, ni qué dio-

ses... veneran, ni cómo es su estructura familiar, ni cuál es el folklore, ni nada... tú lo que ves es una reducción al mínimo de: este es un señor en un entorno inhóspito, muy simpático, muy agradable, que quiere mucho a su familia y que cada día tiene que luchar por sobrevivir. Es decir, está reducido==

SVB18: A una historia

DJ18: A una historia y a nivel de lo que entienden ellos con personajes melodramáticos. Entonces, claro, con ese cambio fundamental, la gente lo que hace es abrir la puerta a aquellos que se pensaban que para hablar de la realidad solo podría hacerse desde la perspectiva, digamos... del noticiero, el tipo se planta ahí a filmar cómo todo sucede y ya está.

SVB19: Así es como dice xx

DJ19: Entonces, claro, entonces... Yo personalmente la taxonomía que utilizo, la distinción que utilizo y que planteo en clase, aparte de que no la cierro nunca, yo siempre lo que hago es remitirla dentro de una perspectiva histórica. Que es a veces, cuando entras dentro del nacimiento histórico de una manera de hacer documentales, que entiendes eso. Que luego después la manera de hacer eso es adaptada y modificada... y pervertida... y ensalzada... y... y llevada a otro nivel por otros cineastas que luego en un futuro, pues... Es una forma pre-existente, la adaptan a sus intereses, la rechazan, la aumentan, la profundizan... entonces claro, ahí es lo realmente interesante.

SVB20: Y utilizas alguna otra taxonomía, o sea, ¿conoces a alguien, otro autor, otra autora, que haya alzado alguna taxonomía a nivel de la de Nichols o comparable o diferente, pero que pueda servir?

DJ20: Pues, no.

SVB21: El único que ha hecho así una taxonomía, o sea, yo el único que ==

DJ21: Sí, bueno, a ver, por ejemplo ya hemos hablado de Barnow. A ver, implícitamente él no habla, pero precisamente Barnow es alguien que, precisamente él habla desde esa perspectiva, desde esa taxonomía precisamente a partir

SVB22: Básicamente, cronológica.

DJ22: A partir solo desde una perspectiva histórica, que dice que un determinado momento aparece un tipo de documental distinto a los que teníamos anteriormente y que se explica por el contexto en el que estamos. Porque, por ejemplo, // por ejemplo Barnow, perdón Barnow... Nichols, Nichols habla de documental poético y una de las referencias evidentes que hace es a los documentales de los años 20, xx xx xx. Claro, un xx xx xx, ¿dentro de qué contexto lo tienes que poner? Porque en realidad no deja de ser una de las muestras más complejas y sofisticadas de los experimentos cinematográficos que hacían los vanguardistas. Xx xx xx es la proyección literal, valga la redundancia, de los planteamientos futuristas, por ejemplo / donde no hay un protagonista único, no hay un personaje al que podamos ir siguiendo, como es el caso de Nanouk, sino que el protagonista es una ciudad y donde, en el fondo, el protagonista es más el movimiento, el dinamismo, el vértigo de la ciudad, que no necesariamente el seguimiento de lo que son las vidas particulares de los diferentes habitantes que pueda tener. Eso se explica desde una perspectiva en la cual tienes un marco previo, unos determinados artistas, unos determinados intelectuales, que sancionan y que permiten ese tipo de exploración cinematográfica y que, de hecho donde encuentra muchas veces la financiación es, precisamente, en mecenas que lo que quieren son obras cinematográficas equivalentes a las pinturas que se guardan en casa. Entonces, eso es lo que te ayuda a entender por qué ese acercamiento poético, por qué esa falta de voluntad de entrar en cuestiones sociales específicas, esa falta, a lo mejor, de esa voluntad expositiva de voz en off, como siempre utiliza Dierson y simplemente se limita a cuestiones formales, porque su perspectiva de acercamiento cinematográfico se acerca a lo formal, está en el ámbito de lo experimental, es el ámbito de lo vanguardista / no es el ámbito de lo documental como lo entendemos ahora, si te vas a ver

Link tienes que hablar, a lo mejor, de cómo es la vida de un barrio obrero... Entonces, eso te ayuda a entenderlo desde esa perspectiva histórica, simplemente te da la etiqueta. Otro caso, bueno, acabo, porque tampoco quiero.../ Otro caso muy claro de esto es el reportaje. O sea, el reportaje, en este sentido de documental, el reportaje son cosas que llevan a la gente de... y a los teóricos, los llevan de...

SVB23: De cabeza

DJ23: Sí, de cabeza desde hace años. / Pero / ¿por qué? Si tú revisas históricamente cuando vas a hacer reportaje entiendes muy claramente cuáles son el marco en el cual... o lo que acota el reportaje, en tanto que discurso particular, distinguido del documental, lo que muy cercano, lo que distinguido del documental. Solo podemos hablar estrictamente de reportaje cuando hablamos de televisión, hasta que no se inventó la televisión, y hasta que la televisión no propone un género propio de no-ficción, que se caracteriza esencialmente por la inmediatez, por tratar temas desde una perspectiva periodística, etc. etc. etc. no podemos hablar de reportaje en cuanto a reportaje. Hay documentales y obras previas, hay noticieros previamente, pero no tienen la voluntad del reportaje, ¿por qué?, porque para empezar no tienen la inmediatez que tiene la televisión. Un reportaje se podría filmar por la mañana y emitir por la noche y esto en el mundo del cine es imposible, por rápidos que funcionen los mecanismos de exhibición y tal... no está a nivel... Los noticieros te ponen como últimas noticias cosas de, a lo mejor, tres días o dos días antes, porque era lo último que les había dado tiempo a filmar, a montar, a revelar y a distribuir. Entonces, claro, en un momento determinado tú puedes entender: ah, claro, el reportaje es un género específicamente televisivo, con unas características determinadas, o sea, un enfoque determinado y tal, pero teniendo en cuenta que ahora el 90 % de los documentales, por no decir el 95%, se financian con dinero televisivo, a veces cuesta decir dónde acaba el documental y dónde acaba el reportaje, porque / el marco en el que los ves, donde tú los ves, es muy similar, entonces a veces la diferencia está en que te lo pongan en un slot, en una

hora determinada, en un canal determinado o que te lo pongan en otro. Hace unos años, a modo de anécdota, hace unos años la gente que nos movíamos por aquí, por el mundillo y tal, recibimos una invitación de Lorenzo Soler, que es un documentalista español ya muy futeado, uno de los primeros documentalistas así, regulares que los 60 y tal, que nos pedía una definición cerrada de lo que era reportaje, porque él se daba cuenta que alguna de sus obras no le otorgaban derechos de autor, por parte de la SGAE, ¿por qué? porque la SGAE consideraba reportajes y los reportajes, en tanto que obras periodísticas no generan derechos de autor; los documentales, en tanto que obras de autor, sí que generan derechos de autor. Y yo decía, no, no, es que esto no es un reportaje, esto es un documental, “ah, pero eso se lo han emitido a usted en tal programa, por lo tanto, eso lo consideramos un programa de reportaje.” Entonces, claro, tú decías: “bueno pero es que mire formalmente, pero... es que formalmente ¿qué diferencia hay? O sea, podemos encontrar reportajes que utilizan armas que serían más propias de lo documental y documentales que usan cosas y elementos incluso... / aspectos propios del reportaje.

SVB24: Entonces, ¿en el fondo, qué diferencia hay?

DJ24: Claro, con los años, si nos guiamos a partir de lo que vemos hoy en día en televisión, intentar distinguir entre un documental y un reportaje, acabaremos locos. Si tú te vas cincuenta años antes, y te das cuenta que en un momento dado te das cuenta que apareció algo que no se había hecho para cine, un tipo de obra concreta, que tiene unas características determinadas, entonces dices: “ah, vale, que reportaje era esto.” Reportaje, esencialmente, es una obra televisiva y tal... luego, como hemos dicho antes ¿no?, las cosas se mezclan. Aparecen... Por eso, que entonces, por taxonomías, dentro de mi ignorancia, porque yo no soy un erudito, en este sentido, sino que yo trabajo más por gustos personales y por... también por las necesidades que puedo tener para clase, no soy una persona que esté constantemente rebuscando... a lo mejor, eso se pone en mí contra, pero... no busco ninguna taxonomía, primero, los alumnos no me la han pedido y, segundo, yo tampoco considero necesaria que... Si ellos

tienen la orientación necesaria, como para intentar definir las cosas [vibración móvil] no por como son las cosas, sino por cómo eran en un origen== //

SVB25: Sí, sigue grabando, vale. / Vale, pues, básicamente me has definido todo muy bien, porque te tenía que preguntar, bueno, grado de conocimiento de Nichols, lo que me has explicado, y otro tipo de taxonomías. Ahora, simplemente, antes de pasar al árbol // bueno, también me has hablado ya ¿qué importancia tiene Nichols dentro de la teoría del documental?

DJ25: Hombre, la tiene, tiene mucha. Para mí es uno de los grandes representantes, por no decir el representante más reconocido, de esa visión documental como algo que... que la sensación que da es que puede reducirse muy claramente a los puros aspectos formales, no tanto al uso de esos mecanismos formales de esas herramientas formales y a la relación que se establece, sino únicamente a lo que son las cuestiones textuales, ¿no? / Entonces, claro, sí que es evidente que es uno de los que, cuando alguien quiere defender la perspectiva de lo documental, de los recursos, va a Nichols. Es quien más ha indagado en eso, ¿no?, yo creo, y el que más ha luchado por dar esa visión, en parte, porque también, lo que yo te estoy diciendo, pocos libros se pueden escribir con eso, o sea, se puede escribir una introducción de 30 páginas que explique ese punto de vista, pero más allá de ahí, digo: allá usted [risas] mire usted un documental y míreselo. Claro, Nichols a partir de aquí elaborando, reelaborando, matizando esa taxonomía...

SVB26: Y hace algo que se exige mucho desde la academia, que es esta clasificación para compartimentalizar el conocimiento y demás...

DJ26: Que me parece muy interesante eso.... Me parece muy interesante, aunque solo sea para poder discutir, porque es evidente que esa perspectiva existe, esa perspectiva es la que intuitivamente, muchos de mis alumnos, tienen, que es delimitar lo que es ficción en función de si parece, de lo que es documental en función de lo que parece un documental. No en función de si te

está pidiendo que lo trates como documental, sino en función de si lo parece. Entonces, claro, ahí es donde xx xx xx

SVB27: Claro estás definiendo algo con su palabra, o sea, estás definiendo documental con documental, entras aquí en un circunloquio un poco difícil

DJ27: Sí, y luego cuando entra el falso documental. Pero yo tengo chavales que no te sabrían decir, que no te sabrían acabar de definir si un falso documental es un documental o no es ficción. Igual que un docu-drama, entraría o no en el término del documental o no ficción que de la ficción. Entonces, ahí es donde entra el cacao y es donde... claro, ante este tipo de cosas, pues alguien como Nichols es una aspirina, tienes dolor de cabeza, vas a Nichols te da unas reglas formales y, luego, si hay cosas que no acaban de encajar... esto es una mezcla de tal y de tal...

SVB28: Básicamente es lo que tengo que hacer al final de mi tesis

DJ28: No, pero, no. Las clasificaciones no son malas en sí mismas, o sea, precisamente porque las clasificaciones no caben en la puerta, es a preguntarnos por qué necesitamos clasificarlo y qué necesidad existe, si la creamos es porque ciertamente nos sentimos con la necesidad de hacerlo, claro mi perspectiva en este sentido es mucho más libre y, al mismo tiempo, te deja mucho más reparo. Si realmente quieres llegar a alguna conclusión cerrada, yo me dedico durante 30 horas a hablar de documental y después de esas 30 horas de hablar de documental, ellos no se van con una definición, de lo qué es documental.../ A lo mejor, en todo caso, saldrán con una noción de cómo funciona, pero ni definición, ni categorías cerradas... y a muchos alumnos les perturba

SVB29: Les genera problemas ¿no? O sea, yo creo que creamos las clasificaciones para enfrentarnos a la vida, para enfrentarnos ante todo, necesitamos categorizarlo y compartimentarlo para enfrentarnos y cuando tienes algo... que no sabes dónde encajar te genera tensiones, porque es para sobrevivir

DJ29: No, si es muy humano, no quiero decir que no, a mi el problema de Nichols te decía que me repatea un poco, es en parte por eso, porque ves una visión del documental que ya desde el punto de vista no es que me guste o no me guste, es que no me sirve, entonces, como no me sirve... Pero, claro, si a alguien le sirve, no es que yo me pelee con él ¿sabes? porque en el fondo, volvemos a ello, estamos hablando lo mismo, si en el fondo el documental es, en función de qué consideras tú documental. / Porque tú puedes encontrar elementos documentales en películas que a lo mejor no tienen absolutamente ninguna vocación de serlo, simplemente porque pertenecen a un tiempo y que hablan de una historia que, a lo mejor, a ti personalmente como individuo, te vincula con una experiencia personal. Entonces, eso en vez de tener un elemento de fábula, tiene una lectura que parece como si estuviera hablando de ti mismo, de un momento determinado de tu vida y tú considerar que “esto es exactamente lo que me pasó a mí” y eso pueden dar puras confabulaciones, pero tú tienes una lectura puramente documental. Puede haber una película de los años 50, rodada a lo mejor en exteriores naturales, con tu padre o con tu abuelo, tú lo ves y cuando ves los exteriores por ahí, esos travellings del personaje principal corriendo, persiguiendo a su amada, le recuerde: “mira esto es la calle no sé qué...” Ellos les dan una lectura documental a eso y la película no lo es y no pretende serlo, pero, simplemente, por el mero hecho de ser un documento, ya no un documental, pero un documento su naturaleza les salta a los ojos, entonces, pues mira, cada uno que... O sea, no tiraría a Nichols a la hoguera, no se trata de eso.

SVB30: Vale, pues pasaremos ahora al tema de la tabla esta. Vale, esta tabla... / es lo que pasará a la siguiente fase de la metodología, entonces aquí están las seis taxones de Nichols y los aspectos, formales, narrativos con los que se podría clasificar cada uno de ellos. Entonces esto [SVB señala los encabezados de filas y columnas], en la siguiente frase no saldrá, pero lo utilizamos ahora para dar un poco de orden a la hora de discutir la tabla. Entonces, lo que hay que ver es== / Iremos viendo, a lo mejor agrupadas, por ejemplo, en el narrador: narrador, qué tipo de narrador, cómo definiríamos en el expositivo cómo es el

narrador, cómo es su voy y qué tipo es. Iremos así y lo que haya que cambiar, haya que poner, se hace, entonces yo cojo el boli, lo escribo y luego lo que haré será recopilar todas las entrevistas que he hecho diferentes y a crear un árbol único. Entonces, si quieres, empezamos por temas del narrador; entonces, vemos estas tres juntas: narrador, voz del narrador y tipo del narrador. Entonces, vaciando la teoría del documental de Nichols, la teoría del documental en su bibliografía, hemos encontrado que en el documental expositivo se define por la existencia de un narrador de tercera persona y que son de tipos voice of God o un narrador observador.

DJ30: Sí, sí.

SVB31: Desde el observacional, que la característica es que no existe una persona que vaya narrando la historia, ni personaje, ni director, ni una voz en off. / En el participativo, que es el interactivo, en el primer libro es interactivo, en el segundo participativo. Se define que hay varios narradores, por el hecho de que el director aparece en la obra y, por lo tanto, articula la narración, que es una primera persona del plural, nosotros. Y que los tipos de narradores, cuando salen dos significa que pueden ser o uno o/y otro, esto es un o/y ¿vale?, el narrador es el director o/y es personaje, pueden ser uno o los dos. Y los problemas vienen en estos tres

DJ31: Bueno, aquí también los hay, desde la perspectiva que

SVB32: Tú ve diciéndome los problemas que veas

DJ32: O sea, para empezar hay una cosa, que es que cuando hablamos del narrador hablamos de narrativa. Pero una cosa es que existan narración, en tanto que existe, pues eso, un flujo verbal que es el que acota... el que explica, el que contradice o contrapuntea lo que tú estás viendo ¿no? O que si ese flujo, en realidad, o si esa narra= porque narración siempre hay, cuando digo narración me refiero a eso, a la voz propiamente dicha. Pero el narrador siempre existe, la

idea que en el observacional no hay narrador... evidentemente que hay narrador, porque hay punto de vista y hay una selección del material y esa selección, es una selección que sirve, o sea, que parte de un cierto orden y cierta estructura, y también plantea unas ciertas... unas ciertas... Énfasis, por ejemplo, tú te puedes ir a lo que aparentemente lo que es la versión más depurada de lo que tú puedes pensar del cine observacional, del direct cinema, como puede ser Wiseman. Rehúye no únicamente a la voz en off, sino que además rehúye todos los aspectos que puedan parecer que son más intrusivos, en que tú te hagas la idea o que sepas exactamente lo que está pasando en pantalla, pero aún así, la suma de sus películas son absolutamente subjetivas y que él lo que quiere, evidentemente, es hablar de cosas específicas y plantearle cosas específicas al espectador. Lo que él es siempre muy críptico o muy vago, cuando las tiene que verbalizar fuera de la película y dice: yo no las explico porque están en la película y parte de la gracia es que el espectador se enfrente a la película y se plantee en esto, que yo he tardado un año de montar, por qué este plano está primero que el otro y por qué esta secuencia está antes de esta otra y por qué la transición entre dos secuencias es esta y por qué la película acaba así o acaba así. Entonces, es él el que se tiene que hacer la idea de esto, qué es lo que yo he querido decir al respecto. Pero Wiseman huye de cualesquier atisbo de... / o sea, rechaza absolutamente que la gente le catalogue de objetivo o de que el subplanteamiento documental es objetivo, dice: no, no, es una visión totalmente y radicalmente subjetiva, lo que no se oye mi voz directamente, no tendrás una música que te indique cuando tienes que emocionarte y cuando no, no siguen estructuras narrativas o dramáticas convencionales, ni siquiera sigue otras estructuras documentales, que podemos hablar de las que son más habituales y tal, pero es indudablemente suyo y tiene su estilo, tiene su voz y, evidentemente, tiene una intencionalidad muy clara delante de eso. O sea, que narrador, en tanto que creador del discurso, todos lo tienen que tener, porque todos se basan en selección de material y en la voluntad de... y una intencionalidad de seleccionar un plano en un momento concreto y un punto de vista, en lugar de otro. Otra cosa es que eso vaya acompañado de una narración propiamente dicha, verbal, de un flujo verbal que te lo acote, te lo contradiga...

SVB33: Esta es la definición que uso yo de narrador, sí, sí, partiendo de un narrador a lo mejor rollo Christian Metz, digamos, todo tiene narración, porque todo tiene una estructuración audiovisual

DJ33: Entonces, vale, entonces sí.

SVB34: Con narrador me refiero a narrador, la voz que articula la historia. Entonces

DJ34: Entonces, entrando en eso. Vale, entonces, sí, entonces sí, evidentemente hay... / Aquí entramos en lo que son los... la casuística, porque sí, a priori, un documental de tipo observacional no tiene una voz en off, propiamente dicha. Un documental de tipo expositivo, tiene muchos números de tenerla, o sea, que estadísticamente sí. En el participativo lo que hay varios narradores, aquí es donde, a lo mejor, incluso dentro de lo que es la... habría que acotarlo porque una cosa es que la gente== que tenga varios participantes que en un momento determinado ¿no? expliquen su historia, narren su historia y, otra cosa, es que ellos determinen el contenido, que ellos determinen realmente, pues eso... condicionen la estructura del discurso o no, pues ahí es donde... Claro, yo no sabría si considerar, por ejemplo, una película como... Crónica de verano o esas películas de cinéma vérité o las películas de Ophüls, donde se entrevistan, decenas de personajes y explican sus historias, no sé si considerarlos narradores o... o no, si consideras que tú punto de vista es que lo que hace Ophüls, por ejemplo, en el caso de xx ¿no? hace un retrato a través de... lo que es la vida en xx, de la vida de este pueblo, desde la perspectiva, por un lado, de unos colaboracionistas y, por otro lado, de unos resistentes durante la Segunda Guerra Mundial. Y, entonces, utiliza las diferentes narraciones, las diferentes entrevistas para crear ese discurso. Entonces, sí, lo que hace a través de esa amalgama de historias crea un discurso que es el discurso de la resistencia o del discurso de la colaboración, entonces sí que hablaríamos que hay varios narradores. Lo que no sé si es una primera persona del plural, en tanto que a

nosotros, o es una pluralidad de primeras personas, por jugar un poco con las palabras==

SVB35: Pero en el segundo caso es una primera.

DJ35: Sí, sí, eso sí. Y esto, curiosamente, la voz del narrador en tercera persona sí, supongo que, volviendo a la estadística==

SVB36: Tomamos el estándar de Nichols. El modelo ideal de participación de Nichols sería esto. El reflexivo, claro, los problemas empiezan siempre en esta fase de la tabla. El reflexivo, digamos, que hay un narrador que es tercera persona y el tipo de narrador puede ser o un observador tipo el expositivo, pero también un personaje que se encargue de narrar y que, precisamente, sea este personaje el que articule esa reflexión sobre si el dispositivo documental es el válido para representar la realidad o no. O sea, esta propia parodia que hace el documental de sí mismo. Luego el poético y el reflexivo...

DJ36: ¿Pero qué ejemplos pones del reflexivo?

SVB37: Es que no puedo poner ejemplos...

DJ37: Ah, ¿que no puedes poner ejemplos? Vale, vale. No, me refiero a Nichols. Si recordabas los ejemplos de Nichols de reflexivo... porque, claro, como categoría para mí se me funde con lo participativo.

SVB38: Lo que sí que puedo hacer es redefinir. Por la metodología no puedo utilizar en el discurso de la entrevista ejemplos, pero sí definir esto. El participativo lo define Nichols como aquel documental en el que el documentalista aparece en pantalla, tanto física, como diegéticamente e interacciona a vista de cámara con el actor social. Es decir, le interroga, le discute... el cinéma vérité. El reflexivo es aquel en el que el documental se dedica a reflexionar sobre sí

mismo, a reflexionar sobre el propio documental como medio, como dispositivo para representar la realidad. El que hace la parodia de sí mismo.

DJ38: Claro, no sé si será la parodia, pero, por ejemplo, el cinéma vérité empieza siendo reflexivo también. O sea, la primera muestra de cinéma vérité, el Crónica de un verano acaba precisamente con los propios protagonistas de la película viéndose en pantalla, viendo la misma película que ha visto el espectador y hablando sobre sí mismos y hablando sobre los dos personajes que aparecían en la película y entonces desde ahí y la película acaba con los cineastas, con Edgar Morin y Jean Rouch planteándose: “no claro, es que estamos en un problema, es que la gente no se reconoce cuando aparece en pantalla y tal” etcétera, etcétera. Es decir, que esa faceta reflexiva, lo que sí que es cierto es que luego el cinéma vérité deriva. Y, por ejemplo, en el caso de Ohfuls... sí que es cierto que es un cine que no tiene tanta vocación como para reflexionar sobre el discurso en sí mismo, pero sí por aparecer en pantalla y por integrar personajes y tal... y todo eso. Vale, entonces, tengo claro por dónde va la... Claro, si es así, el de este caso, el reflexivo, claro es que volvemos a la casuística. Bueno, sí, podría, sí, aceptamos barco [Risas]

SVB39: Se pueden poner varias cosas, o sea, si hay varios narradores, si consideras que no hay narrador en el reflexivo como==

DJ39: No, normalmente el reflexivo y el narrador sí que valen. Podremos aceptar barco.

SVB40: Vale. Aquí sí que vienen los problemas, porque el narrador en un poético puede ser. Yo lo que he podido deducir es que: hay o no hay, que es algo muy obvio y generalista. O sea, no define la presencia de un narrador no define que sea poético o no poético, puede haberlo o no haberlo esto es...

DJ40: Pero es que, es lo que volvíamos antes, es decir, el problema de esta taxonomía viene por las categorías iniciales, es decir, yo puedo entender que

él, en un momento dado, él establezca estas diferencias entre participativo y reflexivo porque sí que es cierto que en un momento determinado te puedes encontrar con películas que naciendo, volviendo a mi perspectiva histórica, que naciendo de la estela de lo que ellos mismos denominaron *cinéma vérité* pierde esa categoría autoreflexiva y se convierte simplemente en un tipo de documental basado en la participación, en la intervención del cineasta dentro de la película, pero que pierde esa categoría digamos metacinematográfica o distanciada que tiene el *cinéma vérité* cuando empieza. Hay algunos que sí pero claro, son los casos contados que todo el mundo utiliza precisamente para justificar, incluso el propio Nichols lo utiliza para justificar la mayoría que es el XX y tres o cuatro más dentro de esa escena ¿No? Entonces yo creo que el problema lo tienes cuando pones esa categoría al mismo nivel que las otras.

SVB41: Claro.

DJ41: Entonces, intentar... porque claro, así como todo lo anterior tiene, y perdona que insista en esto pero claro es mi perspectiva, todos estos [DJ señala las cabeceras de las columnas] /las otras cinco categorías tienen un punto de partida histórico y tienen un momento en el cual, puedes encontrar algún ejemplo residual previo a lo mejor, un primer tanteo o algo que no arraiga o que no ¿no? Pero todos tienen un momento que justifican porque lo hacen de esa manera. Lo poético no. A no ser que simplemente consideres poético ese tipo de documental que es cercano, rellano, con lo que es, que lo entenderíamos como cine experimental ¿no? O sea, películas que tienen una última vocación de plantearse una reflexión sobre el...

SVB42: La estética

DJ42: O sea la estética, que a lo mejor tiene más que ver con lo cinematográfico y con lo estético en sí que con lo documental propiamente dicho. Es decir, tú puedes coger la obra de alguien que se llama Stan Brakhage, que no sé si lo conoces.

SVB43: No, este no lo conozco.

DJ43: Stan Brakhage, por ejemplo, es de la misma época, o por ejemplo alguien similar, salvando las distancias, Jonas Mekas.

SVB44: Jonas Mekas, sí.

DJ44: Cuando Jonas Mekas hace los diarios fílmicos, tú cuando ves eso, evidentemente que eso tiene, esa es la quintaesencia o el extremo más depurado que tú puedes hablar de llamado cine del yo, que, evidentemente, tiene una base documental. Tiene una base documental porque él filma lo que ve cada día pero lo filma de una manera y lo filma con unas intenciones que a lo mejor están mucho más alejadas, están más alejadas de lo documental que cercanas están a lo que entenderíamos como cine experimental. Como experimental desde el punto de vista de lo estético y algo que tiene sentido más en tanto que sí mismo, en tanto que la experiencia estética que no en tanto que discurso formado sobre la vida cotidiana en... Entonces, Stan Brakhage es alguien de su misma cuerda, de hecho gran amigo y colaboradores y tal y... pero tienes unos cortometrajes que son los cortometrajes más famosos de él que se llama *Window Water Baby Moving* y es un documental, y es un corto en el que él muestra y lo ves, porque él te muestra el nacimiento de la hija, es su primera hija pero a palo seco, o sea es...

SVB45: El parto.

DJ45: Se ve la cabeza saliendo del útero tal, todo, la placenta, todo. Pero claro, primero no tiene sonido, porque él trabaja sin sonido y está montado de una manera absolutamente sincopada, más pendiente a lo mejor con planos brevísimos de rayos de luz entrando por la ventana. Bueno, todo lo que está ahí filmado es pura y esencialmente documental: el nacimiento de la hija. Entonces, tú ves *Window Water Baby Moving* o ves otras películas de Brakhage del estilo, entonces te planteas ¿esto es un documental? ¿es un documental poético? ¿es

una película experimental? Pero que es una película experimental que trabaja a parte en la realidad, porque la realidad es lo más barato que hay. O sea, si tú no tienes dinero y eres artista, lo más fácil que tienes es salir con la cámara y filmar la calle aunque la gires del revés, mirada y a cámara lenta, pero eso en la calle, es decir ¿Tienes una vocación documental mostrar esa calle al revés, mirada y cámara lenta? Depende. Pero en cualquier caso, aquí es donde yo creo que puedes dar más, porque claro es precisamente el cine de lo poético es la libertad expresiva absoluta.

SVB46: Y aparte es que, en parte es lo que estás diciendo tú, las cinco otras categorías sí que están basadas como en unos referentes: pues unos recursos narrativos textuales de más que tienen una relación con la historia que se está contando, el poético es una manera de contarlo, no es...

DJ46: Es que incluso más, claro tú cuando hablas de, cuando tú vas a una librería y tú te planteas pues si hay... literatura, lo tienes muy fácil. Porque hay un señor que se ha tomado la molestia de catalogarlo y porque normalmente tú coges un libro de poesía y tú ves que está tabulado de una manera concreta. Entonces en el momento que entras en el reino del poema en prosa ¿Quién te dice a ti que Anna Karenina de Tolstoi, que es una novela clásica, no puedes considerarlo tú desde la perspectiva del poema en prosa? Y en cambio, otras cosas que se llaman poemas en prosa no sean en el fondo otras narrativas pero con una voluntad lírica más acentuada pero ¿Cuál es la diferencia? Aquí estamos en lo mismo, yo personalmente considero que la poesía es algo, o sea uno puede escribir un poema, pero no necesariamente hace poesía, en todo caso, la poesía la recibe el lector. Lo poético puede ir incluso más allá de las intenciones...

SVB47: Del propio autor.

DJ47: Del propio autor. Un tío puede ver una determinada película, una determinada secuencia y puede ser extraordinariamente lírica y poética y no todo

tiene que ser planos generales de atardeceres, o sea, los clichés habituales de lo que consideramos poético ¿no? O sea, tú puedes encontrar que hay un momento en determinadas películas de ficción o de documentales, intercambios de planos, miradas entre personajes, que pueden tener una calidad poética fabulosa y no por eso se plantea el explicar la historia de una manera concreta. Es decir... // Por eso que yo creo que, como que es una categoría que yo la pondría más del lado del espectador que del de esto...

SVB48: Pues lo que podemos hacer es eliminamos esta columna, contigo...

DJ48: Sí, sí, hazlo como quieras...

SVB49: O sea, con todos está todo rayado, entonces contigo eliminamos esta categoría y ya está. Entonces esta no la veremos [SVB elimina la columna de "poético"]. Entonces acabamos ya con el performativo. El performativo es este nuevo documental que surge ahora basado en la autoexperiencia, autobiográfica del yo o de los marginados o de: mira, mi vecino negro homosexual musulmán que, pobrecito, que contradicciones internas tiene ¿No? Es este nuevo cine documental de autor, cine de creación y demás. Entonces, el performativo, aquí ya te esto porque existe narrador pero puede haber uno o varios, el tipo de persona desde la que se narra es primera del singular o segunda hablando al tú y normalmente el narrador es el director. O sea, la presencia del director es lo que define el documental performativo, la subjetividad del autor. O sea, el más subjetivo es el performativo ¿sí?

DJ49: Sí. XX en la misma que los demás.

SVB50: En la misma que los demás, vale. Lo tacho para no volver aquí. Vale, ahora el tipo de montaje ¿Vale? El tipo de montaje que definiría un expositivo, el montaje conceptual. Con montaje conceptual me refiero al montaje que se basa en un== O sea, la manera de montar un documental que persigue definir

un concepto o argumentar versus ese concepto. El observacional montaje lineal, da igual que sea condensado o continuo, es lineal, es cronológico.

DJ50: A ver, sí, por regla general sí. Es más normal que sea cronológico que...

SVB51: Que conceptual. El participativo, lineal o paralelo. Paralelo como el que se cuentan varias historias que se van contando a la vez

DJ51: Yo... Yo creo que el participativo está más cercano a lo conceptual que a lo esto [señala al "montaje paralelo"], es decir, porque normalmente tú lo que haces es... estaría entre el lineal y el conceptual. Es que por ejemplo, tú puedes hacer un documental en el cual tú lo que haces es intentar reconstruir la Batalla del Ebro ¿No? Ese es el documental. Entonces tú te reúnes con supervivientes, entonces tú la base por la que empiezas es la historia cronológica de la Batalla del Ebro, qué pasó en cada momento y tal, para situar al espectador y tal. Entonces tú a partir de seis testimonios distintos, tú vas reconstruyendo el devenir de la historia de la Batalla del Ebro y entonces lo que tú tienes es la linealidad cronológica de esa reconstrucción de lo que es la Batalla del Ebro pero al mismo tiempo, ese bloque puede formar parte de un primer bloque que no tiene XX sobre la Guerra Civil española en el cual no todo tiene que salir desde un punto de vista cronológico sino la reflexión sobre lo que supuso en el terreno de lo social, en el terreno de lo político, en el terreno de lo religioso, el terreno de lo histórico. Entonces claro, tú puedes trabajar por bloques a través de ese mismo planteamiento de tener seis diferentes personas, testimonios o estudiosos de un tema en concreto y entonces lo que hace...

SVB52: [SVB escribe "conceptual" en "participativo"] O sea, pero que aparezca el director no implica que pasa a ser para ellos, sino que en realidad el montaje dirige esa retórica argumentativa.

DJ53: O sea que tú puedes utilizar esos mismos mecanismos para hacer algo que sí que tenga esa vocación lineal de empezar en A y acabar en B. El princi-

pio de la Batalla del Ebro y el final de la Batalla del Ebro como puede ser para hablar de algo que tiene más relación con lo conceptual que es las incidencias del franquismo en la sociedad española de los años cuarenta. Entonces trabajas por conceptos, intentar explicar desde la tesis general que es que fue un desastre para la evolución de este país hasta la experiencia social, la experiencia política, etcétera, etcétera. Sin necesidad de entrar en cuestiones de cronologías de lo que pasó antes o lo que pasó después. Tú te marcas un contexto y dentro de ese contexto buceas y cada uno pues coge esos elementos. Por eso que yo, que yo a parte del lineal, el paralelo, o sea paralelo en el sentido de lo cercano al cine de ficción estaría más cercano aquí [DJ señala el "observacional"]. Es un montaje lineal en el observacional. Claro, si tú haces el seguimiento de un personaje muchas veces lo que haces es construirle un drama a ese personaje, no siempre. Si tú por ejemplo ves Eismann de los Maysles tú planteas de que a ese personaje le pasa algo que es que es vendedor pero ya ha dejado de poder vender, ya no tiene la capacidad para vender. Entonces, en función de eso tú construyes el drama [Ruido de fondo] este personaje recuperará o no recuperará. Es cronológico, es lineal pero al mismo tiempo tú lo que haces es hacer este seguimiento paralelo de la historia de este personaje y de la historia de los otros//

SVB54: En el reflexivo ¿También paralelo?

DJ54: Sí, claro. Por definición tiene que ser paralelo porque tú tienes por un lado aquellas escenas o aquellos elementos que tú extraes de la realidad y luego tienes las reflexiones que normalmente haces en otro entorno acerca de eso que tú has visto en la realidad y cuanto tú te reúnes o cuanto tú planteas una visión distinta de lo que has visto o incluso con la participación de un experto o la participación de algo. Sí, en ese sentido paralelo, sí...

SVB55: Y luego ya en el performativo ¿Montaje ideológico o intelectual? Es decir, igual que aquí es para argumentar sobre un hecho, un concepto, una teoría, un... problema y le quieres buscar la solución. Esto es, o sea, alrededor de una

ideología, una propuesta ideológica, una propuesta intelectual. No tanto argumentativa y conceptual, sino más ideológica y crítico, que tiene una función política muy clara este tipo de documental.

DJ56: Vale, bueno, claro, pero si algo está bien es que son a veces historias personales claras o testimoniales. Es decir, a veces son más plasmaciones personales de problemas concretos, que no dentro de lo político, sino dentro de lo confesional// Sí, en ese caso, volvemos otra vez a una cuestión de casuística, a una cuestión de porcentajes. Estamos hablando de tomamos como referencia un tipo de documental, en ese sentido, que lo hacen es abstraer, es utilizar un personaje concreto o reunir a una serie de personajes para hacer una reflexión abstracta acerca de un tema concreto por el tema ideológico o político, sí. Si a veces lo que hacemos es hacer el seguimiento de un personaje específico o de uno mismo para reflexionar sobre algo, entonces estamos en otro entorno. Pero bueno.

SVB57: Vale.

DJ57: Lo dejamos así y ya está//

SVB58: Vale, pasamos a director y en director veremos a la vez director e intención del director. Estos puntos son la intervención o aparición o no aparición y no intervención del director en el documental y su intención. Tanto la aparición como la intención. Entonces, en el expositivo no aparece ni interviene, la perspectiva del director no es, o sea, él busca argumentar versus un concepto pero ni aparece ni interviene porque no aparece interrogando directamente al actor y su intención es entrevistar. Descriptiva o entrevista.

DJ58: Sí... Bueno, yo casi te lo pondría al revés, es decir, no es tanto entrevistar porque la entrevista es una herramienta, por ejemplo en el caso de que sean cuestiones históricas. El documental, la base o la esencia del documental expositivo también como la entiende Nichols es el documental británico. El

documental británico como tal, la escuela británica nace en el 29 y nace siendo muda. Entonces la primera entrevista o el primer documental del que nosotros, históricamente, se tiene constancia de que hay una entrevista y en este caso entrevista a los afectados y tal es XX y es del 34 entonces en XX por lo tanto lo interesante es la entrevista como lo descriptivo. Entonces, para mí, sería al revés, para mí, la evocación del director es una vocación descriptiva, didáctica, pedagógica si quieres llevarla a un nivel más... [SVB elimina "entrevista descriptiva" y añade "descripción" y "divulgación"] Entonces, respecto... está bien que hagas esa, pero claro aquí lo que habría que hacer es entrar en semántica y clarificar a qué denominamos intervención porque si existe un narrador hay la intervención. Si existe una narración, hay una intervención y la intervención es precisamente la que yo, como director, eso que tú podrías ver y que... y que tiene potencialmente una docena de lecturas distintas, esas imágenes... ese mismo montaje tiene una docena de lecturas distintas y yo te lo condiciono poniéndole un pie de página. Poniéndole o induciéndote una lectura específica en eso que estás viendo. Entonces, claro, si nosotros aceptamos el hecho de que haya una narración es una intervención, aunque la voz no sea del director que eso es distinto. Él puede decir en un momento determinado: bueno la... Entonces, aquí estaría bien que... bueno... tú para indagar en eso... O sea, yo necesitaría... qué consideras intervención. No vamos a entrar en el cliché de bueno: si monta interviene, si dirige un plano u otro. Eso lo damos por hecho porque él construye el discurso, pero denominamos intervención entonces ¿a qué? ¿a la aparición? ¿al hecho de que se le oiga la voz? O sea, si tú me dices intervención significa que la voz que se oye es la voz directa del director, vale, entonces lo tenemos más claro para acotarlo, y es el hecho de que existe un mecanismo intervencionista en la visión que tiene el espectador...

SVB59: Aparición me refiero tanto a que aparezca él físicamente o a que se le oiga su voz. Intervención es que, aparezca físicamente o no, se oiga. O sea, lo que hace es: se queda patente que él está interaccionando con el actor. Queda patente que hay una búsqueda de intervenir, de distraer o de rebatir o de... y eso sí queda patente en el film.

DJ59: Vale, vale, vale, vale...

SVB60: ¿Vale? No es: yo formulo la pregunta fuera de cámara y sólo grabo tus respuestas. Sabes que mi pregunta también está y el debate que yo establezco está. Eso lo considero intervenir y eso puede ser en voz diegética o apareciendo directamente ¿vale?

DJ60: Vale, entonces en el caso del expositivo// Claro, desde la perspectiva ideal, sí que habría una no intervención porque, precisamente, la vocación de lo expositivo o de este tipo de documental, tal y como lo define Nichols, es precisamente mostrar lo que está sucediendo, es decir, mostrarte la vida del obrero del carbón, tal y como es. Porque es de ahí de donde él quiere sacar, porque la voluntad didáctica es precisamente enseñártela tal y como es. Otra cosa es que te la condicione, cosa que no hace por ejemplo el tipo de documental observacional, que te la condiciona con una voz en off y tal... y a parte que busca... El documental observacional no tiene esa vocación didáctica. Vale, en ese sentido sí, en ese sentido, asumiríamos que idealmente la intención es la de no intervenir, la de no aparecer es no intervenir sí.

SVB61: Y lo mismo en la observacional, simplemente que la intención, esta descripción o esta didáctica, sino criticar e indagar sobre algo.

DJ61: Sí... Sí, sí, indagar// Claro, que quizás la palabra más de esto es la de introducirse, claro, que no sé si es muy académico o no. Pero, claro, es la propia concepción de la cámara como el testigo invisible. En ese sentido, muchas veces esa indagación, el problema de esa indagación es que cuando tú no te dotas a ti mismo de los mecanismos precisamente de intervención, tú renuncias a ellos, uno de los riesgos principales del tipo de cine XX al final es la superficialidad. Es decir, tú solo puedes ver aquello que los personajes han hecho en el momento que lo han hecho y mientras tú has estado allí, porque no puedes reconstruir, no puedes pedirles que hagan nada, no puedes pedirles que repitan nada, es decir, tú tienes que basarte exclusivamente en aquello que hacen en

el momento que lo hacen, asumiendo al mismo tiempo que tu presencia allí no condiciona su comportamiento, que es mucho asumir. Pero entonces claro, es más veces la educación de, valga la redundancia observar, que no quizás la de...

SVB62: La de indagar.

DJ62: Y lo de crítica// Sí, podemos decirlo pero no necesariamente. Es decir, la esencia del documental observacional no necesariamente tiene que tener una vocación crítica. Claro, no es una vocación didáctica, pero sí que es una vocación, por decirlo así, expositiva. Es decir, es llevar al espectador y situarlo en un lugar privilegiado, en el que normalmente no podría estar, y buena parte del documental observacional se alimenta de eso, de ceder ese elemento de sorpresa al espectador, de que está viendo cosas que teóricamente no tendría que ver. Es voyeurístico, si quieres llamarlo así, no desde el punto de vista morboso, pero sí que buena parte de lo que originariamente genera el interés del documental es esto. Déjalo en el crítico si acaso porque, por ejemplo en el caso de Wiseman esa vocación crítica sí que existe, pero no necesariamente crítica con la institución de la psicología humana en ese momento sino con la sociedad de la que esa institución es representativa. Pero bueno sí, crítica [SVB añade “herir” y “observación” en “observacional”]

SVB63: En el participativo ¿La indagación?

DJ63: Y curiosamente yo te añadiría también la crítica porque ahí también lo que se produce incluso en el participativo es directamente la oposición del cineasta frente a lo que dicen con replicas, contrarréplicas y a veces incluso con una visión final del personaje poco complaciente en ese sentido. Hay una voluntad crítica evidente [SVB añade “crítica” en “participativo”].

SVB64: El reflexivo, esto es un poco...

DJ64: La reflexión...

SVB65: No sé cómo definir, no sé qué palabra utilizar para reflexionar sobre el propio dispositivo. Autoreflexión==

DJ65: Es autoreflexivo.

SVB66: Autoreflexión y crítica, también autocrítica//

DJ66: Evidentemente, quien hace un documental reflexivo lo hace porque considera que en los propios mecanismos del discurso, no sólo de su película, sino de lo que se asume como documental en general, existen elementos, digamos, como mínimo sospechosos, o sea que esa vocación crítica o autocrítica es evidente que existe [SVB añade los prefijos “auto” a “reflexión” y “crítica” del “reflexivo”].

SVB67: Y en el performativo, más bien esta crítica es el hablar de sí mismo o el hablar de un cercano...

DJ67: Más que crítica... Sí, hablaremos de escrutinio también, escrutinio en el sentido de que, a lo mejor, lo que tú quieres es llegar al fondo de las cosas de determinados consejos y tal... y sí que es testimonial. Tiene una vocación testimonial evidente, tiene una vocación de acercamiento a uno mismo o de... y, además, que se basa mucho en experiencias propias, en experiencias ajenas y en intentar ver qué hay detrás de estas experiencias puestas en conjunto y puestas en un determinado contexto, político, normalmente [SVB añade “escrutinio” y “testimonial” a “performativo”].

SVB68: Y ahora, ya por último. Cómo son estos actores. Actor social definido como Nichols, que es la persona que aparece en pantalla y que es el protagonista de la acción, el protagonista de lo que se está investigando. ¿Qué es? o sea ¿cómo son? y ¿qué son? Entonces, el actor social en un expositivo es un experto o una voz de autoridad, en lo que eso lo he llamado yo, testigo. Puede

ser un experto o un testigo de aquello que se intenta demostrar ¿estarías de acuerdo con lo de testigo?

DJ68: Hombre... más que testigo, realmente, es protagonista, es decir, porque tú cuando haces un documental sobre mineros hasta qué punto son testigos o realmente son gente que se representa a sí misma, son que lo que hace es. Lo que sí es que el documental expositivo lo que tiene, por regla general, es que son muy reduccionistas. En función de que no interesa la persona, en tanto que todos interesan, tanto que la función social que ejercen. El documental XX precisamente, una de las cosas que se critican es que no se acerca a la vida personal o a las razones que puede tener alguien para hacerse minero, pueden ser completamente distintas a las que tiene su compañero de turno, sino en el hecho de que ellos dos como mineros trabajan de una determinada manera, están bajo unas determinadas estructuras jerárquicas, tienen unos determinados problemas, etcétera. Pero ellos no están en tanto que personas, están en tanto que mineros y están reducidos al ámbito del minero. Pero claro, nadie puede hablar mejor de lo que significa ser minero que un minero en ese sentido ¿no? Entonces, en ese sentido, no sé cómo lo definiría, pero sí que estaría este elemento, ligeramente reduccionista, este elemento digamos como gremial... Pero, sí... bueno, sí... expertos en el sentido, sí, en ese sentido, sí, claro.

SVB69: A lo mejor más que testigos, mejor testimonios.

DJ69: Testimonio e incluso, en un sentido muy amplio y muy abstracto, incluso hablaríamos de víctima. Muchas veces, el relato que se hace de estas personas, es un tipo de relato en el cual ellos no son dueños del discurso, ellos normalmente lo que se muestran es, precisamente, como engranajes dentro de una maquinaria más grande que ellos, que algunas veces los supera. Entonces, hay veces que el acercamiento a estos personajes dentro de esa voluntad de conferirles dignidad tiene ese punto de victimismo. O sea, lo que sí es evidente, en buena parte del documental expositivo, es que hay una distancia, o sea, muy pocas veces es de tú a tú. De tú a tú estaríamos ya en otro tipo de documental

¿no? El cineasta siempre al mismo nivel que el otro, antes que yo, voy adónde tú estás, hago un documental sobre tus condiciones de vida y luego me voy ¿no?

SVB70: Y lo que son ¿Son personas reales?

DJ70: Sí.

SVB71: [SVB escribe "protagonistas", "testimonios" y "víctima participante" en "expositivo"] En el observacional el tipo de personajes es arquetípico, suelen ser personas que acaban siendo arquetipos. Como los arquetipos en estos personajes contruidos y personas reales...

DJ71: Yo lo de...

SVB72: Arquetipos ¿lo ves confuso?

DJ72: Sí, es que también entraríamos un poco... Claro es que es muy amplio. O sea, me costaría, precisamente, entrar a lo arquetípico, pero, bueno, como esto es algo que el propio Wiseman, no referente a los personajes, pero sí a la voluntad con la que se acerca, a las instituciones que filma siempre, aunque nunca se hace de una manera muy evidente en las películas, él dice que trabaja precisamente con arquetipos. Por eso, en ese sentido, aunque sea muy laxamente, pero bueno podríamos aceptarlo, dentro de todo lo que es la crítica o las reservas frente a la catalogación.

SVB73: En el participativo un rasgo distintivo es que el director es personaje, es uno de los personajes...

DJ73: Y trabaja de testimonio también. Porque, precisamente, la esencia de lo participativo es trabajar, que aquí, sí, que ejercen el elemento de testimonio y no necesariamente de testigo ¿o?

SVB74: Vale. Bueno, en el observacional es personas reales y en este es personas reales también.

DJ74: Quizás, a parte de testigo, hay una palabra que la usa... a mí me gusta mucho porque tú hablas de actor social, pero una palabra que me gusta mucho y la tendencia natural de cuando hablas con los chavales en clase, y, claro, hablas de personajes. Porque evidentemente los acabas personificando ¿no? personajeando ¿no? básicamente. Pero por ejemplo, Michael Rabiger, él tiene una palabra que es muy bonita, que es participantes. Claro, lo de participantes tiene un efecto muy amplio, participantes puede ser un documental que hagas sobre tu madre. Lo de participante aquí tiene sentido, en tanto que no participante en XX, sino participante del elemento que se quiere documentar. El minero es un participante evidente dentro de la estructura de cómo funciona la minería, no solamente un testigo, porque es parte de ello. Por lo tanto, que a lo mejor, añadiría también lo de participante, desde esa acotación, participante en el hecho de que se crea el documental. No sé si aquí hay una palabra mejor para incluirlo o, quizás protagonista del hecho==

SVB75: Sí, protagonista, sí.

DJ75: Claro, el protagonista se puede confundir como el protagonista desde el punto de vista de la narración ¿todos no? desde el momento en el que pones el foco sobre ellos.

SVB76: Vale. Luego, en el reflexivo también he puesto arquetipos, como en este caso en el observacional y una característica es que los actores, o sea, hay un obscurantismo en saber si son actores reales o profesionales y, en algunos casos, son profesionales. Precisamente, el uso de esos actores profesionales, este uso de parodia del propio dispositivo.

DJ76: Vale, en ese sentido puede...

SVB77: Puede ser que no se sepa.

DJ77: Bueno, es una opción ¿eh?, pero es una opción minoritaria. Evidentemente, que si aparecen en algún lugar, actores profesionales aparecen aquí. Porque es el que se permite utilizar estos mecanismos, aunque a veces hay casos, volvemos a la casuística de documentales expositivos, donde se utilizan para recreaciones y tal// Yo no tendría claro que no se sabe que son actores reales o no porque, eso sí que es algo que puede hacer, normalmente te esfuerzas en hacerlo. A no ser que precisamente tú... película vaya precisamente de la dificultad que tú puedes tener a la hora de plantear la diferencia entre unos y otros. Ya, pero hay muy pocas películas que juegan con eso y normalmente la película va alrededor de eso, de quien es el actor o no. Porque, por ejemplo, hay un... claro, es que si hablamos de casos, hay documentales que utilizan figuras, prácticamente, pero que son mediadores ¿no? de la realidad. Por ejemplo, el propio Michael Moore, aunque Michael Moore es él. Es obvio que lo que hace es vestirse de un papel determinado. Por lo tanto, actúa de una manera concreta, en función de lo que él espera conseguir cuando él está en sus películas. Entonces ¿es un actor profesional? No es un actor profesional, en tanto que él no está diciendo que se llama John Smith, él es Michael Moore y aparece como Michael Moore, pero su mecanismo, su actuación delante de la cámara cumple el efecto de intermediario, de alguien que busca reacciones concretas y va más allá, simplemente del entrevistador, o más allá de alguien que simplemente busca participar o relacionarse. Hay veces que hay cineastas que utilizan estos profesionales, pero simplemente como mediadores, lo que le interesa es filmar lo que hay ahí, pero para sacar lo que hay ahí, para no ponerme yo, para no hablar yo, hago que hago hablar un tipo con el que yo estoy conchabado y que genere esas reacciones. Porque lo importante son tus reacciones, no tanto el retrato del actor en concreto ¿no? Entonces, yo, él... no se sabe... No lo pondría [SVB borra "no se sabe" de "reflexivo"].

SVB78: De hecho, hablando de Michael Moore me estoy encontrando que no saben dónde colocarlo.

DJ78: ¿Michael Moore? Para mí==

SVB79: Para mí, claramente, es aquí [SVB señala el “participativo”] y estoy encontrando mucha gente...

DJ79: Para mí, claramente, es participativo. Michael Moore no tiene ningún tipo de interés en criticar sus propias narraciones, de hecho, es todo lo contrario. Si el criticara sus narraciones, la mitad de sus películas documentales se iban al garete porque es tremendamente manipulador en este sentido. En unos casos, de una manera razonable y aceptable y, otros casos, de una manera bastante bastarda. Pero para mí es claramente==

SVB80: Para mí está aquí claramente. Me estoy encontrando de todo, pero bueno. Ya por último, en el performativo el tipo de actor social, el de participante, marginados o pintorescos que se salen del arquetipo por esta búsqueda de lo singular y lo subjetivo y los actores son personas reales normalmente.

DJ80: Sí, es un poco reduccionista porque me pasa aquí lo de antes, víctimas y yo lo... Porque marginado o no, siempre están ubicados dentro de la víctima o lo testimonial. Pero víctima... no necesariamente una víctima, alguien que está bajo el peso de algo, por decirlo así ¿no? O sea, no necesariamente como alguien que sufre o que ha sufrido las consecuencias de que le han pegado tres tiros a su marido en la calle y que está sufriendo por el tema o que se ha quedado en la calle porque la han echado de, porque le han embargado el piso. No necesariamente víctima, en el sentido de alguien que ha sufrido un agrave concreto, sino de alguien que está bajo el peso de un entorno o de algo y que habla desde la perspectiva de alguien que utiliza el documental, si lo utiliza él, normalmente, para denunciar o para llamar la atención sobre ese algo o ese caso concreto extrapolado [SVB añade “víctima” y “testimonio” a “performativo”].

SVB:81 Y una vez que hemos visto todo, ¿tú añadirías algún aspecto más que sirviera para definir un documental dentro de las taxonomías o ya lo dejaríamos así? ¿O pondrías otra lista? [Risas]

DJ81: No, claro... Es que si ya con estas ya... hay problemas... si entras en el terreno de la casuística, cualquier otra te generaría tantos problemas o más, porque te obligaría a replantear las anteriores, o sea, yo, en ese sentido, no me... para lo que te interesa yo creo que eso ya está.

SVB82: Pues mira, nos quedaran dos preguntas sólo. El hecho de intentar sistematizar la taxonomía de poder clasificar los documentales desde criterios cuantitativos de manera que obtengamos una clasificación cuantitativa ¿A quién crees que le puede interesar? ¿Esta investigación a quién crees que le puede interesar?

DJ82: Hombre yo creo que le interesará mucho más a teóricos y estudiosos que a los propios cineastas. Precisamente porque un cineasta lo primero que haces cuando te metes a esto es darte cuenta de que es muy fácil cuando haces ficción es muy fácil y de hecho, esencialmente te piden que trabajes con moldes preestablecidos, o sea, con las estructuras clásicas a la hora de escribir una ficción, son las que son y la mayoría de manuales lo que hacen es trabajar sobre ellas y lo que hacen es hacer que tú adaptes la historia que quieres explicar a estas estructuras previas porque son las funcionales, son las que están aceptadas por la industria, son las que asume el espectador con mayor facilidad. Muchas veces cuando vas a hacer documental te encuentras con lo contrario, es decir, que una parte de lo que se ha hecho previamente no te sirve y que es precisamente la historia que en cierta manera te está diciendo cómo se quiere explicar aunque eso suponga hacerlo desde un punto de vista completamente distinto. Entonces, una primera categoría, pues como todo, puede ser para alguien inexperto o sin demasiados conocimientos puede ser un punto de partida perfectamente válido siempre y cuando sepa que esas categorías tienen tantas excepciones como incorporaciones. Es decir la categoría es tanto

más válida en función de que si se explica o se intenta codificar o intenta hacer-te explicar a ti o hacer que verbalices primero: qué quieres conseguir con ese documental; y segundo: de qué manera pretendes conseguirlo en función de dos aspectos concretos. Qué relación quieres establecer con los personajes y qué relación quieres establecer con el espectador. Entonces claro, buena parte de esas categorías te sirven para decir: bueno, es lo mismo que tú quieres hacer un documental para explicar las 24h de la vida de un panadero en el cual tienes la posibilidad de irte a los referentes propios del documental expositivo que si tú quieres explicar el trauma de ese panadero porque a lo mejor él es... homosexual y no se lo ha dicho a la mujer y tiene una familia por la cual está agobiado y entonces es la problemática de alguien que no se ha atrevido a asumir socialmente o familiarmente su sexualidad ¿no? Entonces es una perspectiva a lo mejor más testimonial, es una perspectiva a lo mejor más performativo ¿no? O quieren hacer un documental sobre el impacto que tiene la construcción de una mezquita en un barrio, entonces quieren hacer algo participativo en donde quieren incluir a todo lo que es, entonces claro, eso te permite. Yo creo que las clasificaciones funcionan si le pueden ayudar al futuro cineasta, pensando en el futuro cineasta, como para ayudarlo a pensar en intentar concretar qué objetivos intenta conseguir con eso. Si es exponer algo concreto, hacer una reflexión personal, hacer un retrato introspectivo o que le ayuda a acotar que tipo de película quiere hacer. Y luego a partir de ahí, cuales son los mecanismos en principio, en principio, más apropiados para llevarlo a cabo. Porque tú puedes hacer una película a partir de cualquier cosa pero a lo mejor hay unas que te permiten más fácilmente y de manera más directa a aquello que estás buscando por otras.

SVB83: Entonces esto interesaría, en conclusión, ¿a teóricos y a estudiantes?

DJ83: Si se intenta hacer desde una perspectiva digamos, que acote mucho lo que son las características de los diferentes tipos de discurso yo creo que sería algo más para teóricos. Si, a partir de ahí, incidiera más en, más bien en las características formales que pueden cambiar. Lo que sí que pueden tener cada

uno de ellos XX es el tipo de relación que establece, es decir, observacional mira y no participa. El participativo, valga la redundancia, participa y busca la interacción con los demás. O sea, esto ya para empezar ya son dos maneras de ser completamente distintas que tienen consecuencias a la larga pero que es un planteamiento que: ¿Tú de qué quieres hacer un documental? ¿Quieres mirar a lo que pasa simplemente sin meterte en esto? O ¿Quieres hacer preguntas, quieres estar allí, quieres vehicular un discurso colectivo, quieres? Entonces, ese tipo de cosas, las clasificaciones ayudan por lo menos para tener el primer punto de partida. Que luego en mitad del documental observacional, espontáneamente empieza a hablar con alguien y eso se convierte en una entrevista y eso acabe haciendo que ese documental sea observacional o no lo sea, eso es cosa con lo que los teóricos y los catalogadores se tienen que pelear. Pero claro, la cuestión es que el como cineasta asuma si realmente eso entra dentro de lo que está buscando o no. Y luego, porque luego está la relación con el espectador. El que quiere que el espectador sea ese voyeur, testigo privilegiado que ve sin incidencia del personaje lo que está haciendo o quieres meterlo a él dentro del meollo, quieres hacer que sea consciente de todos los mecanismos narrativos que estás utilizando. Claro, hay, yo creo que esos son los tres aspectos esenciales para los que una catalogación puede servir, para orientar. Toda catalogación, en un sentido, no debería ser para que nos peleemos por la catalogación sino para que lo usemos como punto de partida para orientarnos de qué estamos viendo y de que me puede servir a mí, que yo no he hecho nunca ningún documental o que me planteo hacer otro documental para conseguir el objetivo que yo quiero cumplir con mi documental.

SVB84: Y ya la última pregunta es: el intentar sistematizar una clasificación, es decir, ir que vaya más allá de criterios heurísticos, sobre criterios cualitativos y sea cuantitativo ¿Lo consideras importante o cómo lo consideras tú? ¿Relevante?

DJ84: A ver, ¿Importante? Cualquier tipo de indagación en ese sentido si se hace de una manera honesta, de una manera coherente, no se hace trampas al

XX pues bienvenida sea en ese sentido. Porque otra cosa es si me preguntas a mí como individuo, como interesado en el documental, otra cosa es la importancia que puede tener o la utilidad que puede tener para otra persona. Es decir, yo ya te digo, yo personalmente, a pesar de los problemas que, por otro lado, me ocasiona y de la perplejidad que genera en mis alumnos yo me siento mucho más cómodo con algo, en ese sentido, mucho más libre y mucho más laxo. En parte porque creo que el documental ya te presta eso, precisamente esa laxitud y esa libertad de movimientos y esa fluidez entre categorías ¿No? Entonces claro para mí el documental... no es algo que precisamente que, no es que se tengan que poner puertas al campo en ese sentido si, en contra de la ficción, que la ficción está excesivamente compartimentalizada en cuestión de géneros, de la estructura industrial y tal, tenemos una XX que es el documental que en ese sentido es mucho más rica, mucho más libre pues... allá él el que se meta a intentar categorizar esto en términos cuantitativos. O sea, no lo sé, en ese sentido considero que es mucho más interesante las categorías en sí, sobre todo si tienen esa vocación orientativa, que no necesariamente el hecho de llegar al final y descubrir, como comentabas al principio, que un documental tiene un 70% de esto o un 20% de lo otro. En todo caso, eso tendría interés en función de cómo ha afectado la idea final al espectador que haya habido ese 20% en contra de ese 70%. Es decir, no se trata de cuantificar si la película es buena o no lo es. Se trata de intentar decir: bueno ¿El hecho de que en este determinado momento o este elemento de intervención del director ha ayudado a explicar mejor la historia en un momento crítico de la narración? O, por contra ¿Ha intervenido y ha creado una especie de pantalla y nos hemos alejado a lo mejor de lo que realmente le interesaba? No sé cómo eso se puede acotar en términos puramente cuantitativos, no los conozco, y también me genera curiosidad pero bueno, o sea, no tengo nada en contra [Risas]. En ese sentido, no me supone ningún trauma que exista. Pero eso sí, lo que intentaría siempre es que esta cuestión cuantitativa no se quedase simplemente en un elemento porcentual sino que a partir de ese elemento porcentual, digamos que se pudiera esto concretar en esos elementos específicos que hacen que la narración cambie o que influyen en que la narración consiga sus objetivos.

Duelos de este categoría

	Expositivo	Observacional	Participativo	Reflexivo	Poético	Performativo
NARRADOR	Hay un narrador	No hay narrador	Hay varios narradores	Hay un narrador	Hay un narrador	Hay un narrador
VOZ NARRADOR	3ª persona		1ª persona plural	3ª persona	No hay narrador	Hay varios narradores
TIPO NARRADOR	Voice-of-God Narrador-observador		Narrador es el director Narrador es personaje	Narrador-observador Narrador es personaje	2ª persona	1ª persona singular 2ª persona
MONTAJE	Montaje conceptual	Montaje lineal ^{posible} Montaje lineal capacitador	Narrador es el director Narrador es personaje Montaje lineal conceptual Montaje Paralelo	Montaje Paralelo	Narrador inicial o final	Narrador es el director
DIRECTOR	No aparece No interviene	No aparece No interviene	Se le escucha diegéticamente Aparece físicamente interactúa con los personajes Los actores sociales hacen referencia a él/ella	No aparece	Montaje rítmico	Montaje intelectual o ideológico
INTENCIÓN DIRECTOR	Entusiasmo de sus ideas Declaración Didáctica	Heurística Indagación Crítica Chocante	Indagación Crítica	auto Reflexión auto Crítica	No aparece Los actores sociales hacen referencia a él/ella	Se le escucha diegéticamente Aparece físicamente
ACTORES SOCIALES	Expertos (voz autoridad) eligo	Arquetipos	Director es personaje Personas reales	Arquetipos	Mostrar capacidad estética	Escuchando Crítica Hablar sobre sí mismo Hablar sobre alguien cercano a sí
¿QUÉ SON?	Personas reales Actores	Personas reales	Personas reales	Actores profesionales Personas reales	No hay Arquetipos Personas reales No se sabe	Marginados Pintorescos Personas reales NO se sabe

Actores
Protagonistas, secundarios, terciarios,
para recreación

Anexo VI

Carta de invitación al *card sorting*

Estimado/a _____:

mi nombre es Sergio Villanueva Baselga. Soy estudiante de doctorado en Comunicación Audiovisual en la Universitat de Barcelona, Facultat de Biblioteconomia i Documentació. Me pongo en contacto contigo en calidad de ___ de la ___ y experto en documental.

En primer lugar me gustaría explicarle brevemente en qué consiste mi investigación. En mi tesis doctoral estoy intentando definir, clasificar y caracterizar los vídeos participativos como documentales; es decir, busco introducir los vídeos que realizan comunidades utilizando metodologías participativas y en ausencia de director dentro de la teoría del documental. Para ello, ya he realizado –y está a punto de publicarse- la discusión teórica que permite conceptualizar estas piezas audiovisuales dentro de teorías del documental como las expuestas por Carl Plattinga o Bill Nichols. De esta manera, una vez definidos estos objetos como documentales, estoy procediendo a su clasificación y caracterización.

Para su clasificación me estoy basando en la taxonomía expuesta por Bill Nichols en su ensayo *Representing Reality: Issues and Concepts in Documen-*

tary y Introduction to Documentary. Sin embargo, pretendo implementar una metodología sistemática que permita la clasificación de cualquier documental en esta taxonomía atendiendo a criterios narrativos, textuales y contextuales cuantitativos. Para ello, voy a desarrollar una metodología híbrida que proceda del diseño web y de la arquitectura de la información. Ya he realizado una ronda de entrevistas etnográficas a expertos y conocedores de la teoría de Bill Nichols con la que he validado y complementado el árbol de categorías del que partirá el estudio.

Ahora, una vez que el árbol de categorías está validado, procederé a aplicar un método de categorización a un grupo numeroso de expertos, académicos, directores de documentales y estudiantes. Y es aquí donde me gustaría contar con tu ayuda.

Por un lado, me gustaría contar contigo como parte del grupo de expertos que realizará el método de categorización. Esto te ocupará muy poco tiempo y se realizará online, por lo que no te supondrá ningún tipo de desplazamiento. Así, aquí te paso el enlace:

<https://s.userzoom.com/m/MSBDNDc1UzMg>

Es una prueba que no te ocupará más de 30 minutos y la puedes realizar cuando mejor te venga. Tienes las instrucciones en la página de bienvenida, pero te resumo un poco en qué consiste la prueba:

- 1.- Te encontrarás en el centro de la pantalla 7 casillas: las 6 categorías de documental de Nichols y una séptima que pone "No incluidos"
- 2.- A la izquierda habrá una lista con 216 "cartas". Estas cartas son, en realidad, 36 cartas diferentes repetidas 6 veces cada una. Como verás, las primeras 36 están etiquetadas con "- Expositivo". Las siguientes 36 con "- Observacional" y, así, sucesivamente.

3.-La tarea consiste en arrastrar las cartas etiquetadas con “- Expositivo” a la casilla de Expositivo que consideres pertenecen a este tipo de documental. Es decir, de las 36 cartas etiquetadas con “- Expositivo” SOLO aquellas que son aspectos formales correspondientes a los documentales expositivos.

4.-Realizarás lo mismo para el resto de tipos de documental.

5.- Cuando completes el sexto tipo (Performativo) te quedarán bastantes cartas en la columna de la izquierda sin asignar. Todas estas cartas tienen que arrastrarse a la casilla “No asignados”.

6.- Una vez terminado, pulsa en “Finalizar”

Espero que no sea muy complicado. Te agradecería que, una vez hayas completado la prueba, me escribas para comentarme cuánto tiempo te ha llevado y si has encontrado alguna dificultad.

Además debido a tu experiencia en el campo de la teoría del documental me gustaría saber si puedes ayudarme con algún nombre de algún o alguna conocedor/a de la teoría de Nichols, tanto de la ____ como de cualquier otra universidad, estudiante o productor/director a quien pudiera pasar esta prueba.

Espero tu respuesta agradeciéndote toda la ayuda que me pueda prestar de antemano.

Un saludo,



El objetivo principal de esta investigación es demostrar que el vídeo participativo posee naturaleza fílmica y que puede ser enmarcado dentro del género documental. Con ello se pretende introducir esta práctica en la Teoría del Cine y abrir esta disciplina a nuevas formas de producción cinematográfica colaborativas y horizontales. Esta tesis doctoral pretende, así, abordar el estudio del vídeo participativo bajo una perspectiva desde la que no ha sido todavía explorado. Además, introducirá novedosas metodologías cuantitativas en el estudio del cine, un objeto estudiado mayoritariamente desde el ensayo heurístico y la crítica literaria.