

MAKUN (NO LLORES): RECREANDO REALIDADES VETADAS POR MEDIO DE LA ANIMACIÓN DOCUMENTAL Y LA ANIMACIÓN PERIODÍSTICA

MAKUN (DON'T CRY): RECREATING VETOED REALITIES THROUGH THE ANIMATED DOCUMENTARY AND ANIMATED JOURNALISM

RESUMEN

MAKUN (NO LLORES) - Dibujos en un C.I.E. es un documental animado de 30 minutos que se adentra en una realidad muy opaca: los centros de internamiento de extranjeros (CIEs), cárceles para personas inocentes en los que normalmente no están permitidas las cámaras de vídeo. Habiendo conseguido un material documental único —los dibujos dejados en las paredes del CIE de Fuerteventura por miles de presos— sobre un tema que nos interesaba, decidimos dar vida al mismo por medio de la animación, confiando en conseguir algo más que la mera ilustración de los testimonios orales recogidos para la película. En el presente artículo, el director de la película, Emilio Martí, resume de manera personal la experiencia de abordar la preparación y rodaje de *MAKUN*, así como algunos aspectos de su distribución.

ABSTRACT

MAKUN (Don't Cry) - Drawings in an *Immigrant Detention Center* is a 30-minute animated documentary that delves into a very opaque reality: IDCs, prisons for innocent people where video cameras are not normally allowed. Having obtained unique documentary material —the drawings left on the walls of the IDC in Fuerteventura by thousands of prisoners—, we decided to give life to it through 2D animation, hoping to achieve more than just the illustration of the oral testimonies collected for the film and which tell of the many injustices and Human Rights violations committed in these places. This article personally summarizes the experience of addressing the preparation and filming of *MAKUN*, as well as some aspects of its distribution, by the director of the film.



EMILIO MARTÍ LÓPEZ

REALIZADOR INDEPENDIENTE

Emilio Martí López (València, 1978) es cineasta y animador, además de arteterapeuta y educador. Su trabajo animado es experimental, y a menudo tiene como temática los Derechos Humanos. Además, colabora habitualmente con centros escolares y colectivos vulnerables para realizar piezas cooperativas de animación. Su investigación académica suele centrarse en la temática LGBTQi y su representación en el medio animado. Ha recibido galardones en festivales de cine internacionales como mejor director, mejor guion, así como reconocimientos como mejor cortometraje para sus piezas *Desanimado* (2011), *Marhaba, ¡hola!* (2017) y *Makun* (2019).

contacto@emiliomarti.com

PALABRAS CLAVE:

CIE, Centros de Internamiento de Extranjeros, Animación Documental, Proceso de Realización, Periodismo.

KEY WORDS:

IDC, Immigrant Detention Centers, Animated Documentary, Production Process, Journalism.

DOI:

<https://doi.org/10.4995/caa.2020.13978>

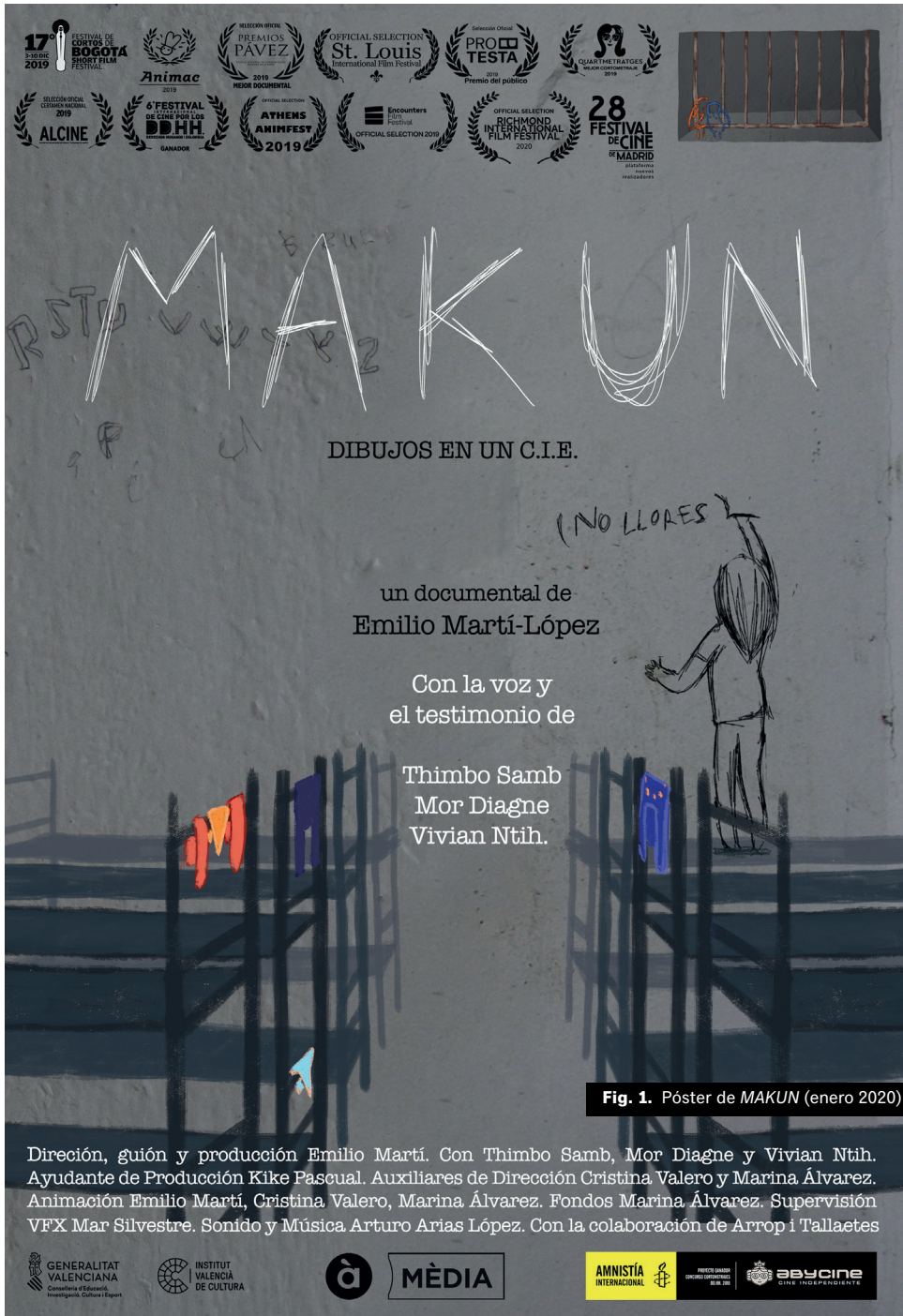


Fig. 1. Póster de MAKUN (enero 2020).

Dirección, guión y producción Emilio Martí. Con Thimbo Samb, Mor Diagne y Vivian Ntih. Ayudante de Producción Kike Pascual. Auxiliares de Dirección Cristina Valero y Marina Álvarez. Animación Emilio Martí, Cristina Valero, Marina Álvarez. Fondos Marina Álvarez. Supervisión VFX Mar Silvestre. Sonido y Música Arturo Arias López. Con la colaboración de Arrop i Tallaetes

Introducción

En 2014 pude entrar en un Centro de Internamiento de Extranjeros (CIE),¹ sin ser una persona extranjera, teniendo, como nativo, permiso de residencia europeo.

Comienzo así mi recuento personal sobre la realización del documental animado *MAKUN (NO LLORES) - Dibujos en un C.I.E.* (2019), porque estos centros suelen estar vetados a las cámaras: poder acceder al recinto del Matorral,² junto a las artistas María Jesús González y Patricia Gómez, fue esencial para mi investigación y conocimiento sobre qué son los CIEs españoles.³

Sin embargo, la decisión que tomé durante el proceso creativo de no usar fotografías del CIE, a pesar de su potente valor documental, potenciando en cambio el dibujo, me provocó dudas relacionadas con mi potestad autoral para modificar las fuentes originales, en pos de narrar una verdad relacionada con las mismas, pero no necesariamente implícita en ellas —es este caso, que los Centros de Internamiento de

Extranjeros contravienen los Derechos Humanos con su mera existencia.

Durante la producción de *MAKUN*, que denuncia la infausta Ley de Extranjería española, hebe de vérmelas con otra Ley que venía a recortar Derechos Humanos en España: si la Ley de Extranjería ataca el Derecho Fundamental a migrar, la conocida como Ley Mordaza⁴ impone fuertes límites a la libertad de expresión limitando cuánta información —y opinión— puede comunicarse sobre la Policía Nacional y los centros bajo su custodia.

Hacer *MAKUN* en animación a partir de los dibujos hallados en las paredes del Matorral me ha permitido mantener una fuente documental única, dotándola de nuevos sentidos al relacionarla con los testimonios orales de tres personas que, durante su viaje de migración, han conocido la privación de libertad: Thimbo Samb, Vivian Nthi y Mor Diagne.

¹ A pesar de que en el título de nuestra película usamos un punto detrás de cada sigla de Centro de Internamiento de Extranjeros (C.I.E.), en este artículo escribiremos CIE, con el plural CIEs, por ser la forma en la que habitualmente aparece reflejado en medios y porque es como se conocen generalmente estos centros entre ONGs y activistas.

² Los CIEs españoles suelen recibir un nombre *popular* según el lugar en el que están radicados: así el del Matorral recibe su nombre del municipio en el que se ubica el complejo militar que aloja el CIE de Fuerteventura, y el "de Zapadores" por la calle valenciana en la que se encuentra la comisaría de policía que hace de Centro de Internamiento en Valencia. Un caso excepcional es el conocido como "Guantanamo Español", abierto en Mauritania por José Luis Rodríguez Zapatero, y cuyo nombre hace referencia al hecho de que un gobierno del primer mundo tenga un centro de detención en un tercer país, más pobre, donde la gente es encerrada sin juicio previo... como ocurre en el centro que EEUU abrió en Cuba después del 11M para poder aplicar en "tierra de nadie" medidas de excepción —y crueldad— que no serían permitidas en su territorio.

³ Podemos contar poco de los azares que nos abrieron las puertas del CIE del Matorral con un permiso oficial para documentar sus paredes. Entré allí gracias a las artistas valencianas Patricia Gómez y María Jesús González, para quienes he trabajado a menudo creando piezas a medio camino entre el documental y el vídeoarte que acompañan sus propuestas expositivas. El trabajo de estas artistas suele tener como punto de partida el deseo de rescatar espacios que están condenados a desaparecer a partir de la conservación de sus paredes, extensión de la vida de sus moradores. Cuando decidimos rescatar las paredes de un CIE (ellas físicamente, yo cinematográficamente) y los dibujos que debían haber dejado allí los inmigrantes presos, éramos conscientes de la dificultad de llevar a cabo el proyecto, porque hasta la jueza Victoria Rosell tenía dificultades para conseguir que el Ministerio del Interior le permitiese comprobar de primera mano el estado de los CIEs canarios.

⁴ La Ley 4/2015, de 30 de marzo, Ley Orgánica de Protección de la Seguridad Ciudadana sigue vigente en España en mayo de 2020, después de tres cambios de gobierno —y de partidos políticos.

01

Una investigación documental o periodística: de la *fantasía* de la *objetividad* a la puesta en valor de la *subjetividad*

En su fantástico libro *Animated Documentary*, Annabelle Honess Roe sugiere una definición sencilla pero completa del documental animado, que cumpliría las condiciones de i) haber sido creado fotograma a fotograma, ii) referirse a *la* realidad — frente a *una* realidad, inventada— y iii) ser presentado por su autor como documental —y ser así recibido por festivales, público y crítica (Honess Roe, 2013: 4).

Honess Roe analiza a lo largo del libro la dificultad ontológica de relacionar animación con documental, porque de la primera presuponemos que crea mundos, y al documental le atribuimos una relación directa con *la* realidad (ibídem, 36) heredada de la fotografía —pues ésta *referiría* directamente a aquello fotografiado—. Frente a esta *indexalidad* de la fotografía o de los testimonios orales —indexalidad aúrica (ibídem, 27, 59, 64)— el documental animado tendría mayor poder *evocador* (ibídem, 109), *simbólico* (ibídem, 111) y facilitaría la *empatía* del espectador (ibídem, 110).

Aún y cuando no pretenda referirme a estas cuestiones en una discusión académica sino, digamos, a *nivel usuario*, no he podido evitar echar de menos, leyendo este libro con MAKUN en mente, otros debates en torno a *la realidad* y su representación, como la cuestión de la subjetividad en el periodismo que aparece, como mínimo, desde los años 1960, de la mano de enormes escritores-periodistas como Gabriel García Márquez y Tom Wolfe, en teorías como la del “nuevo periodismo”.

Relacionar el documental con la fotografía como elemento pivotal de “lo real”,

basándonos en su supuesta “objetividad” (que Honess Roe matiza, discute y contrasta muchas veces) me hace echar de menos alguna referencia al periodismo, al que también otorgamos una relación con *la* realidad, sin por ello dejar de aceptar que la escritura, incluso la periodística, puede resultar evocadora, simbólica y empática (como el medio animado).

La cuestión se va extendiendo y elaborando en otras formas de ¿comunicación? ¿investigación? ¿denuncia? más cercanas a la animación, como el cómic: Joe Sacco, quizás el mayor referente del cómic periodístico (o del *periodismo en cómic*), defiendo la capacidad del cómic para investigar y trasladar historias *reales*, señalando que la mayoría de periodistas llegan a los temas que cubren con prejuicios, difícilmente tocados del “American journalism’s Holy of Holies, ‘objectivity’” —aunque deben esforzarse en, dada la imposibilidad de eliminar sus prejuicios, reconocerlos (Sacco, 2012: XIII). Sacco, que ha *investigado* y *dibujado* sobre Palestina o Chechenia afirma que el periodista-dibujante tiene las mismas obligaciones que otros periodistas (informar adecuadamente, ser fiable, tener fuentes contrastables), aunque su herramienta visual, el dibujo, sea siempre *interpretativo* (no literal); es por ello que estos deberán ser lo más precisos posibles (ibídem, XI, XII). Hay que usar la imaginación para reconstruir las escenas que sugieren los testimonios obtenidos periodísticamente, pero esta imaginación será *informada*, es decir que tendrá una base sustanciada en investigación, en una realidad referenciada.

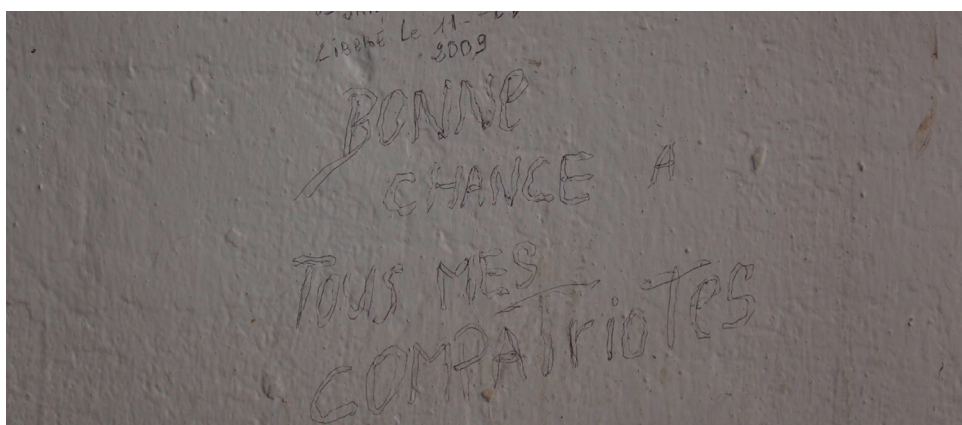


Fig. 2. Fotogramas correspondientes a la secuencia inicial de *MAKUN*, con los títulos de crédito de nuestros testimonios, y algunos escritos dejados sobre una pared del CIE de Fuerteventura, donde se indican la fecha de llegada a España y aquella en la que el autor espera ser liberado del CIE, y la frase "Buena suerte a todos mis compatriotas".



Fig. 3. Fotograma de MAKUN en el que reconstruimos uno de los muchos tiempos muertos del CIE, y cómo imaginamos a las prisioneras (en este caso) llenando las paredes de escritas, a veces minúsculas y grabadas junto a la cabecera de la litera, otras veces como enormes cartelas.

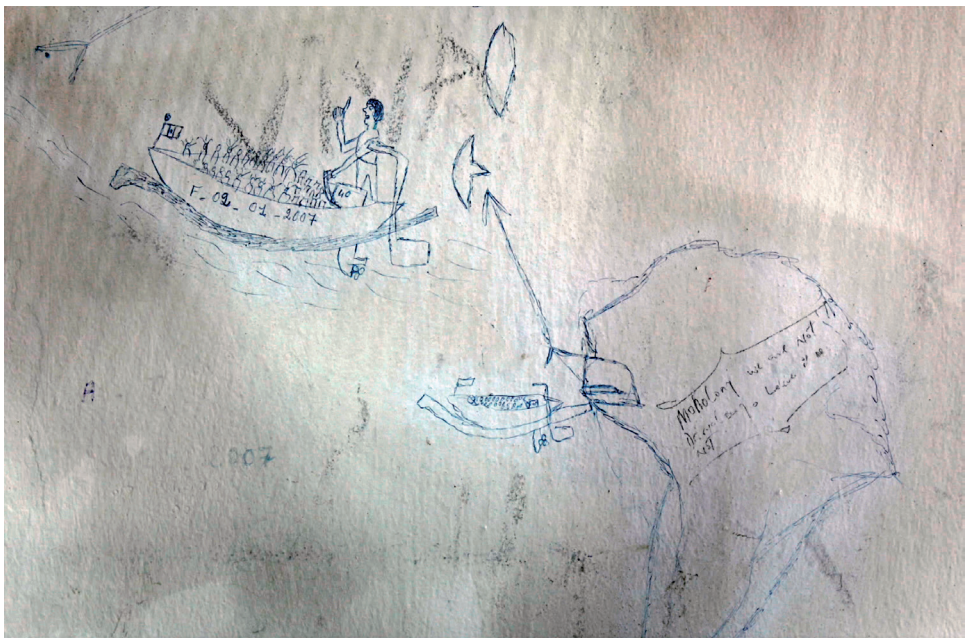


Fig. 4. Fotograma de MAKUN que muestra uno de las pateras dibujadas en el CIE del Matorral.



Fig. 5. Fotogramas de MAKUN en los que quisimos plasmar un espacio puramente carcelario, que al fin y al cabo básicamente consiste en espacios cerrados, separados entre sí y del exterior con rejas, y en este caso abarrotamiento de todas las estancias.

Cuando entré en el Matorral ya había realizado una investigación exhaustiva sobre los CIEs y su opacidad.⁵ Lo primero que me impresionó fue la posibilidad de registrar fotográficamente sus espacios, obviamente carcelarios. Documentar ópticamente aquellos patios y celdas probaba que los gobiernos españoles incumplen su propia Ley de Extranjería: ésta, aun siendo un documento infame, reconoce que estos presos son inocentes y que, así, no pueden ser encerradas penitenciarmente —su privación de libertad no se basa en un delito sino en la falta administrativa de “no tener papeles”.

No esperaba, sin embargo, que aquellas capillas sixtinas de la migración, hechas por manos pobres y anónimas, fueran a marcarme tanto a mí y el resultado audiovisual de la investigación: y es que a la primera fase de documentación, de carácter intelectual, siguió, durante el tiempo que pasé en el Matorral, una investigación aparentemente pasiva, sentimental incluso, y que consiste en dejarse empapar por el espacio, sentir las emociones que éste produce, imaginar a partir de él.

El Matorral me ofrecía dos tipos de experiencias bien diferentes: por un lado, la

⁵ En aquel entonces la investigación la realicé sobre todo sobre fuentes periodísticas. En los últimos años he encontrado libros e informes entre los que me gustaría destacar: *CIE, el Guántanamo español*, de Toni Martínez (2016), y la publicación anual *Informe CIE* realizada por el Servicio Jesuita a Migrantes - SJM. Tuve el honor de presentar en 2019 en València, junto con MAKUN, el último volumen publicado: *Informe CIE 2018: Discriminación de Origen* (BUADES, 2019). Este y otros informes están disponibles en <https://sjme.org/incidencia/informes/> [acceso: marzo 2020]. Para entender la complejidad de la realidad migratoria, incluida la criminalización de la misma llevada a cabo en los países europeos, recomiendo el audio-libro *Mi nombre es NADIE: el viaje más antiguo del mundo*, de Carla Fibla y Nicolás Castellano.



Fig. 6. Fotograma de MAKUN. Reconstrucción hecha por Marina Álvarez, a partir de fotografías de prensa del exterior del CIE de Zapadores-Valencia, con añadido de grafiti con información sobre este CIE.

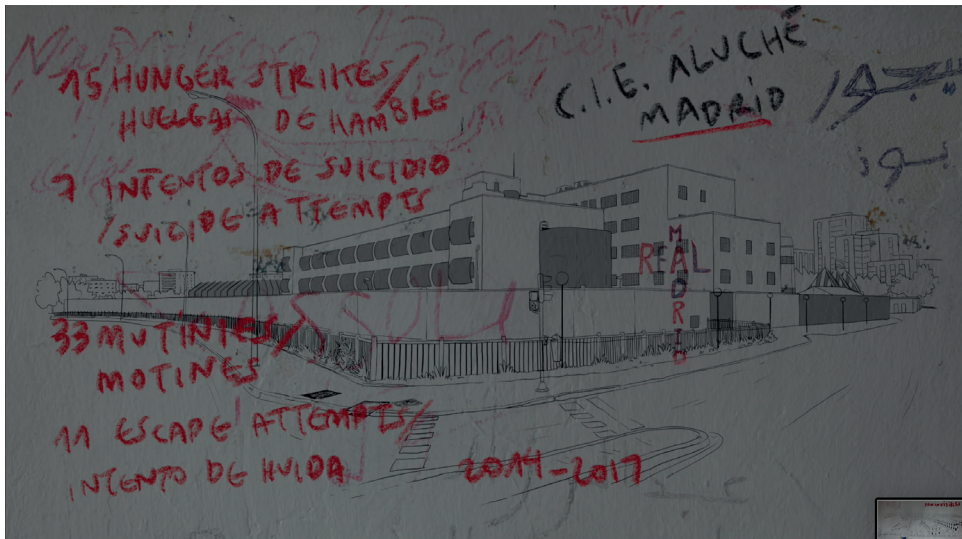


Fig. 7. Fotograma de MAKUN. Reconstrucción hecha por Marina Álvarez, a partir de fotografías de prensa del exterior del CIE de Aluche-Madrid, con añadido de grafiti con información sobre este CIE.

sobriedad y dureza de la arquitectura de una cárcel que, antes de remozarse con rejas y cerrojos, había sido retén militar.⁶

Por otro, aquellos dibujos expresivos, vibrantes y (sí) bellos, que ofrecían todo lo que la arquitectura negaba: vidas y experiencias y sueños y sentimientos. La arquitectura proporcionaba un contexto en el que los presos se hacían presentes, en su ausencia, a través de las preguntas que provocaban sus dibujos, y que sus autores ya nunca podrían responder. Así la imaginación —la imaginación *informada*— era el único medio para (intentar) dar respuestas a estas preguntas: ¿quién ha trazado esta patera? ¿Por qué ha tenido la necesidad de dibujarla, de sacarla de sí? ¿Sigue viva esta persona?

Hubo dos cosas que no anticipaba entonces.

Primero, cómo me iba a afectar pasar ocho horas al día, 6 días a la semana durante un mes, en aquel espacio.

En cierta manera, al principio del proyecto, el espacio del CIE y los dibujos de las paredes me parecían dos proyectos diferentes. Respecto al espacio arquitectónico, tenía la *fantasía* de documentarlo *neutralmente, objetivamente*: con un mes de trabajo por delante había decidido grabar el Centro desde cada ángulo posible, en larguísimas tomas fijas que testimoniasen el lento pasar del tiempo, en un lugar sin elementos bellos, reconfortantes, *humanos*. Mientras mis compañeras se afanaban en “rescatar” cada dibujo de aquellas paredes, traspasándolos cuidadosamente a telas de tul, yo quería registrar cada esquina de cada patio, cada detalle de óxido de cada reja y, por supuesto, cada grafiti.

Con los dibujos, al principio, no sabía qué hacer, excepto admirarlos: si bien suponía que podían ser animados, mi respeto por los mismos, como fuente documental, me hacía imaginar esta animación con movimientos ajustados, rígidos, breves —posiblemente usando After Effects o un programa similar— y despojados de una historia común: como si quisiera interferir lo menos posible sobre ellos, manteniendo su indexalidad: “si acaso, esta barca se moverá un poco; este escorpión picará; este pájaro elevará el vuelo.” Probablemente mimetizase la sobriedad y la rigidez del espacio al imaginar posibles animaciones.

También me dejé afectar de otras maneras por el CIE: salvando infinitamente las distancias entre mi estar voluntario y el de aquellas personas secuestras y llevadas allí a la fuerza, el tiempo en el Matorral me deprimió; me causó ansiedad la altura de esos muros rematados con alambre de espino; pesadez el constante ulular del viento y el golpear incesante de algún candado sobre una puerta de reja; quemazón el sol que azota esos patios sin árboles ni sombra; y nunca dejé de saberme observado por las cámaras de seguridad que trasladaban, estas sí de manera *neutral* y puramente *óptica*, la imagen de todos nuestros movimientos por el CIE, a los monitores en blanco y negro de la garita de control.

Poco a poco, empero, la mayor influencia vinieron a causarla los dibujos y escritos que, con toda la subjetividad del mundo, hablaban de sueños y de pesadillas, de seres humanos y de su ausencia.

El tiempo en las celdas me acercaba a los dibujos y *soltaba* mi imaginación, o mi entendimiento: más real que animarlos

⁶ Algunos CIEs tienen una historia interesante, y antes han sido retenes militares, como del del Matorral, o una cárcel franquista, como es el caso del CIE de Barranco Seco (algunas asociaciones piden por esto que cese su uso como espacio de represión y se convierta en un museo dedicado a la memoria histórica y democrática).

con rigidez y descontextualizados de *posibles* historias, sería respetar la energía y vibración que transmitían como un todo, y ligarlos a un hecho *histórico* innegable: aquellos dibujos eran obra de personas que habían estado encerradas: *imaginé*, pues, que aquellos dibujos, viajeros en pateras o rostros sin cuerpo, salían de los muros para tumbarse en las literas, sentarse a las mesas de piedra o en las astilladas tazas del wáter, como habían hecho *sin duda* sus autores: esperando, llorando, hablando. Tenía en mente pues una especie de *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (Robert Zemeckis, 1988), donde los dibujos se moverían sobre los fondos reales del CIE.

No podía anticipar, decía, que estos dibujos provocarían en mí tanta *imaginación* —tantas *imágenes*, tantas conversaciones *inventadas*, tanto interés por personas que no conocía y por su situación.

Pero tampoco podía anticipar, en la primavera de 2014, que a final de año el gobierno —del Partido Popular— aprobaría una nueva ley que, como la de Extranjería, limitaría los Derechos Humanos en España: la Ley de Seguridad Ciudadana llevaría pronto a los tribunales a raperos, titiriteros, cómicos y dibujantes de cómics, por expresar una visión negativa de *las autoridades*; esta ley otorga un poder inusitado a la Policía para proteger su propia imagen, así como la de sus espacios, usando como excusa su seguridad pero limitando, en la práctica, la posibilidad de la ciudadanía de defenderse ante sus abusos de autoridad.⁷

Cuando decidí presentar *MAKUN* al concurso público de ayudas a la producción de la Generalitat Valenciana, ya había invertido dos años en la película. *MAKUN* acabaría implicando mucho capital público y privado —sobre todo con la participación de la ONG Amnistía Internacional, capítulo Albacete—, además de 4 años de producción, contando el tiempo de investi-

gación y escritura. No quería sacrificar tal inversión por usar unas fotografías, si esto podía dar excusa a las autoridades para, “por la seguridad del Centro”, secuestrar la película.⁸

No fue fácil prescindir de este elemento documental en *MAKUN*: porque estas fotos eran prueba directa, inmediata, de que los CIEs son cárceles. Aunque cuando presento *MAKUN* suelo explicar esta parte del proceso, porque me parece indignante que en una democracia artistas o periodistas tengamos que plantearnos qué publicamos, con miedo, esta preocupación influyó menos en la decisión final que el hecho de que, gráficamente, las fotografías no funcionaban bien como fondos para la película.

Ahora me parece obvio: las fotografías podían mostrar de un vistazo *cómo* es un CIE, pero no *qué* es un CIE.

Si mostrar la fuente —periodística— de nuestro conocimiento, implicaba el riesgo de secuestro de la obra, la indexalidad jugaría en nuestra contra.

Al adentrarme en la siguiente fase del proyecto, y conocer a Vivian, Mor y Thimbo (en este orden), me quité la fantasía de poder hacer una recogida y exposición *neutra* del material documental: las primeras entrevistas con los protagonistas de *MAKUN* duraron casi tres horas cada una, y estaban llenas de datos emocionantes ligados al hecho de migrar en un contexto mundial que lo dificulta: para poder enlazar estas historias, dotándolas de un contexto que situase los CIEs como la punta de lanza de las políticas antiinmigración europeas, y además poniendo en valor los dibujos del Matorral, tuve que escribir 24 versiones del guion, continuamente *fiscalizando* mi imaginación y valorando cuánto podía poner de mi subjetividad, para crear una narración real con un mensaje obvio: los CIEs son ilegales y causan sufrimiento.

02

Escribir **MAKUN**: la cuadratura del círculo

Me resulta curioso, ahora, lo fácilmente que creemos que podemos ser neutrales recogiendo material documental videográfico y haciéndolo llegar al público, frente a lo más difícil que es sostener la misma pretensión cuando colocamos una grabadora delante de una persona que te regala su vida, necesariamente compleja, cuando queremos compartirla con un público que no conocemos.

Es cierto que hoy *consumimos*, sin darnos cuenta, documentales hasta en museos de arte moderno, y que una estrategia habitual de muchos artistas en estas piezas de video es imitar —probablemente sin saber que lo hacen— el funcionamiento de las cámaras de seguridad: planos fijos, duración similar de cada plano, aparente aleatoriedad en el orden de estos. Sé que este era mi caso y que esa era mi pretensión cuando entré en el Matorral, puesto que así había dirigido otros documentales destinados a museos.⁹

Ahora me parece que en esa actitud había algo de reverencial hacia el hecho documental-óptico, que usaba para esconder mi miedo a posicionarme estéticamente, narrativamente, incluso éticamente; también había, creo, cierto desprecio hacia mi propia subjetividad como artista o *autor*: hasta este momento en que escribo este artículo, no había valorado que haber pasado tanto tiempo en el Matorral me convertía en una fuente testimonial —no del encierro obligado, sino de la arquitectura del CIE— y que la experiencia vital del investigador (documentalista, periodista) puede tenerse

en cuenta como parte de la realidad, si éste sabe *situar* su conocimiento —indicándose-lo, incluso, al receptor—espectador de este conocimiento.

Al empezar a escribir tuve que dejar de lado las fantasías de “objetividad” y “equilibrio” sobre las que advierte Sacco y asumir que no quería mostrar *cómo* es un CIE sino *qué* es: como demuestran los dibujos del Matorral, un CIE es un lugar lleno de personas, con sueños y anhelos y miedos y recuerdos y un rico mundo interior; personas —y sueños— sometidos a mucho sufrimiento.

De manera natural, los testimonios orales se convirtieron en el modo de estructurar aquello que, en las paredes del CIE, aparecía caóticamente; este caos y densidad, por otro lado, me *daban permiso* para completar los relatos orales con relativa libertad.

Desde el primer guion me esforcé para que los dibujos hicieran más que meramente ilustrar los testimonios orales, sirviéndome para crear escenas oníricas o para hacer *visibles* poéticamente temas clave de la película (volar, hablar con las estrellas...).

Pero los dibujos y la animación también me serían *auxiliar* para mostrar aquello que, en tiempos de Ley Mordaza, prefería que mis testimonios no digan literalmente.

El mejor ejemplo de cómo trabajé el guion puede verse en la historia de Vivian.

⁹ En 2014 mi trabajo audiovisual consistía principalmente en piezas de video-arte documental realizado para artistas plásticos como Gómez y González; piezas que ayudasen a interpretar su obra intentando adoptar el lenguaje visual a los modos de hacer y exponer de cada artista. En este momento mi única producción de animación era *Desanimado* (2011), una comedia de animación que plantea, precisamente, nuestra relación con *la realidad*.

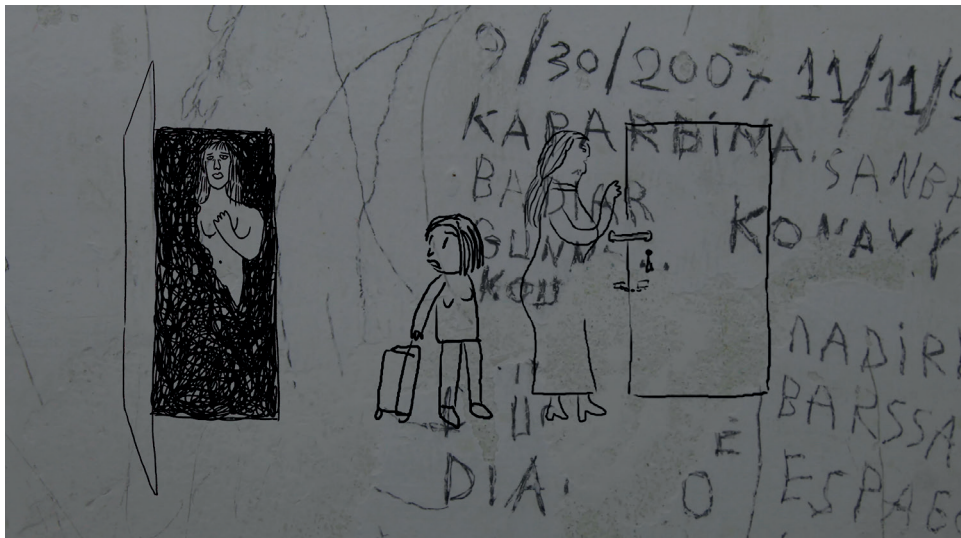


Fig. 8. Fotograma de *MAKUN* en el que vemos cómo la tía de Vivian cierra la puerta con llave y varios cerrojos —impidiéndole salir— y cómo otra mujer desnuda está en la misma situación que ella: secuestrada y obligada a prostituirse.

Vivian es la primera persona que me presentó Sara Verdu —de la ONG València Acull— cuando le expliqué mi proyecto. La primera entrevista que tuve con ella, durante tres horas, dejó patente la enormidad de muchos dramas asociados a la migración: después de un viaje largo que la trajo desde Nigeria a España, cruzando desde Marruecos por Ceuta (tras recalar en varios países antes), Vivian se encontró secuestrada y prostituida por su propia tía en Madrid. Me dejó sin aliento; lo primero que pensé es que merecía un largometraje; quería para *MAKUN* esta historia sobre la trata de personas, pero también sobre la resiliencia de Vivian, reflejada en la fuerza de su voz.

Pero teníamos un problema: Vivian nunca había estado en un CIE.

El método de escritura consistió en hacer *chocar* los testimonios orales de mis tres fuentes entre sí, y estos con los dibujos del CIE; tanto con el sentido general y los

temas que quería introducir en la película —los sueños truncados y la vulneración de los Derechos Humanos— como con las imágenes que todo lo anterior me iba sugiriendo. A cada periodo largo de escritura siguió un encuentro con Vivian, Mor y Thimbo: “¿hay modo de que cuentes esto de otra manera?”

Así Vivian podía explicar que, sin haber estado en un CIE, conoce lo que es estar secuestrada y la experiencia humana, compartida, del miedo. Siendo —como Thimbo y Mor— activista antirracista y anti-CIEs, le fue fácil contextualizar su historia con otras vidas racializadas, emigradas. Pero es el dibujo animado lo que me permite *introducirla* en el CIE, verla allí, aunque la escuchemos admitir que ella nunca ha estado en uno.

El dibujo animado también sirvió para que la narración de Vivian pudiese acompañar a dos personajes femeninos, el suyo propio y

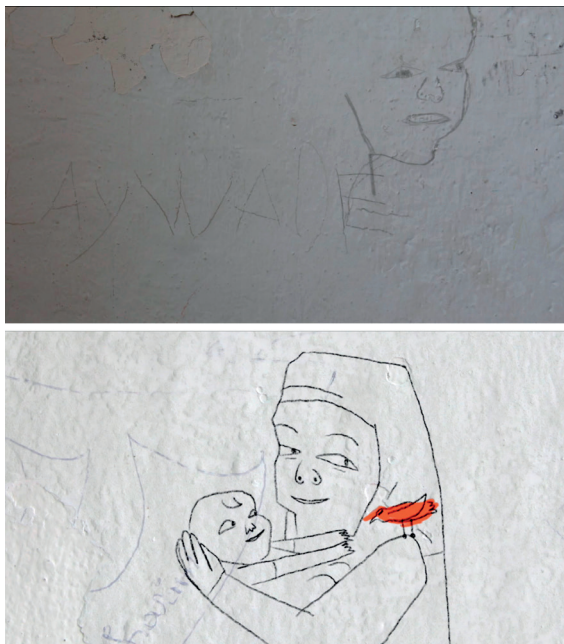


Fig. 9. El personaje de Vivian cuida a Tanti, un personaje inventado en el guion, en un fotograma de *MAKUN*.

otro que sólo existe en la animación, no en el relato oral: en *MAKUN*, cuando escuchamos a Mor lo vemos a él, viajando, haciendo vida en España, o encerrado en el CIE; igual con Thimbo. Pero cuando Vivian habla a veces vemos a su personaje, y a veces a aquel otro al que Vivian cuida en el CIE: Tanti es un personaje inventado, inspirado por uno de los dibujos del Matorral, *pero real*, porque homenajea a las personas que han fallecido en CIEs o debido a su encierro.

Tenía en mente, especialmente, a la congolesa Samba Martine (1977-2011), fallecida tras una infección que no se le trató durante el tiempo que estuvo en el CIE de Aluche. Obviamente la historia de Samba no la podíamos recoger, ni podremos hacerlo ya nunca, contada por ella, pero sí podíamos *imaginar* su sufrimiento y muerte, acompañada por la voz de Vivian, creando una especie de fábula real: por eso, en el esfuerzo de hacerla *real*, Tanti tiene nombre —aunque sólo aparezca cuando *Vivian* lo

escribe en la pared, tras su muerte—, y tiene historia —huye de su marido y del machismo estructural de su país para proteger a su hija—, y tiene nacionalidad —canta la nana *Makun*¹⁰ a su bebé, en bambara, porque es maliense—. De alguna manera, es la representación más real de que detrás de cada dibujo “anónimo” del CIE de Fuerteventura, había historias reales.

Así que hay cosas que en *MAKUN* se muestran pero no se dicen: no quisimos que nuestros protagonistas contasen en primera persona si la Policía Nacional española les había agredido o tratado con desprecio, porque, si su declaración en la película se tomase como acusación, implicaría confrontar una palabra contra otra: la de un migrante contra la de un policía.

Igual que firmo el guion, el dibujo animado, en *MAKUN*, lleva mi firma como director: si el dibujo animado muestra a un policía llamando “negro” o zarandeando a



Fig. 10. Uno de los fotogramas de *MAKUN* en los que la animación es auxiliar para mostrar aquello de lo que “no hay pruebas” documentales, sino sólo testimonios: la instalación de vídeo cámaras en los espacios del CIE es una de las demandas que diferentes ONGs e instituciones hacen para garantizar la seguridad de los internos y la claridad en resolver denuncias de vulneración de los DDHH.

nuestros protagonistas, para hablar de la violencia policial que, *se denuncia*, ocurre en los CIEs, no exponemos a Thimbo ni a Mor: esta capacidad de camuflar, para producir verdad protegiendo a las fuentes, es una herramienta fantástica del documental animado.¹¹ El dibujo también nos permite abstraer la realidad y mostrar que no es un policía concreto el que insulta o maltrata, sino que “en un momento dado”, “algún policía” puede haber insultado o maltratado a un preso en un CIE: las denuncias, las noticias en prensa y los informes hechos por diferentes organismos están ahí para probarlo.¹²

La animación, tal y como la imaginé en el guion, también debía servir para resumir situaciones desconocidas para muchos espectadores —como las redadas racistas, los vuelos de deportación—, mostrar realidades difíciles de grabar —como huir cruzando un desierto— y crear un impacto emocional en el espectador, a través de metáforas visuales —la violencia de una violación en forma de humo; las estrellas de la bandera de la UE que se convierten en una concertina, y luego en una serpiente; el

agua que inunda una celda— o de la corporeización de los sueños y las pesadillas de los protagonistas —una persona *ejecutada* por ISIS; la persona amada que ves en las estrellas—, subrayando siempre el mensaje de fondo: migrar es un derecho humano que no puede criminalizarse.

Si insisto tanto en cómo fue escribir el guion de *MAKUN*¹³ es porque implicó “cuadrar un círculo” con muchas variantes, contextualizando qué significa ser migrante, además del hecho específico de ser castigado por ello en un CIE, decidiendo cómo interactuaban las distintas fuentes documentales entre sí.

La única duda que dejé de permitirme relativamente pronto fue sobre la larga extensión del guion, que me llevaba a unos 23 minutos de película en las primeras versiones, y a 30 en las últimas; poniendo todo en la balanza, asumí que no era posible contar bien tres historias, contextualizar el fenómeno migratorio, conmovier al público y explicar con detalle qué es un CIE, en menos tiempo.¹⁴

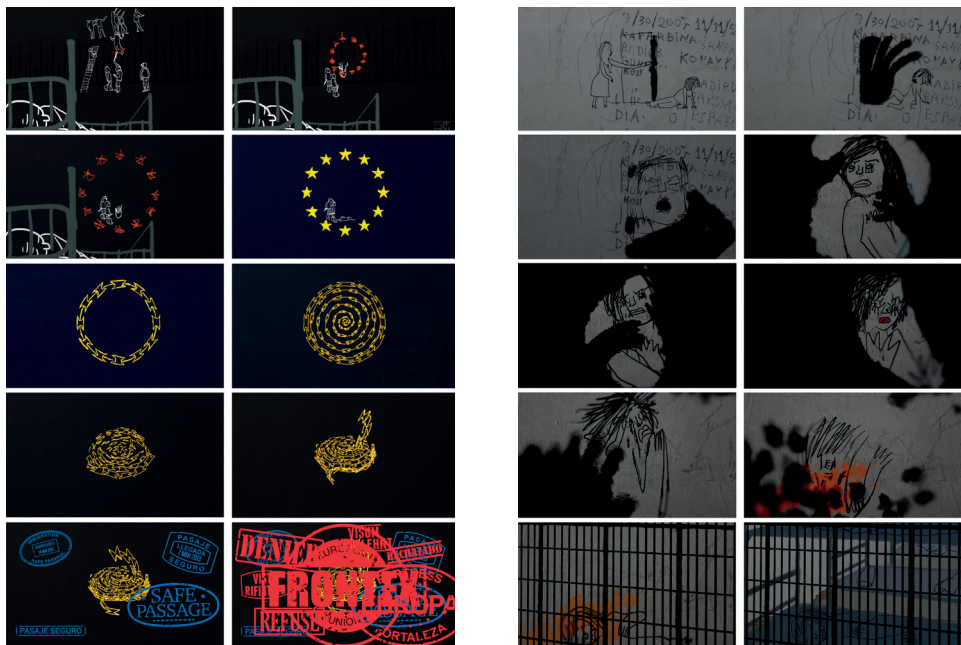


Fig. 11 y 12. Dos series de fotogramas de *MAKUN* que muestran las ventajas de trabajar con un fondo neutro, para mostrar una fantasía con sencillez dibujística; en la figura 11, mostramos la pesadilla que es de cruzar una frontera saltando una valla con concretizas porque se te deniega todo visado. En la secuencia de la fig. 12, mostramos una violación sin tener que recurrir a imágenes pornográficas, usando una nube negra, que atrapa, rodea y asfixia a Vivian, para plasmar la ansiedad y horrores que sufre una persona víctima de trata. Esta escena es de las que tiene un sonido más abrumador y desasosegante, algo que obviamente los fotogramas no pueden mostrar.

¹¹ Debido a la dureza de la Ley Mordaza me planteé que si *MAKUN* causaba algún problema con "la ley" era mejor ser yo el responsable de haber expresado determinada idea (por medio de la película como todo, por medio del dibujo y la animación) que tener a Mor o Timbo en primera línea; aunque ambos sean personas activistas y valientes, las personas migrantes son personas con fragilidades, más vulnerables si sus papeles de residencia o trabajo no están en regla: como se dice en *MAKUN*, hay miedo a hablar del tema tanto por vergüenza (porque aunque los CIEs "no sean cárceles", sí lo son) como por miedo a que la policía *te fiche*, te convierta en un sospechoso habitual.

¹² Incluso diferentes informes que el Defensor del Pueblo Español viene realizando en su condición de Mecanismo Nacional de Prevención de la Tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanas y degradantes (MNP), ha hecho llamamientos a que cesen los malos tratos en estos CIEs. EUROPA PRESS, "El Defensor del Pueblo pide al CIE de Aluche que vele por la integridad de los internos tras recibir quejas por maltrato", en EuropaPress Social (<https://www.europapress.es/epsocial/migracion/noticia-defensor-pueblo-pide-cie-aluche-vele-integridad-internos-recibir-quejas-maltrato-20190514145604.html>) [acceso: marzo 2020]

¹³ El último galardón recibido por *MAKUN* mientras redactamos este artículo fue el premio al mejor guion de cortometraje del Festival Humans de Cine y Derechos Humanos de València otorgado por EDAV - Escritors De l'Audiovisual Valencià.

¹⁴ Si tuvimos en cuenta intentar no rebasar los 30 minutos de duración para no cerrar aún más puertas en la distribución de *MAKUN* por festivales; que la película sea un medimetraje nos ha permitido estar presentes, no obstante, en festivales como La Cabina, dedicado a cintas de entre 30 y 60 minutos de duración. Sobre la duración del tema se nos ha dicho por parte de directores de festivales de cine que a pesar de lo mucho que les gustaba la película, no podían incluirla en ninguno de sus programas. Otros nos han dicho, sin embargo, que debería ser problema del director de programación del festival hacer que también los cortometrajes más largos o más duros tengan cabida en su programación, y que los directores de cine no deberían hacer sus películas intentando adaptarse a los programas de los certámenes.

03

Aspectos gráficos de *MAKUN*: refiriendo constantemente a la fuente original subrayando la diversidad

Bill Nichols, una de las referencias de Honess Roe y autor del clásico *Representing Reality*, se refería ya en 1991 a cierta deriva narrativa de los documentales, que

ofrecen vacíos argumentales al inicio, retos o dilemas; amplificando tensiones y haciendo crecer dramáticamente los conflictos; y terminan con una resolución y conclusión satisfactoria.¹⁵ (Nichols, 1991: 107).

Aun así, decía, todavía se diferenciaban de la ficción, tanto al referir a *la* realidad y al mundo a nuestro alrededor, como en que mostraban “menos una narración —o relato— y su mundo imaginario, que una

argumentación sobre el mundo como realidad histórica”¹⁶ (ibídem, 111).

MAKUN tiene la especificidad de que parte de la realidad a la que refiere son los dibujos hallados en el Matorral: grafitis hechos durante un periodo de encierro involuntario, en condiciones psicológicas y humanas concretas, en el contexto de una Ley de Extranjería específica nacida de pactos en la Unión Europea. Son dibujos subjetivos, imaginativos, pero que debían servir, si como director quería ser fiel a su indexicalidad, para *argumentar* específicamente sobre los CIEs como lugares injustos.

Estos dibujos *debían informar* en varios sentidos: trasladando la información más

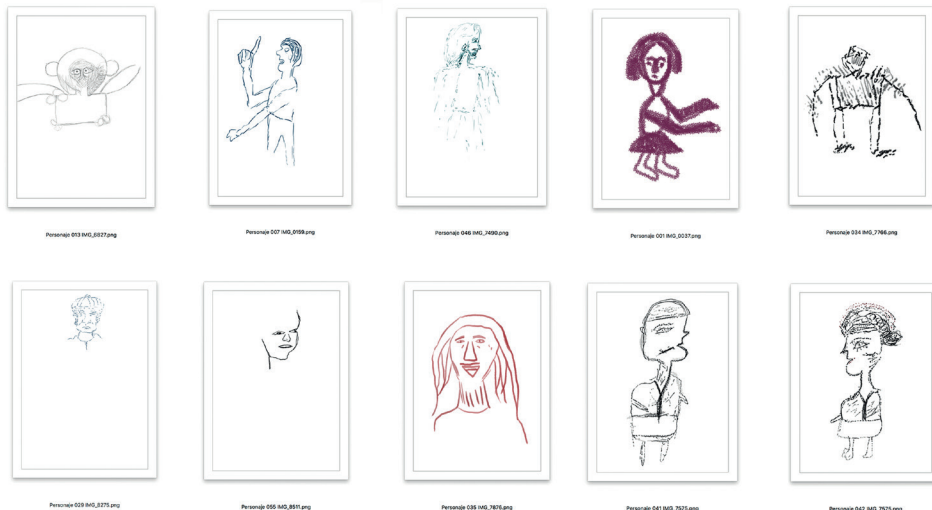


Fig. 13. Ejemplos del dossier de personajes organizados y pasados a línea digital para el *cásting* posterior. De izquierda a derecha pueden verse en la línea superior: personaje que es parte de una alucinación en la patera, el capitán de la patera, tres personajes que caminan por el desierto; línea inferior: personaje que muere en el desierto, el rostro de Tanti, y tres personajes secundarios recurrentes.

exacta de en qué contexto se habían creado y por quién (manos anónimas, prisioneras y migrantes), y *dando forma* a la película, marcando lo más posible su carácter visual: en este sentido me parecía esencial trasladar la sensación de humanidad, mezclada y diversa, que transmitía la multitud de las paredes. Puede, al fin y al cabo, que fuera este caleidoscopio de dibujos y textos lo que me llevara a un guion poliédrico, lleno de personajes, rebotante de temas y cuestiones; y que evitara simplificar siempre que fuera posible.

El trabajo con los dibujos fue similar al trabajo de escritura del guion: igual que

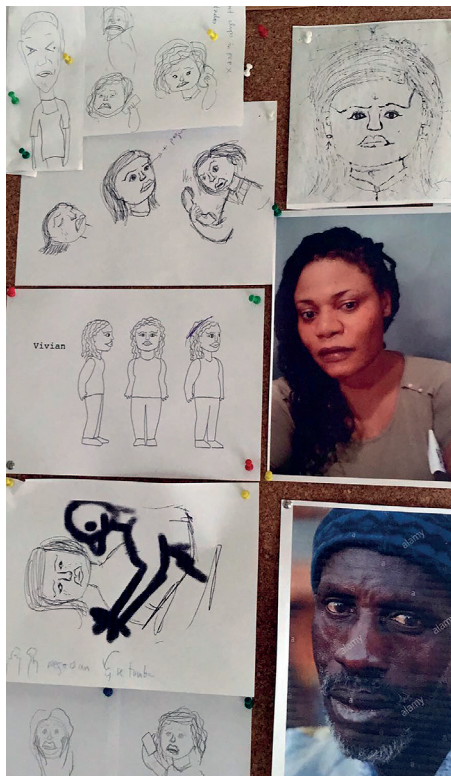


Fig. 14. Tablón con foto de Vivian, foto del dibujo original elegido para representarla, y diferentes acercamientos a su rostro con un tratamiento que junta a ambas y nos permitiese animarlo de manera expresiva.

analicé mucho los testimonios orales, recortando y pegando las frases para adaptarlos a una historia global, haciendo que sugirieran sentidos nuevos al situarlos en otro orden y con permiso de las fuentes, hube de organizar y discriminar entre los dibujos, creando un catálogo en el que calcamos cada dibujo del Matorral, manteniendo lo más posible el trazo y color y estilo originales del dibujo — sin completar las partes faltantes—, para elegir después de entre estos los roles que cada uno tendría.

A la hora de elegir qué personajes formarían parte de la coralidad del CIE, cuáles estarían en el viaje, o cuáles morirían, quise mantener la heterogeneidad de diseños que había en las paredes, no sólo por ser fiel al documento base sino porque esta diferencia de formas y de trazos y de materiales utilizados —se había dibujado tanto con bolígrafos finos, como con cucharillas de plástico quemadas en los bordes— hablaba por sí misma de la diversidad de personas que terminan en un CIE.¹⁷

Es cierto no obstante que para elegir a los protagonistas apliqué un criterio diferenciado, buscando a los que tuvieran rostros más expresivos —con nariz, boca y ojos—. Lo hice para provocar empatía en el espectador, y porque el relato de los protagonistas

¹⁵ "they offer introductory lacks, challenges, or dilemmas; they build heightened tensions and dramatically rising conflicts, and they terminated with resolution and closure". (Trad. a.)

¹⁶ "less a story and its imaginary world [...] than an argument about the historical world" (traducción libre del autor).

¹⁷ Básicamente, cualquiera que sin ser ciudadano de la Unión Europea, no tenga documentos de residencia. Aunque cada gobierno suele aplicar unas directivas diferentes respecto a qué perfiles demográficos encerrar en un CIE, en el Matorral encontramos textos en árabe, chino, francés y wolof y dibujos de banderas brasileñas, saharauis o colombianas. También hay gente con muy diferentes circunstancias vitales, incluidos casos que, según la normativa europea, no deberían sufrir estos encierros (menores, mujeres embarazadas, personas con enfermedad mental).



Fig. 15. Fotograma de *MAKUN*, donde puede verse que el estilo diferenciado de línea es parte de la idiosincrasia de Thimbo (izq.) y Mor.

de alguna manera refería a un relato clásico —el del viaje del héroe—. De entre estos elegí a los que más se parecían físicamente a Mor, Vivian y Thimbo.

Luego, hicimos pruebas con cada uno de los personajes para buscar el estilo de animación que mejor se adaptase a su fisionomía y al estilo dibujístico, queriendo respetar también aquí la heterogeneidad de los dibujos.¹⁸ Por eso quise que el hablar y carácter nerviosos de Mor, así como su realismo y dureza a la hora de denunciar la represión sufrida como migrante y persona racializada, estuvieran representados por un dibujo de línea vibrante, hecha de múltiples trazos finos, además de tener, en general, un estilo naturalista. Por su parte, Vivian necesitaba como alter ego animado a una mujer que tuviera “fuego en la mirada”, que representase su fortaleza, pero cuyo rostro permitiese también una sonrisa amplia. Thimbo, finalmente, tiene un carácter más soñador y dulce, más sosegado y casi ingenuo —lo que no quita para que también sea un luchador comprometido, como

Vivian y Mor, en la defensa de los Derechos Humanos—, lo que me hizo elegir a un personaje más clásico, que podía recordar a los gestos aprendidos, inconscientemente, de las dulcificadas épicas de Disney.

(Thimbo, quien, como Vivian está desarrollando una carrera cinematográfica, mostró interés en los aspectos técnicos de *MAKUN*; tuve que explicarle que nuestra película “no parecería una de Disney”, que ni pintaríamos a los personajes, ni iban a dejar de estar nunca sobre el fondo del que proceden, es decir, las paredes... y que el aspecto aboceto que tenían los tests que le mostré, iban a quedarse en la película acabada).

Y es que, junto a la propia diversidad de personajes y trazos, el aspecto abocetado de algunas animaciones y la pared como fondo base, son elementos gráficos y visuales que unifican *MAKUN*, a la vez que refieren la realidad concreta del Matorral y sobre la que me permito reconstruir la realidad de los CIEs.



Fig. 16 y 17. Arriba, fotograma del inicio de *MAKUN*, en el que se ve una litera pintada sobre un fondo real del CIE de Mauritania. El efecto de tener esos personajes —que usamos en las escenas del prostíbulo de la tía de Vivian— tumbados con fondos tan densos, podía llevar a confusión. En lugar de eso, reconstruimos todo el espacio y buscamos paredes sin personajes para usarlas como fondo en algunas escenas (abajo).

Probablemente, incluso sin Ley Mordaza hubiera prescindido de las imágenes del Matorral, porque a medida que avanzaba la producción, que cobraban más importancia los testimonios orales y que los dibujos se enredaban con estos, perdían importancia las fotografías originales pese a su valor indexal.

La Ley Mordaza marcó la producción de la película, pero creo que sin ésta y sin mi deseo de combatirla, habría llegado antes aún a la misma conclusión: mejor redibujar el CIE que usar fondos *reales*. La razón es fundamentalmente estética: la mayoría

de dibujos se veían mal sobre fotografías. No queriendo *rellenar* los personajes, para mantener su carácter dibujístico, ocurría que muy pocos tenían una línea suficientemente definida como para poder apreciarse sobre fondos fotográficos. Además, así evitaba cierta confusión cognitiva, incluso ontológica: si los dibujos salían de las paredes reales del CIE, para estar en las celdas, ¿qué debía hacer con los dibujos que quedaban en éstas? ¿Borrarlos, manipulando así los fondos reales? ¿Dejar ciertos dibujos en las paredes, que frente a los dibujos que *cobraban vida* parecería que estaban *muertos*?¹⁸

¹⁸ Aprovecho aquí para agradecer a mi equipo gráfico el trabajo realizado en *MAKUN*: Marina Álvarez hizo un trabajo fundamental traduciendo mis notas y explicaciones sobre cómo es un CIE, a esos fondos con una gama cromática tan reducido y opresiva que vemos en la película; Cristina Valero me acompañó en la animación dando forma a algunas de las escenas más complejas, como son la de la patera en la tormenta o la que cierra el medimetraje; y Mar Silvestre hizo un fabuloso trabajo limpiando la línea de la animación para, paradójicamente, darle un aspecto más desmañado y cercano al original, en los personajes de Thimbo y Mor.



Fig. 18. Fotogramas de *MAKUN* que muestran un patio bajo control policial —no de funcionarios de prisiones, entrenados para tratar con personas en situaciones de estrés—, la separación de una pareja, un dormitorio y la botella en la que ha tenido que orinar un preso —algunos CIEs tienen celdas sin baños— y una presa teniendo que limpiar su ropa interior —se denuncia que en ocasiones no se les proporciona material de higiene; un CIE, al contrario que una cárcel, no tiene servicio de economato.

Usar fondos reconstruidos crea un pacto con el espectador similar al que tiene firmar un guion o usar animación en un documental: viene a admitir la presencia de un *autor* que, desde su conocimiento, decide mostrar el tema de una manera concreta, que no le dará el material en bruto al espectador.

Pero no niego el valor enorme, directo, de la fotografía: de hecho, al inicio de *MAKUN* la uso para *validar*, de manera rápida, el resto de información que ofreceré: mostrar las fotografías que María Jesús González y Patricia Gómez tomaron en el CIE de Nouadhibú, que el presidente del gobierno español José Luis Rodríguez Zapatero abrió en Mauritania, me permite —además de mencionar esta cuestión tangencialmente— mostrar al espectador cómo es el espacio CIE *fotográficamente* —no realmente, sino fotográficamente—, para luego poder hablar de qué es un CIE. Aunque me planteé usar estas fotografías mauritanas como fondo, pensé que podrían plantear dudas

en el espectador, gatillando el pensamiento de que “estos fondos que veo no son los del CIE del Matorral, del que, se me dice, salieron mayoritariamente los dibujos animados de la película.” De nuevo, ganar indexalidad nos hubiera hecho perder capacidad de narrar una historia y unos hechos *reales*, contrastados y contrastables

Poner diferentes fuentes en contacto entre sí aporta una referencia a la realidad más completa de lo que haría presentar los diferentes materiales en bruto, algo esencial en el oficio periodístico.

Para producir esta mezcla, no obstante, quise respetar al máximo la idiosincracia de las fuentes originales: así, las instrucciones que di a la ilustradora Marina Álvarez para crear los fondos de la película exageraban, si cabe, la sobriedad y seriedad del espacio, reduciendo a la mínima expresión sus elementos, para transmitir esa visión aséptica de las cámaras de videovigilancia, y para que la humanidad y diversidad

de los personajes fuera más apreciable — aquí entraba en juego mi propio valor testimonial, el tiempo pasado en el Matorral y la primera impresión que me causó este centro, y que contrasté con Timbo y Mor.

Frente a los fondos pintados —sobre las paredes— los dibujos, debían mantener el carácter de abocetamiento, *art brut* o

amateur, también al ser animados: es por esto que algunos personajes tienen una fuerte vibración de la línea y que otros tienen movimientos que parecen algo desmañados. Todos, en conjunto, deberían crear además la sensación de diversidad, esencial a la humanidad, y contrastar con la inhumanidad de los CIEs.

Conclusiones

MAKUN es un documental animado, y lo podemos resaltar concluyendo que cumple la guía marcada por Honess Roe dado que: 1) está animado fotograma a fotograma;²⁰ 2) refiere a *la* realidad específica de los CIEs en España —a las personas migrantes que han dibujado en ellos, o incluso fallecido en ellos—; y 3) aunque durante su distribución algunos festivales me han hecho elegir entre las categorías de animación y documental, casi siempre lo he presentado a esta última, considerando que una obra audiovisual o periodística acaba estando afectada también por el medio que la recoge y no únicamente por el medio en que se realiza: validar *MAKUN* como pieza documental garantiza en cierto modo que se comprenda totalmente, además de la gravedad de lo narrado, su realidad.

Los nuevos soportes y medios para comunicar información aportan debates muy interesantes en torno a *la* realidad del mundo y cómo transmitirla, en el documental y en el periodismo, y en la relación entre ambos, tal y como demuestran discusiones académicas y profesionales,²¹ o el hecho de que un periódico *tradicional* como *The New York Times* tenga una sección editorial dedicada a promocionar documentales, incluso de realidad virtual, y que dentro de esta categoría produzca piezas con gran potencial poético.²²

Si consideramos el medio animado como un medio apto para la investigación periodística, que puede permitirse la subjetividad, así como la evocación de la escritura, y la imaginación *informada* —que decía

²⁰ Usamos el software para iPad AnimationDesk Pro —que se adapta a mi estilo de animación directa o "straight ahead animation," según el cuarto principio de la animación que se describe en THOMAS y JOHNSTON, 1981: 57—, así como Procreate para la limpieza de fotogramas.

²¹ La profesora de periodismo de Columbia, June Cross, documentalista y periodista ella misma, hace una apasionada defensa de por qué no cree que la misión de un periodista sea "meramente" compartir información, mientras que el cineasta documentalista ha de crear emoción, y que los límites no están tan claros, en https://www.cjr.org/first_person/documentary-film-journalism.php [acceso: mayo 2020]

²² La película que más me impresionó en la última edición del festival Encounters, donde presentamos *MAKUN* en un programa dedicado a los Derechos Humanos, fue el documental de realidad virtual "Traveling While Black" (Roger Ross Williams, 2019), que habla, como *MAKUN*, sobre la raza y los viajes, está basado en testimonios reales, pero a menudo nos hace cambiar de escenario de manera onírica: la imagen videográfica se usa para emocionar, como podría usarse el dibujo animado, y el espectador así lo entiende, gracias al pacto no escrito que hacemos los espectadores con las películas o artículos que leemos, exactamente igual que cuando aceptamos que un fotógrafo de prensa se esfuerce horas —o días— en conseguir la fotografía perfecta.

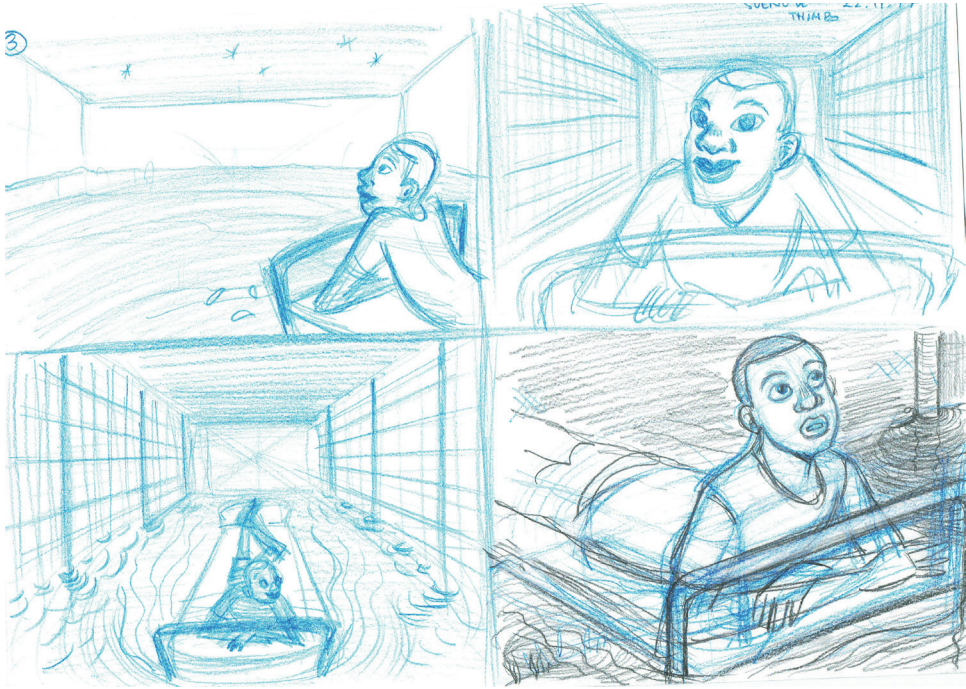


Fig. 19. Storyboard realizado por Cristina Valero para la escena final de la película, que resume, usando los elementos del CIE de manera onírica, precisamente, el hecho de soñar y aspirar a una vida mejor.

Sacco respecto al cómic—, encontraremos un medio que *no* “está siempre caracterizado por la ausencia y el exceso”, —según Honess Roe, características de todo documental animado (Honess Roe, 80)—²³ sino un medio que, partiendo de la realidad, puede ampliarla, contextualizarla, añadiendo conocimiento situado y respetuoso con la *emoción intrínseca* a la fuente: en *MAKUN*, el uso de un referente dibujístico *aporta* significados *no en ausencia* de fuentes documentales *imposibles de mostrar* —aunque sí refiera, indirectamente, a la ausencia de los autores de los dibujos— sino por considerar que estos dibujos y su potencial simbólico, son más ciertos como referentes de la realidad del Matorral, que las fotografías o vídeos de un espacio-CIE vacío.

Por lo demás, Thimbo, Mor y Vivian no son fuentes anónimas, sino conocidas y accesibles: Thimbo y Mor han aparecido en otros documentales sobre CIEs, como *La puerta azul* (MEDINA, 2015) y Vivian expone a menudo su monólogo teatral *La Mujer Basura*—. Además, las propias imágenes del CIE, así como el archivo entero de dibujos rescatados por las artistas Gómez y González, pueden consultarse en la web de su proyecto *À tous les clandestins*.²⁴

Que *MAKUN* puede considerarse una pieza de periodismo es algo a lo que he atendido a medida que así me lo han hecho considerar colegas periodistas, y después de que, a partir de su estreno en el Anímac de Lleida, la Facultad de Periodismo

de esta ciudad me invitara a dar una conferencia en su Semana de la Comunicación.²⁵ Durante una charla online con jóvenes estudiantes de periodismo, les animé, urgido por sus preguntas, a reconocer que *la verdad* tiene muchas caras, y que las verdades que nos suelen llegar a través de medios de masas suelen ser tendenciosas, parciales e incompletas, aunque su omnipresencia nos hagan sentir que son objetivas. El reto, les dije, es encontrar los modos para que verdades como las de *MAKUN*, las de Thimbo, Mor y Vivian, lleguen a gente que, si ha oído hablar de los CIEs, lo ha hecho sólo a través de noticias muy específicas: por ejemplo, cuando un telediarario que nunca muestra las denuncias sobre los menores que puede haber en un CIE en un momento dado, sí muestra cada motín que pueda darse en unos de estos centros, probablemente para asociar la imagen de estos presos inocentes a la violencia.

La consideración de si el medio animado puede ser periodístico la plantearía, ante todo, en términos prácticos: porque habitualmente la animación es un producto audiovisual lento y caro de producir, un autor-periodista puede preguntarse si el tema para el que ha recabado datos puede permitirse una producción alargada en el tiempo o si quiere dar a su película la distribución habitual que solemos dar al cine independiente —exponiéndola primero en festivales durante un par de años, antes de dejarlo en abierto.

Aún no he resuelto personalmente si distribuir *MAKUN* de manera *tradicional* (en el cine) durante tantos meses, ha sido bueno para *la causa*: los laureles ganados desde que empecé a distribuirla (febrero de 2019) probablemente atraigan a un público mayor, pero tradicionalmente dejo mis películas *en abierto*, online, tan pronto como las terminé sintiendo que sus temas eran urgentes —como mi cortometraje anterior *MARHABA* (2017), el derecho a un refugio digno para los exiliados sirios.²⁶

Pero el periodismo hace más que atender a lo urgente: John Pilger indica en un libro dedicado al esfuerzo hecho por algunas colegas para no sucumbir a la noción de que la Guerra de Irak era inevitable y justa, que

parece exquisitamente irónico que a medida que la tecnología informativa avanza más allá de lo imaginable, no son únicamente los medios tradicionales del periodismo los que se quedan obsoletos, sino también sus honorables tradiciones. (Pilger, 2005: xviii).²⁷

Se refiere a algo que puede hacer la animación, llegado el caso, y que es servir de contrapeso, como cuarto poder, a gobiernos, jueces y congresos —y añadiría, medios de masas—, que *también* usan la emoción para trasladarnos *sus verdades*: por ejemplo, que la inmigración no es un Derecho Humano sino un crimen (si no se hace de la manera establecida por ellos).

²³ "absence and excess [...] characterize[] all animated documentaries." (Trad. a.)

²⁴ <https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/A-tous-les-clandestins> [acceso: junio 2020]

²⁵ Debido a la crisis sanitaria provocada por el coronavirus SARS-CoV-2 y al Estado de Alarma en España, la conferencia se convirtió en entrevista y se realizó online el 20 de abril de 2020. Puede verse en <https://vimeo.com/421941615> [acceso: mayo 2020]

²⁶ Mientras escribo este artículo estoy pendiente de la petición de varios festivales de cine de mantener *MAKUN* algunos meses más cerrado al público general, porque debido al SARS-CoV-2, certámenes de todo el mundo han movido las fechas de celebración de la primavera al verano u otoño de 2020. Puedo anticipar que es mi intención dejar *MAKUN* en abierto, como he hecho con todas mis otras piezas, lo antes posible, y que podrá verse, como mínimo, en su página web: <https://emiliomarti.com/makun/>

²⁷ "it seems exquisitely ironic that as media technology advances beyond our imagination, it is not just the traditional means of journalism that are becoming obsolete, but its honorable traditions". (Trad.a.)



Fig. 20. Vivían detrás de la reja.

Aunque *MAKUN* es particular —sin ser único— al referir con animación a dibujos preexistentes y fotografiables, la animación puede referir a la realidad para *explicarla* y *argumentar* sobre ella de manera rigurosa sin necesitar inexcusablemente este tipo de referentes; los espectadores aceptan pactos cada vez más sofisticados con los realizadores, sobre el alcance de lo *real* frente a lo *poético* o *simbólico*, en parte porque también tienen más modos de verificar que lo que se les cuenta es verdad.

Ante esa supuesta verdad de que hay conflictos enconados y sin resolución, sobre

los que además resultaría aburrido o prácticamente imposible informarse, con la que nos mantienen desatentas y desinteresadas, la animación puede aportar novedad y pasión, y además construirse sobre una base investigativa rigurosa de la que deberán responder quienes la firmen —quienes firmen tanto el guion, como la propia animación: si ésta la llevan a cabo equipos de animadores y periodistas, el medio animado puede ser una herramienta muy potente para defender la dignidad humana y la legalidad que la protege, arrojando luz -informativa, explicativa, empática- sobre agujeros negros para los Derechos Humanos como son los CIEs.²⁸

²⁸ He escrito este artículo durante el que quizás conozcamos como Primer Confinamiento por Coronavirus. Es un tiempo en el que muchas hemos experimentado, por primera vez, un encierro de 60 días, aunque con permisos para salir de casa, y sabiendo que estas medidas tienen como fin nuestra salud. Mientras escribo este artículo, se han vaciado los CIEs, pero las palabras del Ministro del Interior, de un autodenominado gobierno progresista, hacen pensar que se volverán a llenar pronto —esperemos que no, y que *MAKUN* quede como una curiosidad periodística, hecha en animación, para denunciar el incumplimiento de los Derechos Humanos que, obviamente, también tiene cualquier persona, sea extranjera en el país que sea extranjera.

Referencias bibliográficas

- ALEJANDRO HERNÁNDEZ, IVÁN. "Reabrir el CIE de Fuerteventura y agilizar las expulsiones: las medidas que planea implantar España ante la llegada de pateras a Canarias" en *El diario.es*, (https://www.eldiario.es/canariasahora/365diasmigraciones/Reabrir-CIE-Fuerteventura-Espana-Canarias_6_982761750.html) [acceso: marzo 2020]
- BUADES FUSTER, Josep, 2019. *Informe CIE 2018: Discriminación de Origen*, Madrid: Servicio Jesuita a Migrantes.
- FIBLA, Carla y CASTELLANO, Nicolás, 2008. *Mi nombre es NADIE: el viaje más antiguo del mundo*, Barcelona: Icaria.
- GÓMEZ, Patricia y GONZÁLEZ, María Jesús, 2014-19. "À tous les clandestins", en <https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com> (<https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/filter/%25C3%2580-tous-les-clandestins>) [acceso: junio 2020]
- HONESS ROE, Annabelle, 2013. *Animated Documentary*, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- MARTÍ LÓPEZ, Emilio, 2017. *Marhaba, ¡hola!*, España: Emilio Martí López.
- MARTÍ LÓPEZ, Emilio, 2019. *MAKUN (No Llores) - Dibujos en un C.I.E.*, España: Emilio Martí López.
- MARTÍNEZ, Toni, 2016. *CIE, el Guantánamo español*. Barcelona: Editorial UOC.
- MEDINA, Alicia, 2015. *La Puerta Azul*, España: Diodo Media
- NICHOLS, Bill, 1991. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- PILGER, John (ed.), 2005. *Tell Me No Lies. Investigative Journalism That Changed the World*, Nueva York: Thunder's Mouth Press.
- SACCO, Joe, 2012. *Journalism*. Nueva York: Metropolitan Books.
- THOMAS, Frank, y JOHNSTON, Ollie, 1981. *The Illusion of Life. Disney Animation*, Nueva York: Hyperion.
- WILLIAMS, Roger Ross, 2019. *Traveling While Black*, Estados Unidos: Op-Docs, New York Times, Oculus, Felix and Paul Studios.

© Del texto: Emilio Martí López.

© De las imágenes: Emilio Martí López.