

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ESCOLA POLITÈCNICA SUPERIOR DE GANDIA

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA POLITÈCNICA
SUPERIOR DE GANDIA

**“Creación de un videoarte documental:
‘Allí ahora’; Gambia-Madrid, planos
simultáneos de un mundo global”**

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:

Laura Martínez García

Tutor/a:

Héctor Pérez López

GANDIA, 2019

Resumen

Este trabajo se centra en la creación de un videoarte de carácter documental a partir de un collage visual y sonoro del país de Gambia (África), así como de la ciudad de Madrid como modelo de cultura occidental (con menor presencia). Se trata de mostrar el carácter de dos culturas distintas a través de una narrativa alejada de los documentales clásicos (no contará con narrador informativo ni con entrevistas), por lo que también busca explorar un montaje audiovisual experimental. El trabajo comprende la preparación y documentación, la captación de imágenes en ambos lugares, el proceso de selección de las mismas acorde a una investigación sociocultural y el proceso de postproducción.

Palabras clave

Videoarte / documental / montaje / vídeo experimental / África

Abstract

This work focuses on the creation of a documentary video art from a visual and sound collage of the country of Gambia (Africa), as well as the city of Madrid as a model of Western culture (with less presence). The aim is to show the character of two different cultures through a narrative that is far from classic documentaries (it will not have a narrator or interviews), so it also seeks to explore an experimental audiovisual montage. The work includes the preparation and documentation, the capture of images in both places, the process of selecting them according to a sociocultural research and the post-production process.

Key words

Video art / documentary / montage / experimental video / Africa

Índice

1. Introducción.....	4
1.1. Presentación.....	4
1.2. Objetivos.....	6
1.3. Etapas: metodología y problemas.....	7
2. Preproducción.....	9
2.1. Necesidades del proyecto.....	9
2.2. Documentación sobre el contenido.....	9
2.2.1. Gambia.....	11
2.2.2. Madrid.....	12
2.3. Documentación sobre la forma: documental, videoarte y fotoperiodismo...15	
3. Producción.....	20
3.1. Necesidades del proyecto.....	20
3.2. El viaje: la grabación en Gambia.....	21
3.2.1. El nacimiento de la metodología.....	21
3.2.2. Visita guiada improvisada.....	25
3.2.3. Recrear.....	25
3.2.4. 'El viaje elefante'.....	26
3.2.5. Las gentes.....	27
3.2.6. El equilibrio.....	29
3.3. "En casa": la grabación en Madrid.....	29
3.3.1. ¿Qué quiero grabar?.....	30
3.3.2. ¿Por qué lo quiero grabar?.....	31
3.3.3. ¿Cómo lo puedo grabar?.....	32
4. Postproducción.....	33
4.1. Referentes audiovisuales.....	33
4.2. Referentes teóricos.....	35
4.3. El montaje.....	37
5. El producto: ficha técnica y destino.....	42
6. Conclusiones.....	43
7. Bibliografía.....	45

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación

El presente trabajo se centra en la descripción del proceso llevado a cabo para la creación de un videoarte de carácter documental basado en un collage de imágenes y sonidos con un aporte documental. Este centra su desarrollo en el país de Gambia (África), en algunos de sus poblados más representativos (Sanyang, Kabokoor o Brikama, entre otros), tomados como muestras de un país en vías de desarrollo. Para ello, nos presenta aspectos que ponen de manifiesto sus costumbres y comportamientos, aportando así información sobre sus modos de vida. Por otro lado, su introducción y desenlace se centran en la ciudad de Madrid (España), como contraste y ejemplo de país desarrollado y europeo, llevando a cabo la misma labor de mostrar sus cotidianidades.

Mi motivación personal a la hora de realizar este trabajo se basa en mi viaje a Gambia en el mes de marzo del año 2018, un viaje con motivos solidarios en el que vi grandes posibilidades para llevar a cabo un proyecto audiovisual que mostrase el carácter de aquel lugar, el cual sabía que me iba a sorprender. Siempre me ha apasionado la fotografía de reportaje, así como la grabación de imágenes que plasmen lo esencial de las situaciones, lugares, personas, etc. Por lo que vi un gran potencial en un lugar que seguro iba a estar plagado de situaciones que me hablasen del mismo; pero intuía que mis imágenes no sólo iban a aportar un contenido estético, sino también un contenido inevitablemente informativo sobre la cultura que iba a conocer, por lo que decidí calificar a mi videoarte de “documental”. La comparación de un país, como es Gambia, con una ciudad, como es Madrid, se atiene al hecho de que mi viaje iba a abarcar diversos poblados de Gambia, y limitarme a uno sólo suponía limitar también y mucho el proyecto, dado que allí son muy pequeños y en conjunto ofrecían más riqueza informativa y estética, equiparable a lo que ofrece una ciudad, y en este caso, era la ciudad en la que vivía y en la que podía grabar más imágenes.

Con motivo de justificar el título de este trabajo y su estructura, cabe destacar que el hecho de utilizar el esquema “Madrid-Gambia-Madrid” nace con el objetivo de transmitir al espectador una sensación y un mensaje concretos. En primer lugar, el hecho de que se comience con planos de una cultura situada en el “primer mundo” como es Madrid, produce en el espectador una identificación con lo que ve, un reconocimiento de sí mismo en ese espacio. Sin embargo, cuando comienzan a aparecer planos del trayecto hacia África (planos del avión, etc.), el objetivo perseguido es el de crear una atmósfera de “sueño”, “viaje” o “paréntesis” para el público, un traslado desde su zona de confort, o desde su zona habitual, hasta una cultura ajena, empaparlo de ella y después volver a Madrid, a su origen, a su “casa”. De este modo, se señala la existencia de una realidad que, a pesar de que haya parecido fugaz, está en el mismo planeta y en el mismo tiempo que el espectador, es un “allí, ahora”. Su mensaje inicial trata de decir: “observe qué increíble es que esto

tan distinto suceda en el mismo planeta que el nuestro y al mismo tiempo”, con el objetivo de dejar en el público una sensación que evoque en él ideas de forma libre. También es conveniente dejar claro que, para lograr mantener esa atmósfera de “paréntesis”, se pretende huir de un esquema “desmenuzado” de imágenes consecutivas que enlazaran aspectos relacionados temáticamente en ambos lugares, para evitar un constante ir y venir excesivamente obvio.

Dado que ningún documental puede ser totalmente objetivo, y asumiendo que las imágenes iban a ir cargadas de una mirada subjetiva a pesar de estar capturando sucesos completamente reales, decidí que mi “subjetividad”, mi punto de vista, iba a ser decidido o bien durante o bien después de haber grabado las imágenes, puesto que el tipo de documental perseguido era uno muy concreto, aquel que construye su guión tal y como expone Nel Escudero en *Las claves del documental* (2002: 27):

A posteriori, con los materiales rodados y los archivos buscados; puesto que hay quien crea todo un documental sin que haya un esqueleto consciente (¿qué otra cosa es la estructura?) y, sin embargo, consigue que no se caiga, sea un producto proporcionado y bien medido. ¿Significa en ese caso que la estructura no existe? Para nada, es sólo que se ha dejado en manos del instinto lo que normalmente pertenece a la razón.

De este modo, aunque uno de los objetivos fuera huir del adoctrinamiento en el espectador, sí que se pretendía alguna reflexión, y para ello establecí preguntas que mi documental debiera responder, algunas como: ¿Cómo es la vida allí y cómo es aquí? ¿Qué les hace felices allí y qué nos hace felices aquí? ¿Qué es lo cotidiano allí y qué es lo cotidiano aquí?

Una vez grabadas todas las imágenes se debió decidir cuáles utilizar y cómo utilizarlas, es por ello que la fase de documentación se centró en el ámbito del montaje, así como en el género del videoarte. La música era otro aspecto a tener muy en cuenta, esta debía estar libre de derechos, por lo que recurrí a un compositor musical. En este apartado, fue clave el tener en cuenta el grado de emoción, puesto que era pertinente guardar un equilibrio entre esta y el contenido informativo. El trabajo con el montaje fue similar al que se lleva a cabo con una escultura, traté de aplicar todo lo estudiado acerca de la postproducción hasta obtener un resultado que consideré capaz transmitir lo que me había propuesto.

1.2. Objetivos

Principales

- Crear un vídeo que logre transmitir elementos culturales del lugar mediante una narrativa audiovisual que permita al espectador un acercamiento y un conocimiento de éstos de forma distinta a los documentales clásicos, pudiendo así comunicarle a un nivel de percepción emocional y sensitivo.
- Explorar una nueva forma de expresión fílmica, descubriendo, a su vez, sus propias y peculiares necesidades de preproducción, producción y postproducción.

Secundarios

- Explorar distintos tipos de montaje cinematográfico como transmisores de impresiones y expresiones.
- Practicar la toma de imágenes de una realidad no forzada, manteniendo una actitud constantemente activa y abierta a la hora de grabar.
- Investigar sobre formas de expresión fílmicas sin hilo argumental.
- Retratar la cotidianidad y el carácter de ambos lugares sin juicios ni aleccionamiento latente, pero sí con la intención de una reflexión propia por parte del espectador.
- Registrar los contrastes culturales entre ambos lugares sin recurrir a imágenes consecutivas, sino mostrando a África (protagonista del producto, ocupa el desarrollo) como un “paréntesis” o un “sueño” en una vida europea (que ocupa la introducción y el desenlace).
- Descubrir los fundamentos culturales que conforman y condicionan a una sociedad y seleccionar las imágenes que los muestren en mayor o menor medida.
- Crear un producto que pueda comprenderse por un público muy amplio al tratarse del lenguaje universal de la imagen.

1.3. Etapas: metodología y problemas

La elección de la metodología empleada para llevar a cabo este proyecto ha evolucionado a lo largo del mismo, ya que, hasta que no estuviesen todas las imágenes grabadas, no me iba a ser posible decidir muy bien el producto final, por lo que el camino a seguir lo he ido descubriendo a medida que he ido trabajando. Comencé desde lo más primitivo: la **documentación sobre los lugares que iban a aparecer en el videoarte**. La investigación acerca de las culturas que pretendía filmar fue tanto a partir de diversas fuentes escritas como a partir de personas, la información directa sobre la gente que había estado en el lugar (en este caso familiares) me fue de gran ayuda para anticipar mi preparación, pues, además de otros, me dieron consejos sobre los mejores sitios o las posibles dificultades que fuera a poder tener. En cuanto a mis fuentes escritas, las utilicé también como preparación, me ayudaron con el contenido de mi proyecto, en concreto, me aportaron información acerca de las culturas, me daban pistas sobre aspectos o comportamientos a los que debía prestar atención a la hora de grabar. Fue también clave la documentación centrada en el formato del proyecto, aquella que me aportó información sobre el fotoperiodismo, el documental o el videoarte, supusieron grandes pistas a la hora de mantener una actitud determinada en mi aventura de la captación de imágenes y también a la hora de seguir un camino determinado en el resto de fases del proyecto. Como he comentado, no seguí un guión, la estructura se estableció con las imágenes ya grabadas, por ello, la fase de preproducción puede ser considerada esta misma, en la que me documenté e informé sobre lo que me iba a encontrar para **estar preparada tanto en el aspecto formal del proyecto como en el de contenido**. En definitiva, esto fue tomado como un modo de tratar de dar forma (o más bien base de preparación) a algo que la iba a tomar después.

El proceso de grabación, de producción, fue el que más retos presentó, el que me hizo salir de mi zona de confort y enfrentarme a un tipo de grabación que me ponía a prueba: debía grabar lugares en los que había personas que probablemente no querrían ser grabadas (como más adelante desarrollaré, la documentación acerca del fotoperiodismo me fue muy útil a la hora de enfrentarme a captar imágenes de reportaje). Esta etapa fue **subdividida en dos**: la grabación en Gambia y la grabación en Madrid.

Por un lado, con respecto a la grabación en Gambia, seguí una metodología que ampliaré en el desarrollo de esta memoria, sus factores clave fueron los siguientes: **llevar a cabo los consejos aprendidos en la documentación** (ante todo, tener la cámara constantemente colgada del cuello y estar atenta a todo a todas horas); la utilización de una **libreta** que recoge unos objetivos de grabación diarios y los resultados obtenidos para establecer los del día siguiente; **autoaprendizaje constante** para una mejora inmediata, eficiente y eficaz; y **descarte y limpieza diaria** de imágenes antes de dormir para facilitar el trabajo en la postproducción.

Por otro lado, la toma de imágenes en Madrid fue muy sorprendente, la facilidad encontrada en Gambia se basaba en lograr ver a cada instante algo

novedoso por el hecho de encontrarlo ajeno, pero en Madrid se presentó otro reto: saber destacar lo esencial de algo demasiado cotidiano. La reflexión acerca de cómo enfrentar esto supuso más tiempo que para con África, en muchos momentos fue necesario tomar un tiempo en la calle para observar y tomar conciencia de que lo importante era precisamente aquello que resultaba paralizador: **era necesario grabar lo que me era cotidiano**, aunque fuese extraño hacerlo. Otra dificultad que se presentó fue que la gente se mostraba aún menos cómoda a la hora de ser grabada, por lo que toda precaución y cautela eran pocas, esto provocó que el proyecto se dificultase y se ralentizara, ya que las salidas a la calle con la cámara debieron multiplicarse para ganar posibilidades en cuanto a planos se refiere. Como el resto de apartados, este queda desarrollado más adelante, pero se sustenta en: **aplicación de la documentación** para la preparación (ante todo, mantener un comportamiento activo y cauteloso; **apuntes en la misma libreta** sobre objetivos y resultados; y **reconocimiento de la esencia de lo que era cotidiano** para mí.

Por último, en la fase de postproducción, el reto residía en el hecho de descartar, elegir y montar (sobre todo esto último). Este era el momento en el que el proyecto debía tomar la forma prometida, la de videoarte. El aspecto documental era aportado por las imágenes obtenidas, aunque se les debía de dar un trato especial para destacar su cualidad informativa. En esta fase fueron tomados como fuente de documentación e inspiración determinados libros sobre montaje cinematográfico, así como obras audiovisuales de diversa índole. Esta fase desveló la contada existencia de videoartes de carácter documental, lo que dejó resultó asustadizo y motivador al mismo tiempo. También fueron útiles fuentes diversos vídeos experimentales y los documentales con inusuales formas de narración, pues el objetivo era hacer una sinergia de todo lo descubierto. Cabe destacar en este apartado la complicación que supuso la pérdida de algunas imágenes por el fallo de un disco duro.

Por último, una vez finalizado el proyecto y sólo entonces, fue posible definir la ficha técnica del producto audiovisual. En dicho momento, emergieron otros posibles destinos que podía tener la obra más allá de esta entrega académica, por lo que se añade un apartado que desarrolla esta idea y plantea opciones como la exhibición.

2. PREPRODUCCIÓN

2.1. Necesidades del proyecto

La preproducción de este proyecto no fue una preproducción al uso, la obra requería de un enfoque bastante distinto a los métodos de trabajo aprendidos durante la carrera. Fue necesario descubrir las propias necesidades del proyecto, creando así una preproducción hecha a medida para el mismo. No era posible elaborar guiones literarios o técnicos ni planes de rodaje, ya que era desconocedora de aquello que me iba a encontrar. Teniendo en cuenta que la producción iba a consistir en la toma de imágenes de forma intuitiva, improvisada y espontánea, todo lo que se podía anticipar en la fase de preproducción era la documentación acerca de los lugares a visitar y acerca del formato perseguido. La búsqueda se centró en fuentes con información acerca de las dos culturas a filmar y la forma de interpretarlas, así como acerca del género documental, el videoarte y el fotoperiodismo.

2.2. Documentación sobre el contenido

Acorde al objetivo de registrar el carácter de ambas culturas, debía ser conocedora de datos como qué es aquello que habla de una cultura o qué aspectos caracterizan a cada una de las analizadas. De este modo, consciente de los elementos a los que prestar atención, la facilidad a la hora de grabar se vería aumentada. El conocimiento de las características culturales sirvió, por tanto, como guía.

En primer lugar, es necesario tomar en cuenta la definición de cultura; Marvin Harris (2002: 20) la define así:

Cultura es el conjunto aprendido de tradiciones y estilos de vida, socialmente adquiridos, de los miembros de una sociedad, incluyendo sus modos pautados y repetitivos de pensar, sentir y actuar (es decir, su conducta). Esta definición sigue el precedente sentado por sir Edward Burnett Tylor, fundador de la antropología académica y autor del primer libro de texto de antropología general. La cultura, en su sentido etnográfico, es ese todo complejo que comprende **conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres** y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en tanto que miembro de la sociedad.

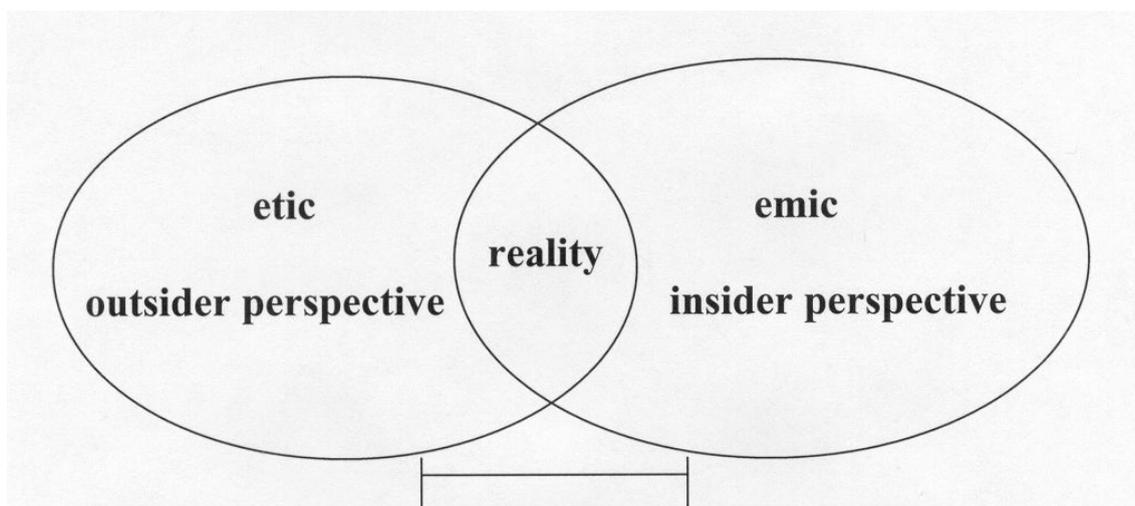
Harris advierte que “al estudiar las diferencias culturales es importante mantenerse en guardia frente al hábito mental llamado etnocentrismo” (2002: 32), lo que me mostró la necesidad de situarme como una espectadora ajena a todo, a pesar de que supuso un gran reto en muchas ocasiones. También era necesario, por otro lado, ser consciente de que la cultura “consiste tanto en acontecimientos que tienen lugar dentro de la mente de las personas como en la conducta exterior de estas mismas personas” (Harris, 2002: 33), y es que si la obra no iba a contar con

entrevistas, mi proyecto se debía centrar en las conductas exteriores. Harris añade esto sobre el análisis de las culturas (2002: 33):

Al estudiar las culturas humanas debemos dejar claro si es el punto de vista del participante nativo o el punto de vista del observador lo que se está expresando. Estos son los puntos de vista *emic* y *etic*, respectivamente. Los términos *emic* y *etic* han sido tomados prestados de la distinción lingüística entre *fonémica* y *fonética*. [...] Las versiones *emic* y *etic* de la realidad con frecuencia difieren notablemente, aunque hay un cierto grado de correspondencia entre ellas.

Pero no por ello debía haber una renuncia por mi parte a una aproximación a las mentes de los gambianos, di con un artículo¹ que ampliaba este apartado de Harris, del que extraje algunas aportaciones: “Para dar una explicación *emic* es necesario entrar en sus mentes y conocer sus propósitos y actitudes” (Muelas, 2016). Por lo que, aunque en este videoarte fueran a aparecer conductas exteriores, debía haber un acercamiento previo a ellos y a sus modos de pensar, para saber qué conductas destacar y por qué. Del mismo artículo tomé esta recomendación:

Por otro lado, cuando nos acercamos a una nueva cultura -para descubrir los tesoros que se encierran en ella- **es recomendable conocer y alcanzar las dos perspectivas**. Lo que se dice desde una perspectiva *emic* o desde una perspectiva *etic* puede recoger razones o explicaciones complementarias para las particularidades de esa conducta que, sin duda, pueden hacer más rica nuestra comprensión de la misma.



Esquema de Marvin Harris – Distinción *etic* y *emic*

A partir de esto, el proyecto se encaminó hacia el registro de los aspectos culturales más claves y simbólicos, combinando mi punto de vista propio y la

¹ <https://lamenteesmaravillosa.com/dos-formas-de-ver-la-realidad-emic-y-etic/>

documentación realizada. Llegados a este punto, había quedado de manifiesto la inevitable subjetividad con la que iba a contar el proyecto, no hubo, por otro lado, ningún intento de huir de mi propia mirada, puesto que era algo inevitable. Una vez quedó claro todo esto, comencé la documentación más concreta.

2.2.1. Gambia

Dado que el viaje a África estaba cercano cuando se ideó el proyecto, la documentación inicial fue la de Gambia. África es un gran continente, y cada uno de sus países es muy distinto, por lo que la fijación en únicamente la cultura gambiana era esencial para ser coherente con el trabajo. El viaje tenía una duración de una semana, viajaría con un par de familiares (mis abuelos) hasta Banjul y nos alojaríamos en el poblado de Sanyang, en un hostel al que dan ayudas. Desde ahí, visitaríamos otros poblados, con el objetivo de aportar la máxima ayuda posible. Según me habían contado ellos, Gambia es el país más pequeño del continente (y uno de los más pobres del mundo), pero en él se encuentra toda la riqueza cultural de África, está plagado de naturaleza y colorido, y sus gentes son muy características. Encontré una página web² con una información muy detallada sobre todos los países de África, de la que extraje alguna información:

Gambia abarca 320 kilómetros de largo y unos 30 de ancho, a los dos flancos del Río Gambia, es una especie de franja estrecha y larga encajada en Senegal. Se trata de un país principalmente agrícola, con un 80 por ciento de la población de 1,5 millones, dependiendo de la agricultura para su alimentación e ingresos en efectivo. El principal cultivo comercial es el cacahuate, y su moneda es el dalasi gambiano (1 dalasi = 0,018 euros). Su principal lengua es el inglés, y la segunda el mandinga. La mayoría de gambianos viven criando ganado, cultivando y pescando, y su dieta suele incluir arroz, mijo, sorgo, pescado y fruta. Sus pueblos suelen ser pequeños, con viviendas redondas hechas de arcilla o ladrillos, con tejados de paja.

En cuanto a la etnología del lugar, además de en *Ikuska*, algunas pistas fueron obtenidas a partir del libro *Cultura africana y cristianismo* (1988). A pesar de que no se centra en Gambia y de que en muchos apartados tiene un enfoque religioso (algo que no entra este trabajo), aporta varios puntos clave independientes de la religión. Estos aspectos los consulté con los familiares que habían estado allí, y me confirmaron la presencia de muchos de ellos en el lugar que íbamos a visitar, por lo que recopilé algunos para ser tomados en cuenta una vez allí:

1. No utilizan medicina tradicional.
2. Su ideal de vida se resumen en (86):
 - Vivir en paz con los semejantes.
 - Tener buena salud, como signo de que no hay desgracias.
 - Tener riquezas: fecundidad, muchos hijos y buena descendencia.

² <http://www.ikuska.com/>

- Vivir mucho tiempo.
- Tener buena fama y reputación en el trabajo.

3. Sus valores sociales giran entorno a (86): “la solidaridad y la acogida, la hospitalidad y respeto por los ancianos y la defensa de la familia y del poblado.”

4. Los pilares de su sociedad son (86): “el antropocentrismo, la importancia de la comunidad, la fuerza del miedo y el papel de la tradición.”

5. Dan mucha importancia al clan-comunidad.

6. Las acciones que rompen la paz y la armonía son:

- Acciones que atentan contra la vida, el respeto y/o la propiedad.
- Acciones de celos y envidia.
- Abominaciones.

Estas últimas acciones se consideran de calado antisocial y destructivo, y la forma de recuperar la armonía se da con la confesión del pecado o con comer y beber juntos. “La motivación moral siempre es la búsqueda del bien, personal o comunitario; pero generalmente terrestre y puramente humano, dentro del marco propio del clan” (87).

A pesar del interés puesto en recopilar todos estos datos, era muy baja la probabilidad de encontrar comportamientos externos que señalasen todo eso, pero consideré oportuno tomarlos en cuenta y fueron de gran utilidad para crear un primer acercamiento a sus gentes.

2.2.2. Madrid

El reto de registrar imágenes en la capital madrileña se debía al hecho de ser ejemplo de una cultura más que conocida, era mi propia cultura, algo que puede parecer que facilitase la tarea, pero nada más lejos de la realidad.

La labor principal era la de reconocer aspectos que pudieran reflejar la forma de funcionar de esta sociedad y documentarme acerca de ellos. Al igual que con Gambia, era imposible hacer un retrato completo, allí se grabaría lo más llamativo, y el reto era que en España, nada resultaba especialmente llamativo por ser ordinario para mi mirada. Por lo tanto, esboqué diversas ideas y, finalmente, se presentó la conclusión de que, si la obra iba a ser inevitablemente subjetiva, era apropiado que el camino a seguir fuese mostrar mi propia visión. De algún modo, este camino se alejaba de la intención inicial de realizar este trabajo de una forma neutral (ya se dijo anteriormente que la metodología del proyecto era mudable) pero, además de ser una intención poco abarcable, no me resultaba especialmente interesante la idea de realizar una obra aséptica. El reto consistía en presentar las imágenes con esa dosis subjetiva pero sin llegar a hacerlo con grandes juicios de valor, es decir, un equilibrio que permitiese abarcar uno de los objetivos iniciales: “retratar la cotidianidad y el

carácter de ambos lugares sin juicios ni aleccionamiento latente, pero sí con la intención de una reflexión propia por parte del espectador”.

La tarea principal consistía en detectar los aspectos más característicos de esta y que más simbolizasen su forma de entender el mundo, esta sería la forma de poder realizar una representación mejor de los grandes contrastes percibidos entre las dos sociedades que se presentan. Por tanto, siguiendo los objetivos de **mostrar mi visión propia y de tomar lo más representativo** de la sociedad madrileña como ejemplo de país desarrollado, se presentó la idea de hablar acerca del **consumismo**. Tras una documentación acerca de esta tendencia en la sociedad, esta se presenta como un aspecto bastante característico de los países desarrollados, así como una propensión muy marcada en grandes capitales europeas como lo es Madrid. No hay un objetivo de centrarse en esto con negatividad, sino de retratar la cotidianidad de un aspecto como este, el cual parece influir diariamente en una gran cantidad de la población. Además, el consumismo se presenta como un aspecto de mayor contraste con respecto a Gambia para lograr el objetivo propuesto anteriormente de: “registrar los contrastes culturales entre ambos lugares”.

Los motivos para destacar este aspecto de la sociedad los sustentan teorías como la del economista Tibor Scitovsky, quien señala que la elevación del bienestar en una sociedad entraña una modificación muy pequeña de felicidad en los consumidores (1986). Pero, sobre todo, en los ensayos de Gilles Lipovetsky acerca de lo que él llama “**la sociedad del hiperconsumo**”, ya que expone datos realmente llamativos sobre este tema: “los pensadores críticos han adelantado la idea de que el consumo espectacular debía entenderse como una «organización sistemática de la extinción de la capacidad de encuentro», como una «comunicación sin respuesta» que genera un «autismo generalizado»” (2007: 135).

Pero, para justificar mejor la intención de tratar este aspecto, es pertinente conveniente ser conocedores del término de «sociedad de consumo» a través de Lipovetsky (2007: 19):

«Sociedad de consumo»: la expresión se oye por primera vez en los años veinte, se populariza en los cincuenta y su fortuna prosigue hasta nuestros días, según se ve por el amplio uso que se le da en el lenguaje corriente y en los discursos más especializados. La idea de sociedad de consumo parece hoy algo evidente y se presenta como **una de las figuras más emblemáticas del orden económico y de la vida cotidiana de las sociedades actuales.**

Es por esto que la «sociedad de consumo» resulta algo tan destacable de las sociedades actuales. Para poder indagar más en ello, es necesario conocer las causas, así habla de ellas Lipovetsky (2007: 79):

Los factores que alimentan el torrente consumista son, entre otros, la disolución de los vínculos sociales, el retroceso de los sentimientos de pertenencia a una comunidad, el crecimiento de la

incertidumbre, la fragilización de la vida profesional y afectiva, la relajación de los lazos familiares. Todos estos factores han acentuado la **sensación de aislamiento, la inseguridad interior, las experiencias de fracaso personal, las crisis subjetivas e intersubjetivas**. En una palabra, **el malestar**. Este estado de soledad, de angustia, de malestar subjetivo, es el que sustenta en parte las furias consumistas ya que éstas permiten «darse placer», regalarse con pequeñas alegrías que compensan la falta de amor, de vínculos o de reconocimiento. **Cuando más frágiles o frustrantes se vuelven los vínculos, más crece el vivir mal y más atrae el consumismo como refugio, evasión, pequeña fuga para remediar la soledad y la sensación de falta de plenitud.**

Por otro lado, **la felicidad se ha convertido en una imposición**, Lipovetsky habla de las infinitas recetas que existen hoy en día y en todos los ámbitos imaginables para lograr la felicidad, hasta el punto en el que “el derecho a la felicidad se ha transformado así en un imperativo eufórico que crea vergüenza o malestar entre quienes se sienten excluidos de ella. En la época de la «**felicidad despótica**», los individuos ya no se limitan a ser desdichados, ahora se sienten culpables por no sentirse bien” (2007: 323).

Y si todavía no son motivos suficientes para considerar el consumismo algo bastante destacable del funcionamiento de muchas sociedades, es necesario considerar que “el consumismo conquista territorios tan diversos como la sexualidad y la procreación, el esperma y los óvulos, la espiritualidad y la cultura, el deporte y el colegio” (Lipovetsky, 2007: 127). Dicho esto, si algo influye en tantos ámbitos de la sociedad, **podría pensarse que empieza a convertirse en un rasgo de su identidad**, por ello, me parece pertinente indagar en esto en este proyecto. Además, trae consigo una infinitud de acompañantes: “el clima de estimulación de los deseos, la euforia publicitaria, la imagen exuberante de las vacaciones, la sexualización de los signos y los cuerpos” (2007: 150). También se crean paradojas como el antagonismo entre confort y placer, “ese antagonismo adquiere en las sociedades desarrolladas una importancia particular, dado que éstas privilegian sistemáticamente el confort material, aparecen nuevos hábitos que impulsan a los individuos a pasar de la búsqueda del placer a la evitación del sufrimiento” (2007: 151). Además, el autor añade que “el consumidor medio no vive tanto para la satisfacción que aportan los bienes de confort como para evitar los inconvenientes que causaría su desaparición.” (2007: 151). Pero Lipovetsky advierte:

Lo que hay que denunciar no es tanto el consumismo propiamente dicho como su hipertrofia, ese imperialismo que obstaculiza el desarrollo de la diversidad de los potenciales humanos. No hay que rechazarlo todo, se puede reaprovechar y reequilibrar mucho, a fin de que el orden tentacular del hiperconsumo no elimine la multiplicidad de los horizontes vitales. (2007: 354)

En definitiva, lo que se pretende extraer de todo esto es que hay “cada vez más satisfacciones materiales, cada vez más viajes, juegos, esperanza de vida: pero eso no nos ha abierto de par en par las puertas de la alegría de vivir” (2007: 153). Todo este malestar generalizado del que habla Lipovetsky me resulta digno de

reflejar en este proyecto, sobre todo, al ponerlo **en comparación con un país que no cuenta con estas comodidades**; de este modo, teniendo en cuenta que “nuestra vida confortable es pobre en satisfacciones positivas” (2007: 300) y que, como dice el autor, consumimos el triple de energía que en los años sesenta: ¿a quién se hará creer que somos tres veces más felices?” (2007: 331), la pretensión es mostrar en imágenes actitudes y costumbres de un país desarrollado que delaten esto, tomando como ejemplo Madrid, la capital de España, un país europeo y desarrollado.

El destacar la «sociedad de consumo» en esta obra audiovisual, trata de huir de aleccionamientos, como se ha comentado en anteriores ocasiones. Su objetivo final, el de reflejar los contrastes entre ambas culturas, persigue decir lo siguiente: *“mire todas las necesidades que este mundo se preocupa por satisfacer y mire cuán a nuestro servicio está, y observe que, a pesar de ello, la felicidad se nos impone; y observe este otro lugar como, a pesar de que tienen muchísimas necesidades por satisfacer y que prácticamente no tienen nada a su servicio, cómo es su día a día”*. Con este enfoque, tan sólo se pretende lanzar al espectador pequeñas muestras de formas de vida en condiciones tan distintas.

Para lograr esta lectura en la sociedad madrileña, la labor principal consistía en registrar imágenes cotidianas de ella que mostrasen manifestaciones concretas del consumismo, y para ello, debía salir a la calle con mi cámara. Sin embargo, todavía eran necesarios más conocimientos antes de encender el aparato.

2.3. Documentación sobre la forma:

Documental, reportaje, videoarte y fotoperiodismo

Antes de comenzar a grabar nada, era conveniente investigar más acerca del formato perseguido para el vídeo, ya que “videoarte” es un concepto muy extenso. La documentación a través de diversas fuentes literarias y artículos permitió desvelar que existe un amplio debate entorno a la definición de este concepto, así como para establecer la clasificación por tipos de videoarte, y de este modo lo exponen Aurelio del Portillo García y Antonio Caballero Gálvez en su artículo de investigación *Redefiniendo el videoarte: orígenes, límites y trayectorias de una hibridación en el panorama de la creación audiovisual española contemporánea* (2014: 94):

Las diferentes nomenclaturas que el concepto videoarte ha ido tomando a lo largo de sus más de cincuenta años de historia no han ayudado mucho para poder concretar una definición. En los años setenta, aunque con diferentes enfoques, toda actitud artística en el uso del vídeo se denominó “videoarte”. Posteriormente pasó a llamarse “vídeo de creación” en la multitud de festivales que se desarrollaron durante los ochenta, hasta la llegada de los noventa con el uso de la “imagen en

movimiento”. [...] Sin embargo, con la entrada del nuevo siglo, y especialmente tras esta primera década, en línea con lo señalado por Amber Gibson (2010), todas las etiquetas han dejado de tener sentido, y se ha retomado el término originario “videoarte” de los setenta, pero esta vez desde una posición mucho más híbrida y, a su vez, constructiva.

A pesar de esta dificultad para establecer una correcta definición de este tipo de creación audiovisual, este proyecto sí se enmarca dentro de lo que a lo largo de los últimos años se conoce como “videoarte”, sumando esta nueva concepción del término que aportan Portillo y Gálvez y la definición que aporta Alban Martínez Gueyraud en *El videoarte como nuevo agente didáctico del diseño contemporáneo o los adiestramientos de trasposición entre irrealidades y realidades* (2010: 1): “La obra de videoarte no necesariamente presenta una secuencia narrativa directa, sino que es un lenguaje sugerente e inspirador que usa el artista [...] para formular sus conceptos, reflexiones o planteamientos creativos”. Este proyecto se enmarca dentro de dicha forma y objetivos, además de poderle ser añadido el calificativo de “documental”, apoyándome en esta definición contemporánea mucho más heterogénea, a la que se le añade la siguiente información (Portillo, 2014: 95):

Actualmente, la definición de videoarte no se rige por la materialidad o los medios tecnológicos de producción sino por su estética formal y el contexto donde son presentados. Además, consideramos que **uno de los criterios más relevantes en la valoración de las piezas como videoarte sería la intencionalidad del artista durante su realización** [...] La supuesta limitación que supone no pertenecer a una categoría propia ha permitido al videoarte en esta primera década del siglo XXI adquirir una definición mucho más amplia, rica, abierta y flexible gracias a la asimilación de su naturaleza híbrida y la aceptación de todas sus fisuras como espacios de penetración de otras disciplinas y herramientas audiovisuales.

Además, es interesante considerar que este nuevo panorama ha generado “un retorno al cine primitivo. La creación contemporánea abraza los orígenes, cuando los conceptos de narratividad no existían y la experimentación buscaba nuevas formas de atracción o percepción” (Ángel Quintana, 2011: 73), y es que este proyecto no cuenta con una narratividad estandarizada. Además, en cuanto a la forma se refiere, “la característica que dispara la obra hacia el experimento es la renuncia a la microestructura o al guión convencional”, y este proyecto está exento de ambos (Escudero, 2002).

Tomando esto último en cuenta, otras posibles definiciones enmarcan este proyecto en el “**video experimental**”, el cual “trata de indagar en el lenguaje propio de la imagen en movimiento y sus características expresivas y formales. En los años sesenta presentó una importante vertiente crítica en lo social y político, dando lugar a imágenes con intencionalidad estética y contenido reivindicativo” (Bernárdez). A pesar de que esta definición encaja con el proyecto, considero más oportuno denominar a mi obra “videoarte documental”, por el hecho de que la intención final sea la de aportar información visual sobre una realidad, recordando lo añadido por Portillo: “uno de los criterios más relevantes en la valoración de las piezas como videoarte sería la intencionalidad del artista durante su realización”, así como por el

hecho de tratar de aportar más concreción al lector. Además, el director de fotografía Ricardo Restrepo, afirmaba lo siguiente en una entrevista recogida en *Documental(es) voces...ideas* (2015):

Hay más documentales que tratan de ser más creativos en el sentido de que narro lo que veo desde mis entrañas [...] Desde los años 90 he visto que más que desviarse de su curso **es un juego que el documental tiene** con la ficción, con el experimental, **con el videoarte**, con distintas formas de narrar. Eso ha evolucionado muy bien [...] hemos presentado trabajos experimentales documentales porque la narrativa es apasionante, porque te llega al corazón.

Asimismo, autores como el argentino Rodrigo Alonso (2008), agregan lo siguiente acerca del videoarte contemporáneo:

En el videoarte, la inscripción documental registra las intervenciones del artista sobre su contexto, su perspectiva, su mirada particular, su forma de aproximarse a los espacios, hechos y personas con los que interactúa o va a interactuar, su posicionamiento crítico. No registra ni una observación objetiva ni una subjetividad, sino el resultado de un accionar concreto sobre el entorno o acontecimiento que se busca analizar. Una inspección rápida de los “documentos” del videoarte.

Tomando estas afirmaciones, mi propia mirada debía ser mi guía, y teniendo en cuenta el desorden existente entre los tipos de videoarte, considero oportuno el no seguir pautas establecidas a la hora tanto de grabar como de darle forma a la obra en el montaje, pues no las hay. Como se decía en la introducción, “cada documental tiene sus propias necesidades y no hay más receta que ésta, que exista” (Escudero, 2002). A pesar de ello, era relevante tomar algunos consejos y guías, por lo que, como se verá más adelante, fueron tomados como fuentes de documentación algunos libros acerca de montaje cinematográfico. Y en lo que se refiere al proceso de grabación, puesto que en África el tiempo era limitado a una semana y toda ella iba a estar ocupada por constantes actividades, toda la información acerca de metodologías para la toma de imágenes debía ser adquirida antes de realizar el viaje para, posteriormente, hacer la aplicación práctica allí. Por lo tanto, **los factores clave que influyen en la metodología empleada para la toma de imágenes del proyecto se basan en la investigación entorno a áreas como el fotoperiodismo, el reportaje o el documental.**

En primer lugar, adquirí determinadas pistas acerca de el tipo de mirada que debía aplicar a la realidad que se paraba ante mis ojos. Una de ellas fue el equilibrio que debe haber entre emoción e información, del cual habla así *Las claves del documental* (Escudero, 2002):

La gente quiere saber, pero también sentir. [...] Cuando un texto nos describe una profesión, una ciudad o una fiesta, de poco valen los datos objetivos si no van acompañados de emoción. Se trata de hablar de seres humanos y en el hacer siempre hay dolor, placer, cansancio, aburrimiento, valentía... cualidades humanas que han de ser

transmitidas con la misma fidelidad que la información. Pero con la emoción hay que buscar el equilibrio.

Este equilibrio debía comenzar desde el momento de agarrar la cámara, mis ojos debían actuar antes que mis manos y posicionarse no sólo en miradas tiernas o pies cansados, sino también en arquitectura, gastronomía o instalaciones. Sin embargo, el exotismo del lugar no debía hacerme olvidar la necesidad de hacer pasar a estos aspectos por un filtro de calidad:

La diferencia entre un buen libro de viajes y uno malo no depende del itinerario sino de **la calidad de la mirada** (no olvide que trabajamos para mirones). Hay que dar el dato preciso, aquel que sea de interés general, hay que promediar bien la información, hay que crear zonas de emoción, hay que escribir en un lenguaje adecuado para la audiencia. Lo importante está en **qué se ve y cómo se ve**. (Escudero, 2002)

Era altamente probable el encontrar situaciones ante las que la discreción a la hora de grabar debía ser extrema, e incluso era probable el tener que adoptar una actitud voyerista, algo que, tal vez y ya que “trabajamos para mirones”, podía no resultar del todo desacertado. En cuanto a sucesos que se diesen por perdidos ante la cámara, observé que tal vez había alguna forma de “recuperarlos”, y es que autores como Nel Escudero (2002) afirman que “a mucha gente no le importa repetir lo que usted acaba de rodar espontáneamente desde un solo encuadre. [...] Pero una cosa es manipular y otra manipular descaradamente”. Es relevante tomar este último apunte en cuenta, porque no es difícil perder la credibilidad, ya que “el público actual desconfía; desconfía de todo porque tiene que convivir diariamente con la mentira o cuando menos con la confusión. Los mensajes políticos, los publicitarios... [...] Ser riguroso es lo primero, ser honesto es lo segundo. No hay tercero.” (Escudero, 2002).

Por otro lado, esta fase fue también útil para redefinir los objetivos del proyecto, pues “se puede decir que un documental siempre es la respuesta a una pregunta” (Escudero, 2002), y la pregunta de este sería: **¿Cómo es la vida en Gambia?** Asimismo, algunos consejos prácticos para el viaje fueron adquiridos en este apartado, ya que Nel Escudero advierte que “los documentales están llenos de situaciones incómodas y, en general, es recomendable un buen nivel de resistencia” (2002). A pesar de no estar en la mejor forma, la correcta preparación diaria del material (calzado adecuado, cámara, baterías, agua, crema solar...) podía ayudar a disminuir estas incomodidades de cara a las intensas jornadas que prometía el viaje.

Como se ha mencionando, los consejos de personas que habían estado allí con anterioridad sirvieron de guía en diversas ocasiones (“no olvide nunca contar con la información directa de quien ha estado en el lugar” (Escudero, 2002)). Pero, además, era importante recordar otras recomendaciones de Escudero (2002): “Cuando llegue a una ciudad o a un pueblo, lo mejor es establecer contacto con la población y, si es posible, hablarles de lo que piensa hacer. De cada cinco conversaciones al menos una le indicará algo que usted no había considerado”. Se trata de una sugerencia acorde a la propuesta de Marvin Harris anteriormente mencionada y que habla del acercamiento a las dos perspectivas de la realidad a

filmar (*etic* y *emic*). También el fotógrafo Kenneth Kobre habla acerca de esto en *Fotoperiodismo: El manual del reportero gráfico* (2006), y añade que, según el fotógrafo Constantine Manos, “si avasalla a la gente esta tendrá todo el derecho de sentirse molesta, pero si habla un poco y comenta lo que está haciendo, la gente le dejará en paz y seguirán con lo que estaban haciendo. Todos mis sujetos saben que estoy allí y lo que hago”. Además, este mismo fotógrafo afirma que, según un estudio, “los sujetos se muestran más dispuestos a colaborar si el fotógrafo actúa con sensibilidad y delicadeza”. Aunque, por otro lado, parece ser que algunos referentes como Cartier-Bresson preferían disparar con tal rapidez que los sujetos ni siquiera se dieran cuenta de que habían sido fotografiados: “A Cartier-Bresson le gustaba emerger como salido de la nada, tomar una fotografía y luego seguir caminando inocentemente como si no hubiese pasado nada” (Kobre, 2006). Lo cierto es que, siempre que he tomado fotografías a desconocidos en la calle, he intentado ser muy discreta, pero estos apuntes me aportaron una dosis de motivación para retarme a mí misma a interactuar con la gente con tal de ver qué nuevas experiencias y resultados podía obtener. En cuanto a las localizaciones, Kobre recomienda: “Busque algún lugar con buen ambiente, como por ejemplo el casco antiguo de la ciudad o un barrio cuyos vecinos suelen estar siempre de un lado para otro. [...] Recoja información sobre próximos eventos o acontecimientos”.

Al dar por hecho que iba a tratar de adquirir esta actitud más abierta a la hora de grabar, apareció la idea de recoger vídeos muy cortos de duración en los que se pudieran ver los rostros de la gente, una especie de **“retratos en vídeo”** (“el hombre es muchas cosas y casi todas las expresa en su rostro. La inteligencia o su ausencia, la belleza o la fealdad, que también es belleza, el esfuerzo, el dolor, el gozo... todo está en el rostro humano” (Escudero, 2002)).

Se presentaban, por otro lado, aspectos preocupantes, como la falta de material (por una serie de circunstancias, no me era posible cargar con mucho durante el viaje) o la falta de actitud, por lo que me concienció de aquello que apuntaba Escudero (2002):

Hay que estar preparado para la eventualidad en una actitud de cazador. Si “olemos” que va a ocurrir algo o tenemos información de que así puede ser, debemos ir con la cámara encendida. [...] Asegúrese de que lo esencial está siendo rodado. Está atento a una eventual estrategia que implique un veloz cambio de desplazamiento, [...] hay que estar muy atento a lo que se necesita, cuál puede ser el mejor atajo y cómo conseguirlo.

Ante esta falta de materiales como soportes o estabilizadores para aportar calidad a los desplazamientos de cámara, Escudero aporta consejos acerca del manejo del aparato en situaciones de mucho movimiento: “cuando la carretera tiene muchos baches la mejor manera de justificar los inevitables tirones de cámara es incluir alguna referencia del coche en el propio encuadre” (2002). También me resultaban inquietantes mi impaciencia y mi perfeccionismo, pues cuando me encuentro grabando algo potente, tiendo a ajustar la cámara mientras lo grabo para que el plano me pueda ofrecer su mejor encuadre o para tratar de grabar algo más que está fuera de campo, perdiendo así el fenómeno que tengo delante por exceso

de movimiento, por lo que me concienció para encarar esto de otra forma: “Decida en silencio el próximo plano, pero sólo cuando haya terminado el plano y apretado el obturador” (Escudero, 2002). Pensé que sería favorable “programarme” para que una voz interna me dijera en esas situaciones que no hace falta un encuadre perfecto si el contenido es lo suficientemente potente, debía estar dispuesta a pagar el precio de una mala calidad con tal de registrar situaciones que iban a pasar rápido (y muchas veces de forma inusual e irrepetible) ante mis ojos.

La preproducción de este proyecto fue un proceso muy mental y, dado que salían a mi paso numerosas propuestas a aplicar a posteriori en la grabación, recopilé todos estos **consejos y “retos a conseguir”** en una **libreta de viaje** que me serviría como apoyo en la producción.

3. PRODUCCIÓN

3.1. Necesidades del proyecto

En este apartado sucedió lo mismo que en el anterior, no fue una producción audiovisual habitual, y es que no era posible establecer ningún tipo de guía más allá de los consejos adquiridos en la preproducción, no contaba con planes de rodaje y mucho menos con una idea de la planificación que iba a llevar a cabo. En esta fase del proyecto destaca el autoaprendizaje, como consecuencia directa de encarar retos que ofrecían diversas situaciones. Para lograr un mayor control de la situación y facilitar el trabajo en el montaje, se dio un gran uso a la libreta de viaje mencionada en el anterior apartado. Para desarrollar cómo fue este proceso de producción, el apartado queda dividido en dos: Gambia y Madrid, ya que ambos sitios requerían de unas actuaciones diferentes en muchos casos, además de que aportaron enseñanzas enseñanza distintas.

3.2. El viaje: la grabación en Gambia

La mañana en la que el avión despegaba no se podía hacer mucho más que preparar bien la mochila y asegurar que todo el material estuviera listo. A partir de ese instante, todas las situaciones que se presentasen implicarían una actuación improvisada por mi parte de cara a la grabación. El vuelo salía desde Barcelona el sábado 24 de marzo a las 15:15h. Durante la espera para la apertura de puertas de embarque, decidí tomar algunas imágenes del aeropuerto para utilizarlas, en caso de necesitarlo, como enlace con los planos de Madrid en el montaje. Grabé también el despegue, y parte del viaje, tal vez podría resultar interesante para el espectador el

ver los distintos paisajes por los que se transcurre en el viaje Barcelona-Gambia, puesto que son muy diversos (montañas nevadas, desiertos...). También el aterrizaje quedó registrado, era todo lo que podía ir grabando, y es que era evidente la utilidad de todos estos planos recurso, a pesar de no saber si posteriormente les daría uso.

Una vez llegados allí, el marcado contraste con respecto a mi país de origen se hizo de notar, todo era absolutamente distinto, y empecé a prever que tendría un problema: elegir qué grabar. Había tantos estímulos y tantas situaciones interesantes que era muy complicado seleccionar el fragmento a capturar. Ante tal situación, debía tomar conciencia de la necesidad de parar y pensar, evitar impacencias y lograr un equilibrio entre la intuición y todas las recomendaciones adquiridas en la preproducción. Lo cierto es que la única decisión que pude tomar al llegar, fue la de seleccionar un encuadre que capturase todo lo que veía desde la ventanilla del taxi que nos recogió (el propio taxi ya resultaba llamativo, aunque renuncié a grabarlo por falta de luz y por la mayor riqueza informativa que ofrecía la ventanilla; ya estaba seleccionando realidades), y los encuadres que decidía emplear los iba cambiando en función de lo que iba apareciendo ante el objetivo. Llegamos al anochecer, lo que me advirtió de la escasez de electricidad que encontraría a esas horas, sobre todo en la carretera (la mayoría de caminos son de tierra). La aventura comenzaría al día siguiente.

A continuación, me dispongo a realizar una descripción del modo en que fui descubriendo y elaborando mi propia metodología para sacar al viaje el máximo partido.

3.2.1. El nacimiento de la metodología

El viaje duraría 7 días, el primero de ellos puse en práctica lo aprendido acerca de obtener información sobre los mejores lugares, que en este caso debían ser los más característicos de allí y/o los que reflejaran más las costumbres de sus gentes. Para ello, pregunté a mis familiares durante el primer desayuno, ya que ellos habían estado en anteriores ocasiones, y me mencionaron una serie de lugares (“Hablar aporta ideas, enfoques, alternativas” (Escudero, 2002: 79)). Apunté en mi libreta la palabra “**lugares**” al principio de una página y escribí aquello que me mencionaban: **zona de pescadores, escuelas, mercados y paritorio en construcción**. Exceptuando la zona de pescadores, iba a acudir a todos esos lugares en coche junto a mis familiares y algunos voluntarios de la ONG con la que colaboran (*Amigos de Gambia*³). Es importante destacar que yo dependía, en gran parte, de los planes de mis acompañantes, y no disponía de libertad total, por lo que a la zona de pescadores (y a otros sitios que descubriría más adelante) debía ir por mi cuenta cuando fuese posible.

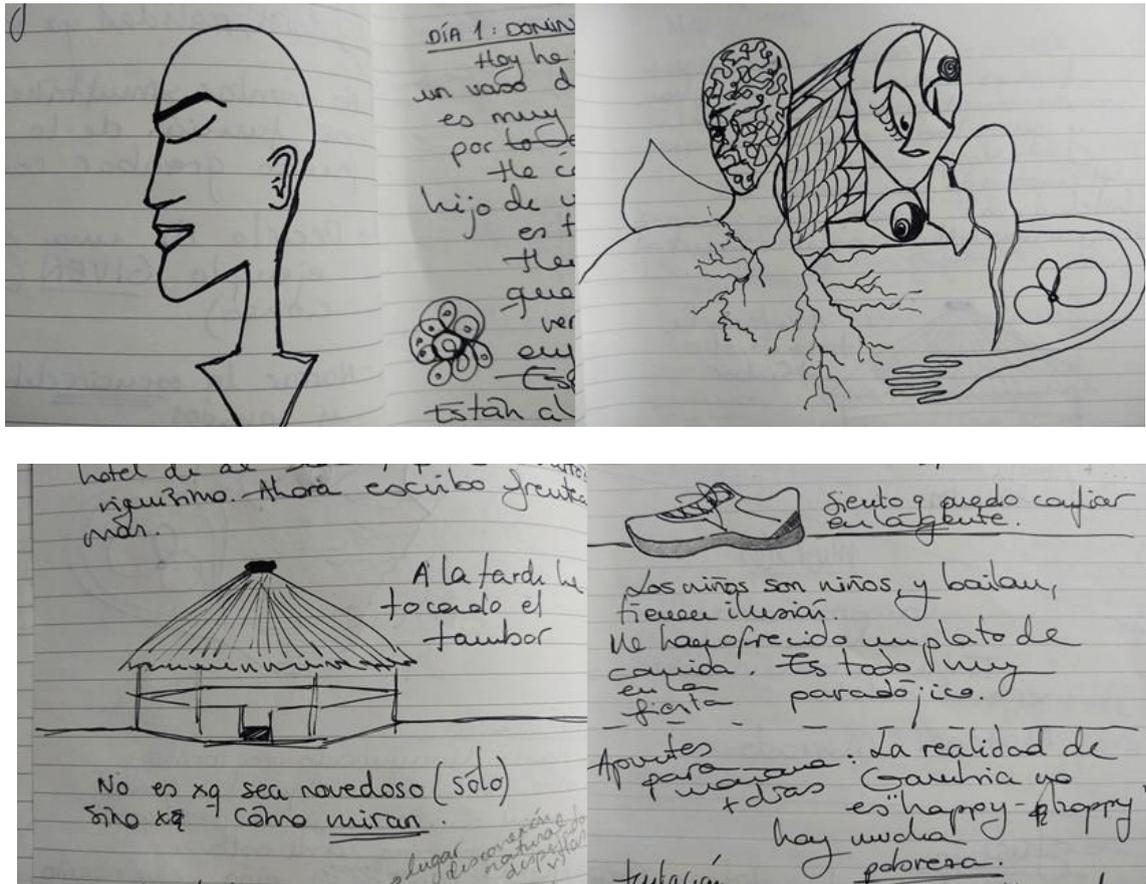
Ese primer día era todo tan novedoso que me dejaba llevar por lo que iba aconteciendo ante mí. Además de otros lugares, visitamos el paritorio que estaban construyendo y el almacén en el que pensaban inaugurar un taller de costura, a la

³ <http://www.amigosdegambia.org/>

tarde descubrí la facilidad con la que se reúnen las gentes de allí alrededor de un tambor y a cantar juntos, también presencié una celebración en la playa en la que volaban unos farolillos en la playa. Tras todos estos acontecimientos, cuando terminó el día y me encontraba sentada ante mi libreta, pasaron muchas ideas por mi mente, pero decidí guiarme por el que había sido mi primer impulso y anoté: “**Día 1, domingo**”, comencé a describir todo lo que había hecho durante el día, todo lo que ahora he podido dejar reflejado aquí para poder aproximar al lector a aventura, así como a mi incertidumbre inicial y a cómo resolví esto. Tras haber plasmado en la libreta lo vivido en el primer día, y me dije: “esto está muy bien, pero luego vas a tener que utilizar estas imágenes para hacer una descripción lo más amplia posible de una cultura, necesitas mucho más de lo que has recopilado hoy”. Así que mi siguiente paso fue escribir: “**material de hoy:** playa, maternidad, perros, niños, transporte, amistad, juego, trabajo, felicidad”. Todos esos temas habían sido capturados en mi cámara ese día (con ejemplos concretos). Esto me ayudaría a recopilar los aspectos que ya había grabado y a señalarme aquellos ante los que debía estar atenta para registrar. También anoté consejos a recordar, como por ejemplo: “no tengas tanta vergüenza a la hora de grabar a la gente, y recuerda que tienes que hablar con ellos antes”, “sube la velocidad de obturación cuando quieras hacer fotos, o tómalas en ráfaga cuando veas situaciones muy rápidas”. Todas estas reflexiones habían venido a mi mente en algún momento del día, y escribirlas era un modo de tomarlas más en cuenta.

Estas recopilaciones y autoanálisis me permitían poner en práctica lo aprendido en la preproducción y en el grado, y también me enseñaron a escuchar a mi propia intuición, que también tenía mucho que enseñarme.

Las reflexiones personales también tuvieron su espacio en la libreta, en la que reflejaba lo que me había transmitido determinada situación o cómo había sentido la atmósfera en general. Como ejemplo, el primer día anoté lo llamativa que me resultaba la forma de mirar de la gente y el fuerte y sincero interés que tienen los unos hacia los otros. Anotaba todas estas sensaciones por la motivación que me despertaba el tratar de transmitir las en la fase de montaje. Muchas veces combinaba esto con dibujos, inspirados por estas percepciones. Pensé que, tal vez, al ser el dibujo un lenguaje artístico como el montaje, podría sugerirme algunas pistas durante la fase de postproducción.



Capturas de algunos fragmentos de mi libreta de viaje

El primer día marcó al resto, continué esa rutina de trabajo en la libreta:

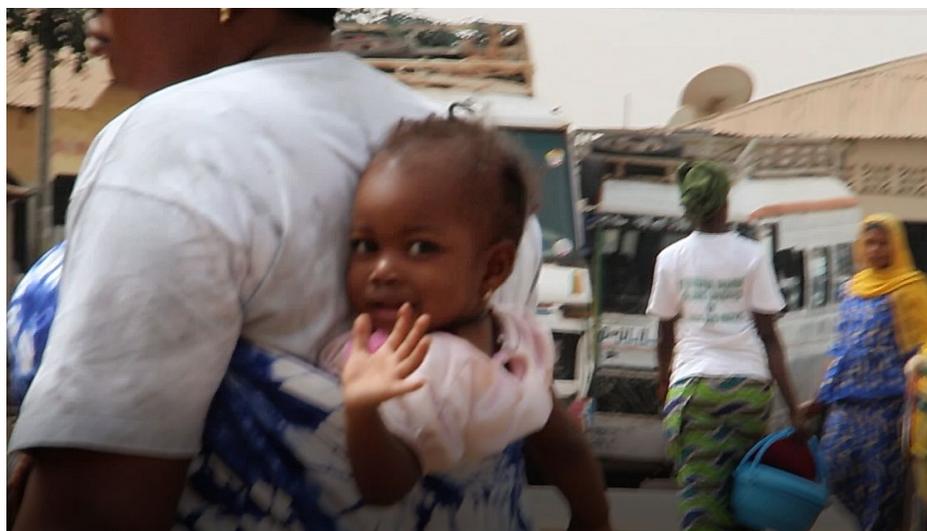
1. Anotar lo vivido durante el día.
2. Enumerar los aspectos capturados.
3. Enumerar los aspectos que debía tener más en cuenta por falta de material (p.ej: gastronomía o pobreza).
4. Destacar consejos a seguir para los siguientes días.
5. Anotar sensaciones percibidas y/o reflexiones propias.

Como he dicho, todo esto se fue recopilando en la libreta cada final de jornada, pero en ese momento del día también debía realizar otras tareas, la tarjeta de la cámara recopilaba diariamente grandes cantidades de material, así pues, cada noche y tras mi sesión de escritura, eran eliminados de la cámara los archivos "basura". Dado que debía mirar todas las imágenes que había recopilado para extraer las conclusiones del día, aprovechaba ese instante para desechar las que no valían. Sin embargo, lo complicado residía en decidir el destino de algunos archivos de vídeo que reflejaban situaciones de las que tenía mucho material y muy diverso

(planos similares, encuadres distintos de mismas personas...), y para ello era pertinente tomar en cuenta la siguiente aportación de *Las claves del documental* (Escudero, 2002: 95):

¿Vale la pena esta secuencia para la totalidad del film? Ésa es la primera pregunta y debe atenerse a razones narrativas, estéticas y prácticas. No debe incluirse porque es o no es relevante, o porque ya se muestra parecido en otro sitio del documental o porque es demasiado caro ir hasta allí y no compensa.

A pesar de ello, dejé gran parte de esta limpieza para el momento del montaje, prefería quedarme con material sobrante a sufrir la falta de él. Muchas de las complicaciones a la hora de decidir el destino de algunos archivos, se daban por el hecho de ser vídeos que, aunque tuvieran poca calidad de imagen, su contenido era muy potente, y dicen que “muchas veces la baja definición de una imagen es la que tiene más belleza” (Escudero, 2002: 79); tal vez, un ejemplo de esto sea este fotograma:



Fotograma de un vídeo grabado en el poblado de Sanyang (26/04/18)

Sumado a esto estaba la advertencia de que “nunca hay que menospreciar el carácter evocador de las imágenes [...] Existe belleza en todo y en todos, el asunto es saberla encontrar” (Escudero, 2002).

Aunque el trabajo con la libreta fuese solamente al terminar las jornadas, el resto del día debía tener en mente lo anotado (el buscar las situaciones de las que andaba falta de material, etc.), así como todo lo que había leído acerca de los reportajes. Mi actitud debía ser activa, “de caza”, sin soltar la cámara en ningún momento, y a pesar de que mi comportamiento seguía estas indicaciones de manera automática, el haberlo leído durante la documentación me mantenía todavía más alerta.

3.2.2. Visita guiada improvisada

Anteriormente mencionaba que hubo algunos sitios que debí visitar por mi cuenta, y es de destacar el lugar en el que salan el pescado, me dijeron que era una interesante visita para aprender el modo de trabajar del sector pesquero y, dado que es la principal fuente económica del país, decidí informarme más sobre ello. Caminé por la orilla de la playa hasta llegar al lugar del que me habían hablado. Cuando llegué, no parecía ser la hora punta, por lo que pregunté a los lugareños. Además de ser informada sobre la mejor hora para hacer mi visita con la cámara, me di cuenta de lo abiertos y dados a la ayuda que son allí. Charlé con algunos pescadores que me contaron detalles sobre sus labores diarias, lo que me permitió comenzar a conocer a las gentes de Gambia, uno de mis objetivos establecidos en la preproducción. Cuando acudí a la hora adecuada, pude ver cómo trabajaban, y tuve la gran suerte de coincidir con un chico que me enseñó todos los tipos de peces que allí suelen pescar, así como todo el proceso de trabajo que llevan a cabo:



Fotograma del vídeo grabado en la zona de pesca - pescado ahumado y pescado lavado

3.2.3. Recrear

En Gambia no podía desaprovechar ningún momento, mi viaje duraba tan sólo unos días y pasaba parte de ellos ayudando a la ONG. En ciertos momentos se dieron situaciones que me hubiera gustado capturar y, por no tener la cámara bien ajustada o no darme tiempo grabar, me quedé sin ellas. Fue entonces cuando recordé lo leído acerca de recrear situaciones (“A mucha gente no le importa repetir lo que usted acaba de rodar” (Escudero, 2002)), aunque realmente sólo lo llevé a cabo una vez: hubo un día en el que una trabajadora del hospital (Tida) nos invitó a comer a su casa como muestra de agradecimiento por algunas ayudas que le

habíamos aportado, y cocinaron ella y su hermana para su familia y para nosotros; comencé a ayudarles a cocinar y no me di cuenta de que podía grabar el proceso hasta que llevábamos ya unos minutos cocinando, por lo que ya había perdido la oportunidad de grabar cómo cortaban algunas verduras. Fue entonces cuando le pedí por favor a Tida que volviera a cortar alguna, y lo repitió sin ningún problema, incluso más tarde tuvo que hacerlo de nuevo igualmente.



Fotograma del vídeo grabado en casa de Tida a la hora de comer (28/04/18)

3.2.4. 'El viaje elefante'

Hubo otras muchas situaciones en las que pude poner en práctica los consejos adquiridos durante la reproducción, una de ellas fue el hecho de estar bien preparada (“Los documentales están llenos de situaciones incómodas y, en general, es recomendable un buen nivel de resistencia” (Escudero, 2002)), este apunte pasó por mi mente el día en que hicimos el viaje al que yo llamo ‘El viaje elefante’, y lo llamo así porque fue un viaje muy largo en un coche *pick-up*, un gran viaje en el que vimos algunos árboles elefante, y un viaje que me impresionó muchísimo, porque iba situada de pie en la bañera descubierta trasera del coche, en el exterior, observando una cantidad de paisajes que no había visto nunca:



Fotograma del vídeo grabado durante 'El viaje elefante'

Resistir varias horas de viaje bajo el Sol de África mientras se intenta grabar sin que se vuelen la gorra ni los materiales que viajan junto a ti y sin que se raye el objetivo de la cámara con las piedras y la arena que salpican los coches que pasan en dirección contraria, es un reto. Ante estas condiciones, llevé a cabo las siguientes estrategias: para evitar dañar la cámara mientras grababa el paisaje, tapaba el objetivo a mitad grabación cada vez que veía que un coche se acercaba, ya que muchas veces no valía la pena dejar de grabar y bajar la cámara para luego volver a subirla, encuadrar, enfocar, etc.; había mucho viento y mucho movimiento, por lo que tuve que emplear una posición física que me permitiese guardar el equilibrio y que no me tambalease mucho, por lo que puse mis piernas separadas en paralelo y junté los brazos contra mi tronco (un consejo aportado por el fotógrafo Alessandro D'urso durante mi grado). Apliqué también la sugerencia de incluir parte del vehículo en el encuadre para justificar el movimiento. A pesar de las condiciones, fue un viaje en el que pude capturar mucho material útil, sobre todo travellings, que me aportaron perspectivas de los alrededores y de las zonas sin vecindario, y es que todo lo que tenía hasta el momento eran imágenes de los poblados sin mucha naturaleza abundante, algo que aquí estaba muy presente.

3.2.5. Las gentes

Con el propósito de continuar conociendo a las gentes de Gambia, seguía tratando de mantener conversaciones con ellos siempre que podía. Su idioma principal es el inglés, y su segundo el mandinga, por lo que me comunicaba con ellos en inglés. Al acudir a lugares en los que íbamos a estar por largo rato con determinada gente, me presentaba y les explicaba que estaba haciendo un reportaje, y tuve la suerte de que todos lo aceptaron de buen gusto y de que no tuvieron problema en que les grabase. Lo cierto es que jugaba con la ventaja de que mis familiares eran conocidos allí por su trabajo en la ONG. Sin embargo, hubo otros

lugares en los que me encontré con dificultades; a menudo visitábamos territorios por poco tiempo, por lo que aprovechaba para grabar rápidamente y de forma bastante “atrevida”. En muchas ocasiones, me resultaba muy difícil grabar, ya que nunca me he sentido a gusto sabiendo que invado el espacio personal de alguien, y era consciente de que lo que hacía no iba a agradar a todo el mundo. También tenía conocimiento de que muchas personas estaban hastiadas del comportamiento de algunos turistas con sus cámaras (a pesar de que las zonas que visité no eran turísticas), por lo que, cuando un hombre se enfrentó a mí por ir grabando desde un taxi, no tenía muchos argumentos que darle, simplemente me disculpé y le expliqué que intentaba hacer un trabajo para mi Universidad, evidentemente eso no le hizo cambiar de opinión y era algo que respetaba, pero gracias a que nuestro conductor era vecino de la zona no hubo más problemas con él.

Tras conocer a las gentes siempre es mucho más fácil enfocarles con la cámara, y aun así, vi que no hacía faltar estar constantemente explicando mi proyecto ni presentándome, la mayoría de veces simplemente bastaba con saludar, pues son muy abiertos y dados a colaborar. Por parte de los niños no hacía falta nada, ellos mismos eran los que querían ser grabados, y eso fue un auténtico regalo por su parte.

Toda la gente que allí conocí se mostraba abierta, comprensiva, amable, bondadosa y muy alegre. Conocer a aquellas personas me hizo interesarme todavía más por tratar de registrar sus formas de ser y, además de grabarles en sus acciones cotidianas, pensé en grabar algunos segundos de sus caras mirando a cámara directamente, porque transmiten mucho con su mirada. Fue complicado resistir la tentación de realizar fotografías, ya que el proyecto era en formato de vídeo y no podía gastar mucho tiempo en esto, así que aprovechaba cuando grababa estos segundos de sus rostros para capturar retratos.



Fotograma de vídeo a un pescador y retrato al pescador

En cuanto a sus acciones cotidianas, gracias a las situaciones vividas, pude recopilar mucho material sobre muy diversos temas: **transporte, juego, baile,**

comida, música, agricultura, mercados, educación, paisajes, arquitectura, fiestas...

3.2.6. El equilibrio

Como se ha comentado con anterioridad, en el montaje era necesario guardar un correcto equilibrio entre la emoción y la información, por lo que debía tener esto presente para recopilar suficiente material de ambos. De todos modos, tras los primeros días de grabación, fui consciente de que muchas escenas contenían tanto emoción como información:



Fotograma de un vídeo grabado en una escuela de Kabokoor

El fotograma del vídeo grabado en una escuela del poblado Kabokoor muestra la combinación de un **contenido informativo** (la relación entre alumnos y profesores y la atmósfera en el recreo) con un **contenido emocional** (las profesoras bailan al ritmo del canto de los niños).

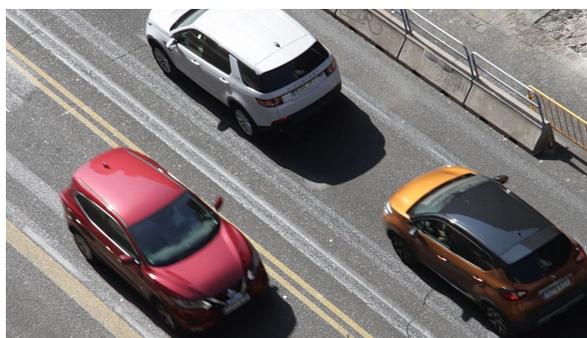
3.3. “En casa”: la grabación en Madrid

Tal y como sucedió en la preproducción, en el proceso de grabación de Madrid brotaron más dificultades de las esperadas. Si en Gambia surgió el reto de grabar a gente que no quería ser grabada, aquí también, pero en Madrid no iban a ser más amables que ellos. Como se ha dicho en la preproducción, todo era tan cotidiano que no era fácil decidir los fragmentos de realidad que grabar, los estímulos que diariamente se presentaban en Gambia aquí no existían, y es que, tal y como dice Nel Escudero, “los fotógrafos de espontáneas acaban por aceptar como normales los aspectos más sorprendentes y curiosos de las zonas en las que viven y trabajan” (2002). Por otro lado, en África contaba con unos días límite y la mayoría de sitios los visitaba porque era lo establecido por mis acompañantes, por lo que estaba

más al acecho de todo e intentaba aprovechar cada segundo, iba a contrarreloj; mientras que en Madrid era yo quien decidía cuántos días grabar, a dónde ir y durante cuánto tiempo permanecer en cada lugar, yo era quien establecía mis propios límites. Ante mi bloqueo, formulé las siguientes preguntas:

3.3.1. ¿Qué quiero grabar?

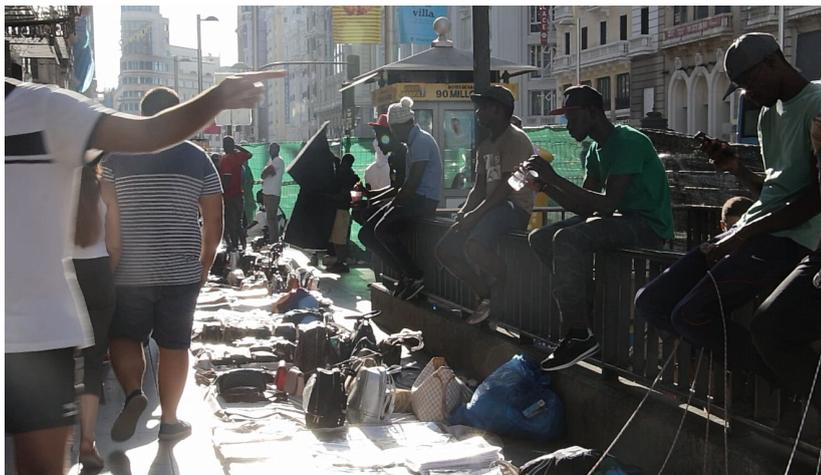
Para decidir qué era lo que quería grabar recurrí a la libreta de viaje, repasé todo lo grabado en Gambia y a partir de ello elaboré una lista con los temas de los que tenía material. En base a la lista, apunté aspectos y lugares que serían los equivalentes más aproximados en Madrid, por ejemplo, si tenía imágenes de algún medio de transporte típico de allí, podía grabar los vehículos habituales que se ven en Madrid:



Burro con ruedas en Gambia y coches en Madrid

Pero no todas las pistas me las iba a dar Gambia, había muchas situaciones únicas que no tenían comparación, y si sobre todo pretendía registrar aspectos que pusieran de manifiesto la presencia del consumismo en la sociedad madrileña, convertí en mis objetivos elementos como las compras, la publicidad, la facilidad con la que se presenta la adquisición de bienes y servicios (descuentos, ofertas, alta accesibilidad a distintos métodos de pago...), la amplia variedad de productos, las actitudes de la gente al comprar, la afluencia en los lugares de tiendas... Además, eran igual de relevantes los elementos que pudieran transmitir, tal y como se hablaba en la reproducción, esa imposición de la felicidad y de la satisfacción personal.

También me resultó interesante capturar una pequeña muestra de los nativos africanos en Madrid, en África escuché muchas historias acerca de gambianos que habían logrado llegar a España tras mucho sufrimiento, y que al llegar les costaba mucho ganar dinero para enviarlo a su país (aunque finalmente no utilicé esta imagen en el montaje):



Nativos africanos vendiendo bolsos y camisetas en la Gran Vía de Madrid

3.3.2. ¿Por qué lo quiero grabar?

Fijar los motivos principales por los que se llevaba a cabo la grabación permitió reforzar las motivaciones iniciales. El contraste cultural era muy marcado, y realizar una comparación equitativa resultaba una tarea imposible. Soy consciente de que son dos sociedades con sus méritos y sus enormes problemas, y mi intención no fue en ningún momento la de ser excluyente, sino la de tratar de mostrar cómo se dan dos realidades en las que reinan **estilos de vida y modos de entenderla** tan dispares. En el caso de Madrid, mi intención de destacar el consumismo reside en la importancia que ha cobrado esta tendencia en las últimas décadas y en la creciente propensión a acumular bienes, todo esto sumado a la inmediatez y a la alta disponibilidad con la que se ofertan. Ante esto, muchos han tomado medidas, demostrando los beneficios que aporta romper con esta actitud ante las compras, como es el caso del método de Marie Kondo (*La magia del orden*, 2015), quien no trata tan sólo de enseñar a ordenar, sino más bien de demostrar todo lo enriquecida que se ve la vida cuando renunciamos a las cosas que no necesitamos ni nos aportan nada: "estamos en la edad de oro del consumo [...] hemos llegado a un límite, literalmente nos estamos ahogando en nuestras cosas". Tan sólo la existencia de libros como *La magia del orden*, *Salir de la sociedad de consumo* (Serge Latouche, 2012) o *La sociedad del espectáculo* (Guy Debord, 2005; "La mercancía es la ilusión efectivamente real, y el espectáculo es su manifestación general"), demuestran que están surgiendo acciones contra algo que no parece estar siendo del todo satisfactorio para muchas sociedades y que considero interesante contrastar con una sociedad que no cuenta con esa oferta de bienes.

3.3.3. ¿Cómo lo puedo grabar?

Como se ha dicho con anterioridad, para reflejar las manifestaciones de consumo en Madrid, era preciso tener en cuenta que, aunque sintiese extraño o absurdo grabar sucesos muy cotidianos y nada sorprendentes tanto para mí como para el espectador, había un motivo para todo eso. Las imágenes de la capital cobrarían sentido en el momento de realizar el montaje. Tal y como comentaba, existía esta gran dificultad de grabar a desconocidos en una ciudad, en Gambia la gente era muy abierta y mucha gente directamente se acercaba a la cámara, pero en Madrid la gente era más distante, y era remotamente extraño que alguien quisiera ser grabado *motu proprio*. Es por esto que debí recurrir a un tipo de grabación mucho más discreta, lo que ocasiona la presencia imágenes *voyeuristas* en el montaje final.

En lo que a las localizaciones se refiere, me desplazé hasta los lugares en los que podía encontrar los aspectos que se pretendía reflejar (tiendas, calles, gente con bolsas, mensajes optimistas...). A pesar de las dificultades, tuve encuentros casuales con situaciones muy interesantes, y mi actitud para detectarlas fue la misma que en Gambia: activa y “de caza”. Gracias a esto, di con muchos grandes y curiosos contrastes:



Perro con sarna en Gambia y perro en carrito en Madrid

También hubo situaciones que se dieron igual de sencillas en Gambia que en Madrid, si en África aprovechaba el subir en taxi para grabar *travellings*, en Madrid aproveché el subir en autobús para lo mismo:



Travelling desde un taxi en Gambia y travelling desde un autobús en Madrid

4. POSTPRODUCCIÓN

La importancia de esta fase radica en el procedimiento que se llevó a cabo para dar la forma pretendida al proyecto, aquí el material se ponía “sobre la mesa” para decidir qué hacer con él. El trato de las imágenes debía dejar ver el resultado deseado. Si en cualquier obra audiovisual “el montaje es la película” (Reisz, 2003: 113), aquí también lo era, y la gran experimentación de este proyecto se desarrollaba en esta fase. Para poder elegir el camino adecuado, fue conveniente la documentación a partir de obras audiovisuales y de teorías del montaje.

4.1. Referentes audiovisuales

En primer lugar, expongo las obras audiovisuales que tomé como referencias, seleccionadas por su tratamiento de la narración, las imágenes y otros aspectos, empleados de un modo en que se relacionan con este proyecto. En todas ellas he observado muchos recursos altamente interesantes, pero destaco los principales.

- **“La Trilogía Qatsi”** - Godfrey Reggio (1982): https://youtu.be/_5Hr1C62Smk

Y más en concreto la primera de sus partes (***Koyaanisqatsi***), habla del desequilibrio existente en el planeta, muestra las condiciones de vida de dos partes del mundo, una de ellas sometida por la otra. De este documental experimental extraigo el modo de presentar esta visión de desequilibrio tan semejante a la de este proyecto gracias al trabajado montaje, así como el tratamiento de las imágenes de forma que resultan una experiencia sensorial o un viaje. Del mismo modo, el tratamiento del ritmo, que transmite la vorágine de las cadenas de producción, los bucles infinitos y los movimientos de las masas. También extraigo la sincronía entre imagen y sonido.

- ***Baraka*** - Ron Fricke (1992): <https://youtu.be/r6BJkLWivzY>

De esta obra me interesa cómo se presenta la esencia de aspectos como la cultura y las costumbres en el montaje, algunos de mis objetivos con este trabajo. Del mismo modo que el documental de Reggio, esta cinta no tiene argumento lineal y cuenta con un alto grado de contrastes, algo que también extraigo.

- ***Destabilizing the Gaze*** - Michelle O’Connell (2017):

<https://vimeo.com/196043909>

Se trata de un vídeo ensayo basado en el trabajo de Mona Hatoum, una videoartista que, durante los años 80, combinaba imágenes conceptuales y documentales. De este proyecto extraigo la capacidad de las imágenes para conformar un lenguaje propio separado del texto. Ambas partes tienen importancia por sí mismas y ninguna es apoyo de la otra, el lenguaje funciona como imagen, pero también la imagen funciona como lenguaje, que es lo que interesa.

- ***Ánima Mundi*** - Godfrey Reggio (1992): <https://youtu.be/tGgDMjA-aggp0r>

De este otro documental de Reggio me interesa el juego con los sonidos, la combinación de ellos y la introducción de elementos sonoros ajenos a la imagen, p. ej. vemos medusas mientras escuchamos tambores.

- ***Sans Soleil*** - Chris Marker (1983): <https://youtu.be/mgnFMMm86rw> (Enlace al vídeo completo en la bibliografía)

Las reflexiones acerca del acto de registrar imágenes resultan altamente inspiradoras para este proyecto. También su modo de mostrar choques culturales es una interesante propuesta de la que tomar ejemplo. Asimismo, extraigo varios recursos potentes del montaje, como los ágiles y acertados cambios de plano o la muestra de momentos muy breves pero altamente significativos.

- ***Given*** - Jess Bianchi (2015): https://youtu.be/c2_pheFY_t8 (Disponible en *Netflix*)

De este documental me interesa la forma de presentar las imágenes como recurso narrativo. A pesar de que hay una voz en *off* ocasional, sucede como en anteriores ejemplos, la imagen funciona como lenguaje, y los cuidados encuadres nos demuestran que las imágenes pueden contar largas historias. También es interesante el tempo de su montaje, su equilibrio entre distintos ritmos ocasiona que

este componente sea un narrador más, pues logra transmitir sensorialmente las cualidades de cada paisaje.

- **The Song of Ceylon** - Basil Wright (1934): <https://youtu.be/LWlxvC-eb-g>

De nuevo extraigo la combinación de imágenes con sonidos ajenos a sus elementos. En este documental de ideas, vemos la rutina de los nativos de Ceilán, y escuchamos sonidos relacionados con los europeos que ejercen su dominio sobre ellos.

4.2. Referentes teóricos

En segundo lugar, me nutro de fuentes que aportan información acerca de técnicas de montaje cinematográfico. Por un lado, me disponía a experimentar con el montaje y había estado guiándome por la intuición en muchas fases del proyecto, pero por otro, era el momento de tomar conciencia de algunas normas teóricas que pudiesen orientarme. De todos modos, la renuncia a mi criterio tampoco debía ser total:

Lo que aquí se discute son factores que dependen de tal modo del criterio estético individual de cada artista, que cualquier discusión teórica estricta resultaría inútil y sin sentido alguno. [...] Los detalles deben ser decididos por el artista individual. (Karel Reisz y Gavin Millar, 2003: 132).

A pesar de esta afirmación, consideré significativo informarme acerca de formas de trabajo empleadas para obras como “reportajes documentales”, “documentales imaginativos” o “películas documentales de ideas” (Karel Reisz y Gavin Millar, 2003), cuyos objetivos son bastante cercanos a mi proyecto. Y es que era importante tomar base teórica por la gran importancia de esta fase:

Nada de lo fotografiado o impresionado sobre el celuloide tiene sentido hasta que llega a la mesa de montaje; **la tarea fundamental de la creación cinematográfica reside en los estímulos físicos y mentales que el montaje es capaz de producir**. La manera de utilizar la cámara, sus muchos movimientos y puntos de vista en relación con los objetos que fotografía, la velocidad a la que reproduce las acciones y la apariencia misma de las personas y las cosas que se encuentran ante ella, vienen determinadas por la manera en que se lleva a cabo el montaje. (Paul Rotha, 1936).

Con esta cita de Rotha, vemos que la alta relevancia de la fase de montaje se remonta a principios de la historia del cine. El motivo de la importancia de esta etapa radica en que “el montaje no se realiza sólo en la sala de montaje. **Tiene que estar presente en todas las etapas de la producción** - guión, fotografía y acceso al material natural - hasta que finalmente adquiere una forma concreta al incorporar el sonido” (Paul Rotha, 1936). Esto pone de manifiesto la importancia que tuvo la documentación acerca del reportaje, puesto que “esta necesidad de obtener una

‘materia prima’ apropiada e impactante antes de que comience el montaje se hace patente con especial fuerza en la producción de la forma más simple de documental: la película de reportaje” (Karel Reisz y Gavin Millar, 2003: 115).

Una vez consciente de que el montaje decidiría el resultado final de mi proyecto, era necesario establecer una dirección acorde a las diferencias entre cinta de ficción y cinta documental, y es que la de ficción “se ocupa del desarrollo de un *argumento*; el cine documental se ocupa de la exposición de un *tema*”. Mi obra persigue esto último, y es relevante el hecho de que:

La ausencia de argumento es a la vez una ventaja y una desventaja [...] **el interés de la película residirá en el modo de presentación, la oportunidad y originalidad de las asociaciones visuales y en un montaje deliberado**. En el documental el tema no es más que un puro y simple punto de partida que exige una interpretación. El mérito de la película dependerá de la calidad del tratamiento del tema más que de la capacidad de entretenimiento inherente al tema mismo. (Karel Reisz y Gavin Millar, 2003)

De este modo, la **originalidad en el tratamiento de las imágenes** sería uno de los aspectos relevantes. Esto supone poder contar con cierto grado de libre albedrío, ya que la obra, si seguimos las teorías acerca de los documentales experimentales, “puede presentar distintos aspectos de su tema y cambios de tono en el orden y el ritmo que prefiera [...] Y lo más importante, tiene mayor libertad de interpretación que un director de películas de ficción, porque es esa interpretación - el montaje - la que dará vida al tema de su elección”. (Karel Reisz y Gavin Millar, 2003: 114).

Otro aspecto a tener en cuenta es **el tiempo**, “el director necesita distorsionar y controlar el factor tiempo para que un acontecimiento natural resulte interesante y lleno de vida” (Karel Reisz y Gavin Millar, 2003). De esta manera, **condensando o alargando** determinados sucesos, se les puede aumentar la viveza. “La manera de conseguir una impresión de realidad convincente y significativa es precisamente una selección y un montaje llenos de sentido del material natural” (Karel Reisz y Gavin Millar, 2003). Así, el dominio del ritmo sería un recurso muy útil para hacer llegar mi mensaje de manera más efectiva.

En cuanto a la disposición de los planos, el contenido emocional era una prioridad, y para lograr ensalzarlo, “hay que hacer muchas pruebas y aproximaciones antes de llegar al punto en que la secuencia transmite el efecto emocional deseado [...] Lo que hace que una secuencia sea emocionalmente convincente es una **selección imaginativa de los planos** y un **desarrollo claro del proceso conceptual subyacente a la continuidad**”. Para lograr destacar el contenido emocional, recopilé una serie de factores que tomé en cuenta y que deben ser valorados colectivamente según Reisz (2003):

1. El **tema** de cada escena
2. El **movimiento** espacial de cada imagen

3. Los valores **tonales** del color como condicionadores del ambiente
4. El contenido **emocional** (factor dominante y de mayor importancia, relacionado con los anteriores)

Con toda esta información acerca de cómo dar uso (como decía, de cara a obras como documentales experimentales o imaginativos) a recursos como el trato de las imágenes, el ritmo, el tiempo o el orden de los planos, recopilé una lista de recursos más concretos utilizados con frecuencia en films experimentales. Realicé una selección de ellos a partir del libro *El montaje cinematográfico: del guión a la pantalla* (Joan Marimón, 2014) y tomando en cuenta aquellos que más pudieran nutrir un proyecto como el mío: *jump cuts*, saltos de escala, saltos de eje, cambios de velocidad, encuadres atípicos (aunque ya tuviese las imágenes grabadas, podía modificar encuadres en postproducción), planos desenfocados, fundidos a negro o a blanco, montajes rápidos agresivos, montajes a base de insertos, continuidades de planos sorprendentes, secuencias de planos que rechazan los procesos convencionales o largos planos secuencia, *offs* poéticos, audio contrapuntístico, subrayados sonoros no convencionales, música distanciadora o anempática y renuncia al sonido. “Así, los films experimentales acostumbran a contener una factura externa en la que abundan todas las vulneraciones del *raccord* clásico” (Marimón, 2014: 304).

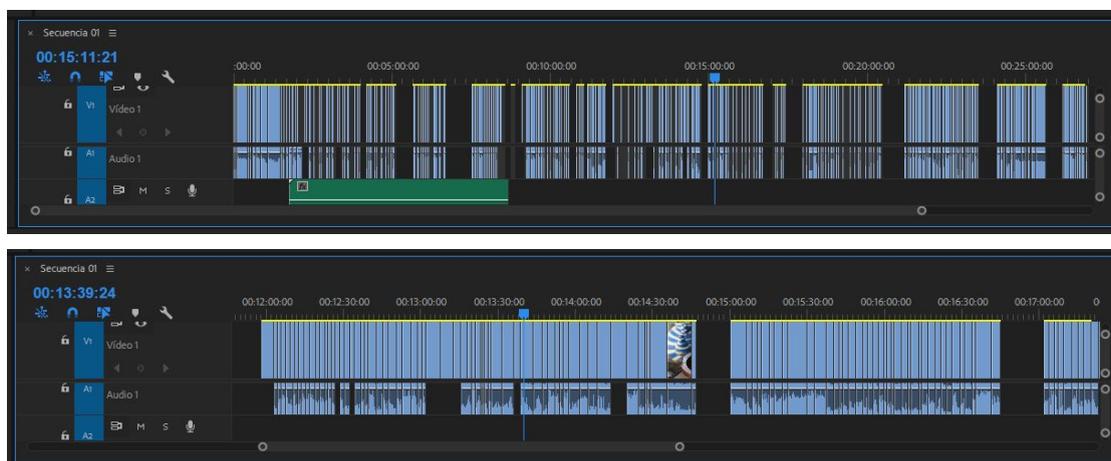
4.3. El montaje

Tras esta documentación, dejé pasar un tiempo antes de comenzar mi trabajo en el montaje, ya que el material, “como la carne de caza, hay que dejar que se oree un tiempo para que coja sabor” (Escudero, 2002). Pasados suficientes días, comencé por eliminar los archivos cuyo contenido estaba libre de información y/o emoción y no habían sido eliminados con anterioridad, una tarea bastante fluida tomando en cuenta afirmaciones como la de Escudero: “el material sobrante se irá desprendiendo del árbol igual que las hojas de otoño, sin forzar nada” (2002). Para con el material válido, la primera tarea a llevar a cabo era la de “decidir de una manera lo más acertada posible qué debe formar parte del documental y qué debe quedar fuera” (Escudero, 2002: 135), y para ello, la condición principal era la de enriquecer al resultado final perseguido, pues “todo debe ser tenido en cuenta y debe ser ponderado sin perder la idea de conjunto” (Escudero, 2002). Para facilitar esta tarea, clasifiqué primero el material de Gambia (lugar que iba a tener mayor presencia en la obra audiovisual) por temáticas:



Captura de pantalla a la clasificación temática del material grabado en Gambia

Una vez catalogados, los importé sucesivamente por carpetas al programa de edición de vídeo que emplearía, el *Adobe Premiere Pro CC 2018*. Por lo tanto, y desde el principio, cada sesión de montaje la dedicaba a una temática concreta, y el proceso a seguir era el mismo con cada vídeo importado: cortarlo de modo que sólo quedase lo esencial. De esta forma, tras desglosar todos los vídeos de todas las temáticas, quedé con pequeños fragmentos que contenían imágenes con un contenido informativo, emocional y/o estético muy concentrado que era capaz de potenciar el montaje en su conjunto. A estos pequeños fragmentos los denominé “**esencias**”:



Capturas de pantalla del montaje en su fase de recopilación de “esencias”

Me encontré entonces con que todavía había fragmentos que podían ser eliminados a favor de mantener una “selección de las imágenes más evocadoras” (Reisz, 2003: 132), por lo que se eliminaron las “esencias” que no eran significativamente contribuyentes a la idea final. El objetivo principal era lograr un montaje conciso e impactante, sin material de relleno, ya que “el mayor enemigo de cualquier relato (y un documental lo es) es la gratuidad” (Reisz, 2003: 142). A pesar de la difícil tarea que suponía desprenderse de material válido, mi trabajo pretendía comunicar de una forma altamente eficaz y “al resumir, condensar y reordenar el material simplemente se pone de relieve toda la emoción de la escena del modo en que el espectador puede apreciarla más fácilmente” (Reisz, 2003: 122). El renunciar a determinadas partes en pos de esto, era una labor necesaria, ya que además, “un buen reportaje sólo debe ocuparse de mostrar los aspectos más significativos de un acontecimiento; no se ocupa de hacer un informe absoluto y literal” (Reisz, 2003: 123).

Una vez me había desprendido del material suficiente como para conservar los fragmentos más significativos, comencé a jugar con ellos, probé distintas disposiciones, cambié el orden de los planos de las distintas secuencias para buscar la mejor forma de presentarlas, también probé a variar el orden de secuencias enteras, descubriendo las posibilidades que ofrecían unas distribuciones temáticas frente a otras. A pesar de todas las pruebas que realizaba, era consciente de que no era posible llegar a un resultado correcto, sino que simplemente, cuando cerraba una

secuencia, era porque me había parado en un resultado que consideraba interesante; Leonardo da Vinci dijo una vez que, “una obra de arte nunca se termina, solo se abandona”, así que, digamos que abandonaba las secuencias en lugares interesantes. Es pertinente añadir a esto que fueron eliminadas algunas secuencias completas, pues, tal y como dice Nel Escudero, “es mejor sacrificar una secuencia entera que unos cuantos planos aquí y allá. ¿La razón? Nadie echará de menos lo que no ha visto, sin embargo, una reducción considerable de planos dentro de una secuencia puede alterar su ritmo o, lo que es peor, alterar su comprensión” (2002: 138).

Además de mi propio criterio (muchas de las fuentes consultadas destacan el propio criterio del artista como principal guía en el montaje cinematográfico), el método a seguir para considerar a una secuencia con un conjunto “interesante”, se basaba en tomar en cuenta los factores que Reisz propone a la hora de organizar los planos con tal de que destaque su contenido emocional (tema, movimiento, tonalidad y emoción).

Al recopilar estas “esencias”, mi montaje se había convertido en un «**collage**», un tipo de montaje del que nos habla Rafael C. Sánchez (1970): “La sucesión de estos planos no nace entonces de un desglose previo, sino ya del **pegado** de instantes, de ademanes, de actitudes o bien de situaciones cuyo vínculo es subterráneo e hipotético”. Este “pegado” se presenta como el opuesto al montaje de «desglose» de planos que reflejan todo el desarrollo de una acción grabada, algo de lo que huye mi proyecto, el cual está condicionado por una intención concreta:

Ya no se trata de respetar un orden lógico o cronológico, con el que el espectador se identificaría fácilmente. Se trata de **suscitar correspondencias cuyo carácter imprevisible es primordial**. Hasta podríamos decir que este trabajo está hecho directamente a la medida de la **creatividad del montador**. Por tanto, éste no se halla limitado por ningún tipo de necesidad impuesta por un sistema de ubicaciones exterior a la imagen; al contrario, tiene la posibilidad de hacer nacer, desde lo que es interior a ella, cierto número de nuevas resonancias. (Rafael C. Sánchez, 1970).

Como se ha comentado con anterioridad, el ritmo y el tiempo son factores clave en el montaje, así que, para lograr enriquecer las correspondencias entre imágenes, mantener la atención del espectador y destacar los matices emocionales correctos, a los bloques temáticos con amplio y variado material les di un ritmo más veloz, jugando con “las variaciones en el ritmo y los constantes cambios del centro de atención” (Reisz, 2003: 123). Así, un mismo tema que podría perder interés al cabo de un tiempo, se veía condensado y resumido en ráfagas de imágenes con un ritmo determinado (en muchas ocasiones, sincronizado con la música). Por otro lado, otros aspectos de los que tenía menos material, o acontecimientos sencillos de los que quería extraer su belleza intrínseca, los dilataba en el tiempo reduciendo su velocidad.

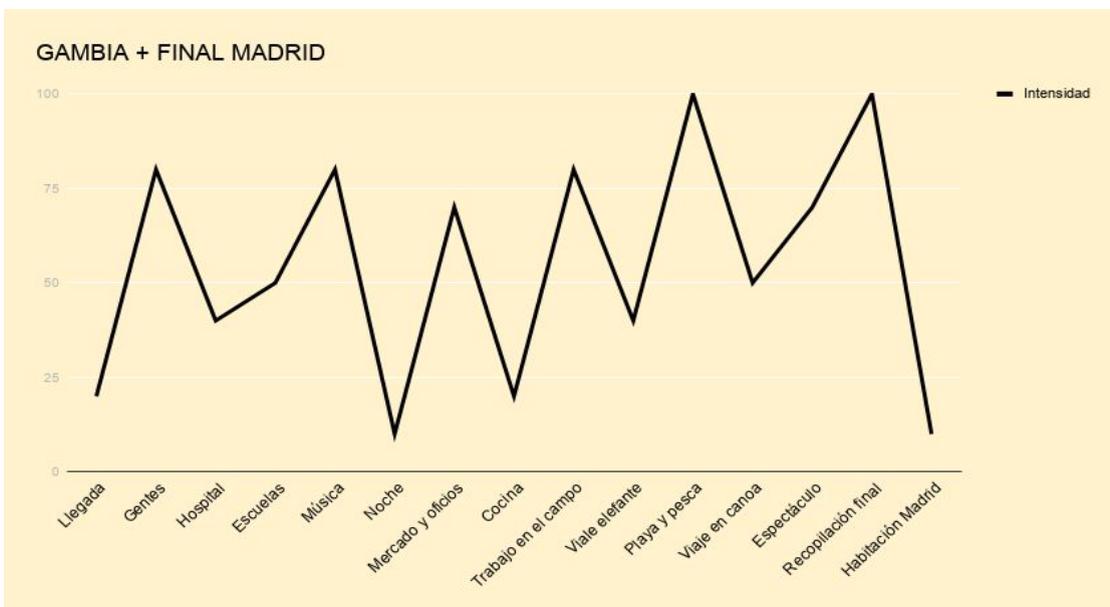
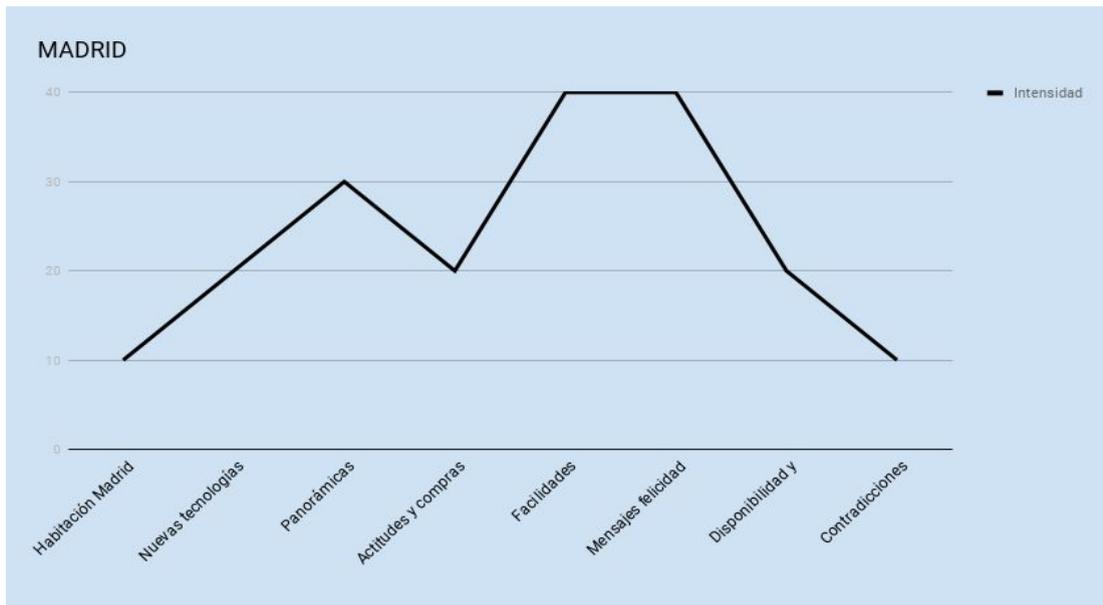
Hasta aquí, queda desarrollado todo lo trabajado con respecto al montaje de las imágenes de Gambia. En lo que respecta a **Madrid**, se llevaron a cabo los mismos pasos iniciales: eliminación de archivos que no nutriesen significativamente el resultado final y reducción a la “esencia” de cada archivo de vídeo. Sin embargo, el proceso a seguir para elegir el orden y la disposición de los planos fue distinto, aquí no se pretendía presentar una sucesión temática marcada, el espectador observaría unas imágenes cotidianas y la información visual debía presentarse de forma resumida y potente, para tratar de hacer llegar de forma rápida y eficaz el aspecto de la sociedad que trata de destacar la obra. El montaje a modo de «collage» fue igual de útil que en Gambia, así como los cambios de ritmo y velocidad, ya que, de nuevo, se huía de una narratividad con un hilo argumental.

Por un lado, en cuanto a la selección de los planos y de su orden, hice uso de uno de los recursos que Marimón propone para los vídeos experimentales. Mi objetivo era lograr una disposición de las imágenes interesante y que favoreciese al resultado deseado. El recurso del que hice uso fue el de un *off* poético, si bien no tenía pensado utilizar una voz en *off*, me pareció útil tan sólo el hecho de crear y grabar un pequeño texto que me sirviese como guía para evocarme imágenes que pudiera enlazar a las palabras. En caso de que pudiese resultar constructivo el añadir la voz, podía mantenerla en el montaje y dejar que acompañase a las imágenes (aprovechando que me dedico a la locución y dispongo de estudio propio), y en caso de resultar poco favorecedor para el proyecto, podía retirarla y dejar las imágenes que había podido sugerir. El texto se encuentra como **documento anexo a esta memoria (Texto inicio ‘Allí ahora’)**, y su pretensión es lanzar un mensaje irónico acerca de la «sociedad de consumo». Todo esto con respecto a la introducción, pues es menester recordar que mi estructura propuesta era la de Madrid-Gambia-Madrid.

Por otro lado, en lo que al final del vídeo se refiere (la vuelta a Europa), no quise mostrar de nuevo imágenes similares a las de la introducción. Quise ofrecer un final sencillo que conectase de nuevo con Madrid para generar ese objetivo deseado de “sueño” o “paréntesis” que se comentó al principio. Por ello, la pantalla en negro que deja la despedida de Gambia ya desde el avión⁴, desaparece con una subida de la persiana de la habitación que vemos al comienzo del vídeo. Se trata de un nuevo día ya de nuevo en “casa”, acompañado de un pequeño guiño que nos dice “Gracias por su visita” en forma de ticket de compra.

En cuanto al proceso conceptual subyacente a la continuidad de los planos, dispongo este gráfico que muestra la organización final de las secuencias. Para elegir su orden, tomé en cuenta la **intensidad rítmica** de cada una (con valores del 1 al 100), para lograr un equilibrio que no saturase ni aburriese al espectador:

⁴ El vídeo del avión de vuelta es de un banco de imágenes libres de derechos (<https://videos.pexels.com/>), ya que para aterrizar me pidieron que guardase la cámara por precaución, y consideré narrativamente necesaria esta imagen.



Con respecto a la **música**, era necesario obtener piezas libres de derechos de autor, por lo que mi idea inicial de utilizar como tema principal la pieza *Solomon Vandy* de James Newton Howard se vio frustrada por este motivo. Ante esto, contacté con un compositor musical y fue posible crear una música que llevase el mismo tempo y que se inspirase en ella. **John Grothier** fue el encargado de dar forma a este tema, el cual podemos escuchar al principio de la aparición de Gambia. Dado que no podía pausar mi trabajo de montaje mientras él componía, utilicé el tema de *Solomon Vandy* como plantilla, y después lo sustituí por la pieza de John. Sin embargo, en un último intento de añadir unos segundos del tema de Newton Howard, consulté con la SGAE la posibilidad de hacerlo tratándose de un ámbito académico, y me informaron de que no habría problemas legales si tan sólo se le daba este uso, por lo que utilicé un breve fragmento al comienzo de las imágenes de

Gambia, fundiéndolo con el comienzo de la pieza de John, así como en la despedida del país; y, en caso de desear exponer el proyecto fuera de la Universidad, eliminaría esta música y dejaría el tema de John al completo en los lugares correspondientes. El proyecto cuenta también con otra pieza compuesta por John, y es la que suena durante las imágenes del viaje elefante; en este caso, le pedí que contuviese unos acordes que evocasen aventura y alegría. En cuanto al resto de momentos en los que encontramos piezas musicales (inicio del vídeo con Madrid, bloque de la pesca y viaje en canoa), fueron seleccionadas músicas libres de derechos de autor, excepto en la secuencia de la pesca, los sonidos de tambor que se escuchan en ella fueron grabados directamente en Gambia con la cámara, en el día en que se registró la secuencia de los tambores. En lo que se refiere a la forma de sincronizar la imagen con la música, en la mayoría de la obra se ha tratado de realizar una simbiosis rítmica entre estos dos elementos. En muchas ocasiones, las propias imágenes son las que ofrecen la música (secuencia de los tambores o secuencia de los faroles a la noche), y en otras, los propios sonidos de la imagen son suficientes y más potentes en ausencia de música. Asimismo, eran eliminadas las pistas de audio de las imágenes cuyo contenido sonoro era de mala calidad o no aportaba nada.

En definitiva, mi producto final queda construido a partir de los recursos teóricos estudiados y aquí expresados, como *jump cuts*, saltos de escala y eje, *off* poético, fundidos a negro (útil para el cambio de cultura) o montajes rápidos agresivos (utilizado con la ayuda de la música en secuencias como la de los pescados de Gambia). La obra también está nutrida de referentes visuales que han servido de guía a la hora de aplicar otros recursos como el audio contrapuntístico (en Gambia, las imágenes de las escuelas aparecen al ritmo del martillo que se escucha desde la secuencia anterior, para mostrar la dureza de la situación educativa), utilizar las imágenes como principal lenguaje, jugar con los sonidos o manipular el ritmo y las velocidades (los *travellings* iniciales de Gambia combinan alta y lenta velocidad, los elementos llamativos se presentan con esta segunda opción).

5. EL PRODUCTO: FICHA TÉCNICA Y DESTINO

Una vez finalizado el montaje, elaboré una ficha técnica con la que poder definir mejor la obra:

Título original: *Allí ahora*

Año: 2019

Duración: 21 min

País: España

Género: Videoarte documental

Creación: Laura Martínez

Sinopsis: En un mundo en el que coexisten tantas realidades, a veces olvidamos la presencia de otras que no son la nuestra. *Allí ahora* es un viaje desde un país europeo hasta un terreno africano en el que las rutinas de vida son muy distintas.

Música: John Grothier

Por otro lado, me planteé la posibilidad de darle más caminos al proyecto una vez presentado en la Universidad. Una opción era la de proyectarla sin ánimo de lucro en algún local de Madrid (en tal caso, debía eliminar el tema con derechos de autor), ya que hay diversas salas disponibles para ello; contactaría con *LA MORADA* (Calle la Palma 11) o con *La Escalera de Jacob* (Calle de Lavapiés, 9). Otra opción fue la de proyectarla en Gambia si se diera el caso de volver allí, para conocer la opinión y las sensaciones de los gambianos al verse reflejados y al verse al lado de una cultura tan desconocida para la mayoría de ellos.

6. CONCLUSIONES

En primer lugar, el objetivo principal de crear un vídeo que logre transmitir elementos culturales de un lugar mediante una narrativa experimental y que implique la creación de unas fases de trabajo propias, ha sido cumplido. En cuanto a los objetivos secundarios, se han explorado distintos caminos a la hora de realizar el montaje, se ha practicado la toma de imágenes de realidades no forzadas, se ha investigado acerca de los recursos fílmicos que no persiguen un hilo argumental y se han registrado los contrastes culturales sin recurrir a imágenes consecutivas y siguiendo el esquema Madrid-Gambia-Madrid.

Sin embargo, hay otros objetivos secundarios que se han visto incompatibles con las nuevas vías de desarrollo que ha ido tomando el trabajo. En primer lugar, el objetivo de “retratar la cotidianidad y el carácter de ambos lugares sin juicios ni aleccionamiento latente, pero sí con la intención de una reflexión propia por parte del espectador”, parece haber tomado un desvío hacia la transmisión de una reflexión propia por mi parte. A pesar de que se ofrecen muchas reflexiones a tener por el espectador de forma libre, el hecho de haber elegido un camino más concreto en Madrid (reflejar el consumismo) que en Gambia, produce una desigualdad de condiciones que desvela más intenciones de las prometidas en los objetivos.

Por otro lado, el objetivo de “descubrir los fundamentos culturales que conforman y condicionan a una sociedad y seleccionar las imágenes que los muestren en mayor o menor medida” era una meta demasiado ambiciosa para una semana de viaje en Gambia, además de incompatible con lo que se muestra de Madrid, ya que el consumismo no es el único aspecto que condiciona a una sociedad, aunque se hayan aportado los motivos de este enfoque. De este modo, se podría decir que, al ver que la perspectiva total y objetiva iba a ser imposible, se ha realizado una

desviación demasiado marcada de la subjetividad en cuanto a la muestra del consumismo en Madrid se refiere. Y en cuanto a Gambia, se ha hecho una aproximación lo más cercana posible. No obstante, el mostrar el consumismo europeo frente a una intención de retrato de Gambia, se presenta como una visión de lo más llamativo del uno frente a otro, un enfoque que ha permitido un amplio aprendizaje en cuanto a toma de imágenes, su tratamiento y su disposición en el montaje. Es decir, este planteamiento algo desviado de los objetivos secundarios, ha aportado, tal vez, un aprendizaje mayor que el que hubiese podido aportar una comparación mucho más equitativa.

Y finalmente, en lo que respecta al último objetivo (“crear un producto que pueda comprenderse por un público muy amplio al tratarse del lenguaje universal de la imagen”), sólo se ve modificado por la introducción del *off* poético del comienzo y por los carteles con mensajes en español, algo que no supone una grave pérdida de información, puesto que las imágenes han sido trabajadas provechosamente para ser transmisoras de lenguaje por cuenta propia.

Por otro lado, se han explorado satisfactoriamente los límites entre videoarte y documental, y se han descubierto los cambios y las aperturas experimentales que se están dando en los videoartes contemporáneos, lo que ha permitido una gran dosis de libertad en el montaje. En cuanto a la investigación práctica, el trabajo de montaje ha sido el que más horas de trabajo y de exploración ha supuesto, por aportar un ejemplo de las infinitas vías artísticas que puede tomar un vídeo experimental.

En lo referente a las fases de trabajo, este proyecto ha permitido descubrir una metodología propia y única, orientada a cumplir con las necesidades particulares de la obra. En la producción, se ha obtenido gran experiencia en la toma de imágenes, pues se han podido descubrir los fallos a la hora de grabar y, en consecuencia, se ha realizado un plan de autoaprendizaje, basado en una previa documentación, capaz de encaminar el registro de imágenes a una metodología más favorable y con resultados más óptimos.

Por último, a nivel personal, este proyecto ha supuesto una experiencia muy enriquecedora, ha proporcionado grandes aportes de todo tipo, desde el contenido cultural hasta el aprendizaje de lo delicado que puede llegar a ser el manejo de las imágenes como portadoras de mensaje. El trabajo ha sido novedoso para mí e interdisciplinario, por la cantidad de vías recorridas y tareas aplicadas. Se han realizado labores a las que no me había visto enfrentada, como la alta experimentación con el montaje o el proceso de grabación de una forma tan activa y “descarada”, lo que a veces resultaba un reto por las incomodidades que suponía. Tal vez, en muchos aspectos, el proyecto era demasiado ambicioso para una sola persona, lo que ha podido ocasionar desequilibrios. Pero, en definitiva, *Allí ahora* ha sido un gratificante experimento que me ha permitido descubrir las amplias posibilidades que el lenguaje audiovisual ofrece como transmisor artístico e informativo. Y sobre todo y como dice Lipovetsky, “si hay algo que nos enseña la vida es que somos incapaces de gobernar la felicidad.” (2010: 337), independientemente del lugar en el que estemos.

7. BIBLIOGRAFÍA

- **Libros**

ESCUADERO VILARIÑO, N. (2002). *Las claves del documental*. Madrid: IORTV.

FERNÁNDEZ, M. *et al.* (1988). *Cultura africana y cristianismo*. Madrid: Editorial Mundo Negro.

GEERTZ, C. (2009). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

LIPOVETSKY, G. (2007). *La felicidad paradójica*. Barcelona: Anagrama.

MARIMÓN, J. (2014). *El montaje cinematográfico. Del guion a la pantalla*. Barcelona: Edicions UB.

MARTÍN, S., GROSENICK, U. (2006). *Videoarte*. Madrid: Taschen.

REISZ, K. y MILLAR, G. (2003). *Técnica del montaje cinematográfico: Montaje 2 (Curso de técnicas cinematográficas)*. Madrid: Plot Ediciones.

SÁNCHEZ, R. (2010). *Montaje cinematográfico, arte de movimiento*. México: CUEC UNAM.

SCITOVSKY, T. (1986). *Frustraciones de la riqueza: la satisfacción humana y la insatisfacción del consumidor*. México: Fondo de Cultura Económica.

SILVA RODRÍGUEZ, M. y KUÉLLAR, D. (2015). *Documental(es) voces... ideas*. Colombia: U. del Valle.

KOBRE, KENNETH (2006). *Fotoperiodismo: el manual del reportero gráfico*. Barcelona: Omega.

- **Artículos electrónicos y web**

ALONSO, R. (2008). "Entre el documento y el espectáculo. El videoarte contemporáneo. Teatralidad y performatividad". Buenos aires: UBA y 'Territorio teatral'. <<http://territorioteatral.org.ar/numero/13/dossiers/entre-documento-y-espectaculo-el-videoarte-contemporaneo-rodrigo-alonso>> [Consulta: 10 de septiembre de 2018]

AMIGOS DE GAMBIA. "Conócenos". <<http://www.amigosdegambia.org/nosotros/>> [Consulta: 12 marzo de 2018]

BERNÁRDEZ, C. (2016). "Videoarte: quién, desde cuándo y para qué". Madrid: 'Masdearte', sección 'El rebobinador'.

<<http://masdearte.com/especiales/videoarte-quien-desde-cuando-y-para-que/>>
[Consulta: 20 de junio de 2018]

IKUSKA (2013). “Gambia”.
<<http://www.ikuska.com/Africa/Paises/gambia.htm>> [Consulta: 12 de marzo de 2018]

MAGUREGUI, C. (2010). “LA TRILOGÍA QATSI: La epopeya fílmica/musical de Godfrey Reggio y Philip Glass”. Replicante, cultura crítica y periodismo digital.
<<https://revistareplicante.com/la-trilogia-qatsi/>> [Consulta: 13 de enero de 2019]

MUELAS LOBATO, R. (2016). “Dos formas de ver la realidad (emic y etic)”. Salamanca: ‘La mente es maravillosa’.
<<https://lamenteesmaravillosa.com/dos-formas-de-ver-la-realidad-emic-y-etic/>>
[Consulta: 17 de junio de 2018]

PALACIOS SÁNCHEZ, M.J. (2015). “El videoarte y sus aproximaciones desde el cine, las emociones y el feminismo”. Trabajo Fin de Grado. Jaén: Universidad de Jaén. Tutor: Dr. D. Pedro Galera Andreu.
<http://tauja.ujaen.es/bitstream/10953.1/1931/1/TFG_Mara_Jess_Palacios_Snchez.pdf> [Consulta: 23 de octubre de 2018]

PORTILLO GARCÍA, A. y CABALLERO GÁLVEZ, A. (2014). “Redefiniendo el videoarte: orígenes, límites y trayectorias de una hibridación en el panorama de la creación audiovisual española contemporánea”. Icono 14, volumen (12), pp. 86-112.
<<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4794833.pdf>> [Consulta: 23 de octubre de 2018]

- **Videos**

BASIL WRIGHT, “The Song of Ceylon”. Youtube
<<https://youtu.be/LWlxvC-eb-g>> [Consulta: 10 de septiembre de 2018]

CHRIS MARKER, “Sans Soleil”. *The Internet Archive*
<<https://archive.org/details/SansSoleilChrisMarker1983DvdRipXvidVosecultivadoresd eculto.comfound.via.clanSudamerica.net>> [Consulta: 13 de enero de 2019]

GODFREY REGGIO, “Ánima Mundi”. Youtube
<<https://youtu.be/tGgDMjA-aggp0r>> [Consulta: 12 de enero de 2019]

GODFREY REGGIO, “La Trilogía Qatsi”. Youtube
<https://youtu.be/_5Hr1C62Smk> [Consulta: 12 de enero de 2019]

JESS BIANCHI, “Given”. Netflix. Tráiler: <https://youtu.be/c2_pheFY_t8>
[Consulta: 12 de julio de 2018]

RON FRICKE, "Baraka". *Youtube* <<https://youtu.be/r6BJkLWivzY>> [Consulta: 13 de enero de 2019]

MICHELLE O'CONNEL, "Destabilizing the Gaze". *Vimeo* <<https://vimeo.com/196043909>> [Consulta: 12 de octubre de 2019]