



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

El impacto de la memoria. Realización de un documental
de creación

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Frutos Rogowicz, Alicia

Tutor/a: Prosper Ribes, Josep

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

Resumen

El presente trabajo, de carácter teórico-práctico, consta de una producción audiovisual relacionada con los recuerdos familiares y el sentimiento nostálgico asociado a los mismos. A través de entrevistas, se realiza un recorrido por recuerdos personales, y se plasman reflexiones acerca de cómo nos influye la memoria y el ambiente familiar en la forma de ser de las personas. Al tener familias de nacionalidades distintas (España y Polonia), se ha podido utilizar este contraste de culturas y forma de relacionarse para realizar el proyecto, pues se habla de la nostalgia dentro de la unidad familiar y a su vez de esta división que existe en este caso, pero que también puede experimentarlo de manera parecida otra persona. Al final, en este cortometraje, se interesa suscitar en el espectador esta atmósfera que surge cuando se está recordando, y remarcar la importancia de los recuerdos, tanto agradables como desagradables, en nuestro desarrollo como individuos en la sociedad.

Palabras Clave

Documental - Familia - Memoria - Nostalgia - Producción - Recuerdos

Abstract

The present work, of a theoretical-practical nature, consists of an audiovisual production related to family memories and the nostalgic feeling associated with them. Through interviews, a journey through personal memories is made, and reflections are reflected on how memory and the family environment influence us in the way people are. By having families of different nationalities (Spain and Poland), it has been possible to use this contrast of cultures and way of relating to carry out the project, since there is talk of nostalgia within the family unit and, in turn, of this division that exists in this case, but that another person can also experience it in a similar way. In the end, in this short documentary, the aim is to arouse in the viewer this atmosphere that arises when they are remembering, and to highlight the importance of memories, both pleasant and unpleasant, in our development as individuals in society.

Keywords

Documentary - Family - Memory - Nostalgia - Production - Memories

Agradecimientos

A mi madre por apoyarme durante todo el proyecto y participar directamente en él.

A mi familia paterna, la cual ha sido fundamental para la realización del cortometraje y a la que quiero incondicionalmente.

A mi tutor Josep Prósper por darme herramientas y orientarme en el trabajo, así como a mis docentes, tanto en la ASP de Katowice durante mi estancia Erasmus como en la UPV.

Y, finalmente, una especial dedicatoria a mi pareja y amigos, que saben sacar lo mejor de mi misma y ayudarme a prosperar en lo peor.

Kieslowski decía que desconfía de la gente que sabe, y que su papel como artista, aunque tampoco se llamaba artista sino artesano, su papel como director, era hacer preguntas y compartir sus dudas.¹

1. CINE POLACO, "Días de cine: Krzysztof Kieslowski" en *YouTube*.

ÍNDICE

1. PRESENTACIÓN DEL PROYECTO

| | |
|------------------------|---|
| 1.1 Introducción | 7 |
| 1.2 Objetivos | 8 |
| 1.3 Metodología | 8 |

2. EXPLORACIÓN TEMÁTICA: TRABAJO DE CAMPO

| | |
|---|----|
| 2.1 Etimología de la palabra nostalgia | 10 |
| 2.2 Los recuerdos en nuestro desarrollo como individuos | 10 |
| 2.2.1 Psicología de la nostalgia | 10 |
| 2.2.2 Por qué la nostalgia puede ser buena para la salud | 11 |
| 2.3 Material de archivo como recurso | 12 |
| 2.3.1 Tipos de material de archivo | 12 |
| 2.3.2 Familia y memoria en el documental | 13 |

3. REFERENTES

| | |
|---|----|
| 3.1 Dziga Vertov. <i>El hombre de la cámara</i> | 14 |
| 3.2 Krzysztof Kieślowski. <i>Tres colores: Azul</i> | 15 |
| 3.3 Patricio Guzmán. <i>Nostalgia de la luz</i> | 16 |
| 3.4 Yasujiro Ozu. <i>Cuentos de Tokio</i> | 17 |
| 3.5 Agnès Varda. <i>Cléo de 5 a 7</i> | 18 |

4. MARCO TEÓRICO

| | |
|--|----|
| 4.1 Teoría de una producción audiovisual | 19 |
| 4.2 Teoría del montaje | 19 |
| 4.3 Tipos de documentales según Erik Barnouw | 20 |

5. DESARROLLO Y RESULTADO DEL TRABAJO

5.1 Prácticas previas 24

5.2 Proceso y fases del trabajo 25

6. CONCLUSIONES 27

7. BIBLIOGRAFÍA 30

8. ÍNDICE DE FIGURAS 33

9. ANEXOS 34

1. PRESENTACIÓN DEL PROYECTO

1.1 INTRODUCCIÓN

Este proyecto ha sido un proceso de catarsis. De tratar los asuntos pendientes. De cerrar viejas heridas.

Este fragmento de un texto que escribió Miriam Huescar, comisaria y amiga de mi madre, lo usé como presentación de mi anterior exposición *Nostalgia*, realizada en Polonia, y que fue el origen de la idea de este trabajo. Comenzó siendo una mirada inocente al pasado, una propuesta optimista de abrir cajones de recuerdos que permanecían cerrados durante años. Sin embargo, como era de esperar, no todo es luz y color. La nostalgia puede significar varias cosas dependiendo de la persona, por lo que he tratado de expresar tanto lo positivo de este sentimiento como lo negativo. Me he ayudado de testimonios familiares para construir el diálogo narrativo, acompañados de imágenes tanto de mi país natal (España) y del país al que pertenece mi familia materna (Polonia).

El foco del proyecto son mi familia y seres queridos. Recuerdo con mucho cariño las reuniones familiares y cumpleaños y ahora, con la perspectiva del tiempo, me doy cuenta del esfuerzo que hacía mi familia por cuidarse y mantenerse unida. La nostalgia sobre estos momentos siempre ha estado (y sigue estando) presente en mí, por lo que decidí utilizar este sentimiento como objeto de estudio en el trabajo. La realización de un documental era la oportunidad perfecta para plasmar mis inquietudes al respecto, y como la cita del principio, convertir el proyecto en un proceso de catarsis, en donde puedo ver desde fuera todo lo que tenía guardado dentro y transformarlo en un aprendizaje. Una vista rápida al pasado puede ayudarnos a comprendernos, a entender por qué somos de una manera u otra, y así desarrollar con más facilidad herramientas para afrontar con seguridad y autoestima las adversidades de la vida, como puede ser la pérdida de un ser querido, emigrar o el inevitable hecho de la propia muerte.

Con esta interpretación del término y el material de archivo recogido sobre mi familia, trato de suscitar en el espectador curiosidad sobre la memoria y recalcar lo importante de crear y cuidar un ambiente sano y confiable, en donde puedas desarrollarte como individuo y en la sociedad.

Link a YouTube producción:

<https://youtu.be/a9UVm8jxgYk>

1.2 OBJETIVOS

GENERALES

Explorar el significado de la nostalgia con la finalidad de crear arte, en sentido genérico, a través de una producción audiovisual.

Revisar contenido cinematográfico y bibliográfico en referente a los temas de la nostalgia, la familia y la realización audiovisual, además de referentes artísticos acordes a los mismos, para construir un marco teórico acorde a lo que se quiere abarcar en el proyecto.

Profundizar en la realización de una producción audiovisual que asocie los temas mencionados anteriormente.

Sintetizar los conocimientos adquiridos de manera que el cortometraje y la memoria tengan una lectura clara y concisa.

ESPECÍFICOS

Desarrollar un plan de rodaje y un guion de entrevistas para la realización de material de archivo propio.

Indagar en el material de archivo familiar y seleccionar aquellos fragmentos que sean acordes a los temas tratados y complementen el trabajo y el proceso de producción y postproducción, comparando lo grabado en Polonia y en España y dejar que el proceso de montaje se convierta en el principio constructivo de la obra.

Valorar la memoria y la importancia que tiene para el individuo, además de cómo nos puede afectar a nuestra forma de desenvolvern en nuestro día a día, ya sea positiva o negativamente.

Razonar, tras la finalización del proyecto, lo aprendido sobre la realización de un cortometraje documental y la interacción del sentimiento nostalgia con la confianza y el autoestima.

1.3 METODOLOGÍA

Durante mi estancia en Polonia de Erasmus organicé una exposición bajo el nombre *Nostalgia*¹ que constaba de varias piezas artísticas, tanto gráficas como audiovisuales. De estas últimas he decidido rescatar algunas de las tomas, puesto que la exhibición nació de la misma iniciativa que la del tema de este trabajo: los recuerdos y su relación con la familia.

1. Ver ANEXO V.



Fig. 1. - Fotografía de mi madre cuando era pequeña, exhibida en mi exposición *Nostalgia*.



Fig. 2. - Exhibición en mi exposición *Nostalgia* de la fotografía de la Fig. 1.

Resulta que parte de mis ancestros son de este país del noreste de Europa, por lo que durante esta experiencia de estudiar en el extranjero, además de hondar más en esta pintoresca cultura y desenvolverme en un entorno prácticamente nuevo, he podido reconectar con parte de familia con la que a penas tenía contacto. En su mayoría se trata de mi abuela materna, Jadwiga. La experiencia vital de mi abuela y lo chocante que fue darme cuenta de que había sufrido mucho a lo largo de su vida, me hizo replantearme cómo la memoria nos puede jugar una mala pasada a la larga, en el sentido de recordar el pasado, pues cuando tu pasado no es algo agradable, no quieres recordarlo y pierdes una motivación importante para no ahogarte en la sensación del paso del tiempo. Curiosamente, gracias a esta desdicha encontré el rumbo que quería llevar en esta obra. Además de usar el material de archivo que sabía que tenía en mi país natal (fotografías, vídeos, etc.), aproveché esta experiencia para concretar el tema, no solo quería hablar de la nostalgia, sino de los recuerdos, la memoria, el pasado y el futuro, sin perder de vista el presente, y cómo todo este constructo nos afecta personalmente.

Después de finalizar esta fase, continué con la búsqueda de testimonios y material de archivo en España para completar la producción artística, pues gran parte de las imágenes del cortometraje van acompañadas de varias voces en off (las de mis parientes cercanos), sacadas de entrevistas, que narran de manera no lineal las reflexiones del término nostalgia aplicado a la unidad familiar, utilizando el montaje para cohexionar estos fragmentos con los reunidos en mi estancia en Polonia. Dentro de las localizaciones que aparecen en el documental se podrían dividir dos secciones:

A) Polonia: Sosnowiec y Katowice (Región de Silesia)

B) España: Murcia (Región de Murcia)

En cuanto a la búsqueda de material de archivo, me he centrado sobre todo en: fotos de parientes para poder mostrarlos (si procediese) al mencionar su nombre en los testimonios y entrevistas, diapositivas para carrusel de cuando mi madre era pequeña, cartas que le mandaba mi madre a mi abuela cuando se mudó a España (desde el año 1992 hasta 2006 aproximadamente), los vídeos seleccionados de lo que documenté en Polonia y las propias entrevistas a mi familia. Las ideas de fuerza que puedo recalcar para la elección del tema y el tipo de metodología son: familia, raíces, árbol genealógico, herencia, traumas, recuerdos, memoria, pérdida, desenterrar, comprender, empatía.

Es cierto que, como he comentado previamente, el proyecto comenzó de manera entusiasta, pero durante el proceso, y sobre todo durante mi periodo en el extranjero, me encontré con algunos inconvenientes. Descubrí que mi abuela había estado sufriendo en silencio durante muchos años, había experimentado la soledad y la desesperación, lo que le habían dejado secuelas psicológicas que le impiden saber ser feliz. Fue ahí cuando me di cuenta de lo afortunada que había sido al criarme en un ambiente sano y en donde no tenía miedo a abrirme¹. Este tremendo contraste de familias, que no dejaban de ser una misma, la mía, la cual me ha influido en ser como

1. Recalcar que en parte es por la diferencia cultural, pues en los países del norte las personas tienden a reprimirse más, en Polonia, de hecho, ir al psicólogo está normalizado desde hace muy pocos años.



Fig. 3. - Fotografía de mi madre, mi abuela y mi bisabuela, exhibida en mi exposición *Nostalgia*.

soy, fue la motivación para usar este tema. Sin embargo, muchas veces me sobrecargaba de emociones y me planteaba dejarlo y cambiarlo por algo menos personal, y esta falta de motivación y miedo es la que me ha impedido de cierta manera llevar el proyecto exactamente como esperaba. De todos modos, el trabajo ha dado sus frutos poco a poco, he confiado en el proceso a pesar de las adversidades y limitaciones.

2. EXPLORACIÓN TEMÁTICA: TRABAJO DE CAMPO

2.1 Etimología de la palabra nostalgia

Partiendo del origen griego de esta palabra, nos encontramos con [nóstos] *regreso* y [álgos] *dolor*. Regreso al dolor. Según la RAE es: *tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida*². Vemos que generalmente se asocia *nostalgia* con una connotación negativa. No obstante, si profundizamos en los orígenes de la misma, vemos que también cumple un papel positivo en nuestra persona. Se trata de un neologismo que acuñó el suizo Johannes Hofer, y que utiliza en su tesis médica de 1688 para describir una enfermedad experimentada por un estudiante y un sirviente. Estos padecían por lo que resultó ser la ausencia de sus seres queridos, ya que al regresar con su familia en su hogar, se recuperaron milagrosamente³. Lejos de fantasear con la existencia de los milagros, en este trabajo hago uso de la historia de este sentimiento nostálgico para construir un entorno reflexivo sobre la importancia que tiene el mismo a la hora de construir nuestro marco existencial.

2.2 Los recuerdos en nuestro desarrollo como individuos

2.2.1 Psicología de la nostalgia

Existe un vínculo entre la nostalgia y los recuerdos que originamos a lo largo de nuestra vida. En el artículo *Psicología de la nostalgia* de Cecilio Paniagua (doctor en medicina, psiquiatra y psicoanalista), explica claramente este hecho. Comienza revelando que si bien la nostalgia implica un regreso al pasado, es concretamente a nuestra infancia. Sin embargo, no deja de ser una experiencia ilusoria. Es decir, no queremos volver al pasado tal cual fue, sino como nos pareció al recordarlo luego. En cambio, los sentimientos negativos se reprimen, y al crecer, en momentos de regresión psicológica como puede ser una ruptura amorosa o la pérdida de un familiar, tendemos a recurrir a este pasado nostálgico para sumirnos en él. La nostalgia siempre indica una yuxtaposición de sentimientos de gozo y de aflicción. Por regla general, los poetas enfatizan el componente penoso, esto resulta ser porque los

2. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [Consulta: 5 de mayo de 2023]

3. *Diccionario etimológico*. <<https://etimologias.dechile.net>> [Consulta: 5 de mayo de 2023]

anhelos insatisfechos poseen mayor poder evocador que las percepciones objetivas de la realidad externa. Vemos entonces la importancia que tienen los recuerdos en nuestra vida. Más adelante, Paniagua menciona a William Faulkner para recordar su cita: *The past is not dead; it's not even past!*, pues efectivamente el pasado sigue latente en el presente y, en concreto, la infancia antes que otras etapas. Al igual que la nostalgia idealiza la infancia, numerosos escritores y poetas hablan de la idealización de la patria, a partir de un suceso cambiante como puede ser el paso del tiempo o una postguerra. Aunque aquí no me enfocaré en esta variante del sentimiento nostálgico, sí que me sirve para mostrar que si evocamos el pasado, a pesar de inventar ciertos recuerdos, es importante reconocer que existe, y sobre todo crear buenos recuerdos a los que aferrarse en momentos de crisis. Obviamente no eliges a tu familia, pero al igual que la patria, se la quiere por ser propia más que por ser buena. Cecilio en su artículo manifiesta: *En lo referente a las imágenes de nosotros mismos o de los seres queridos la memoria tiende a mentirnos en el sentido de la benevolencia, cuando no de la idealización. Esto no es de extrañar, porque todos necesitamos conservar o crear cimientos positivos en que basar las representaciones buenas de nosotros mismos y de los seres queridos a quienes amamos. Ello nos proporcionará sensaciones de autoestima y confianza, contribuyendo decisivamente a que no vivamos neuróticamente inhibidos ni atemorizados entre nuestros semejantes.*⁴

2.2.2 Por qué la nostalgia puede ser buena para la salud

La nostalgia es como querer abrazar los recuerdos, desear por un momento volver al pasado, a un lugar y fecha en concreto. Los sentimientos agradables son necesarios y nos mantienen cuerdos. Aun así, los desagradables también forman parte de nosotros, se trata de mantener una balanza entre ellos. Es cierto que la vida a veces parece que te pone a prueba y cuando viene todo lo malo, viene a la vez. Por eso mismo hay que ser conscientes de ambos recuerdos, analizarlos desde fuera y entenderlos. De esta manera damos un paso más en lo que conocerse a uno mismo se refiere, nos ayudan a comprendernos. Estudios realizados por el psicólogo Constantine Sedikides sugieren que la nostalgia sirve como recurso para conectar con otras personas o hechos y así poder avanzar con menos miedo y los objetivos más claros.

Algunas de las razones por las que la nostalgia se puede considerar buena para la salud serían: **conexión emocional**, la nostalgia puede ayudarnos a conectarnos con nuestras emociones pasadas y recordar momentos y experiencias significativas en nuestras vidas. Esto puede brindarnos una sensación de continuidad y coherencia en nuestra identidad a lo largo del tiempo; **sentido de la pertenencia**, la nostalgia a menudo está asociada con recuerdos de relaciones sociales y conexiones con otras personas. Recordar momentos felices con amigos, familiares o seres queridos puede generar un sentido de pertenencia y apego emocional, lo que puede tener un efecto

4. PANIAGUA, C. (2010) "Psicología de la nostalgia" en *Dendra Médica. Revista de Humanidades*, vol. 9, no. 1 p. 39-48.

positivo en nuestra salud mental; **autoreflexión y aprendizaje**, la nostalgia puede servir como herramienta para autoanalizarnos, permitiéndonos evaluar nuestro crecimiento personal y recordar lecciones aprendidas en el pasado. Esto puede ayudarnos a tomar decisiones más informadas en el presente y en el futuro, lo que contribuye a nuestro desarrollo personal; **relación emocional**, experimentar nostalgia puede tener un efecto reconfortante y calmante en nuestras emociones, proporcionando consuelo durante momentos de estrés o dificultades emocionales al recordar tiempos más simples o experiencias positivas. Esto puede contribuir a la regulación emocional y al bien estar general. Sin embargo, es importante tener en cuenta que este sentimiento no siempre es positivo y puede tener efectos negativos si se experimenta de manera excesiva o si impide que alguien se comprometa plenamente con el presente. Como con cualquier emoción, es importante encontrar un equilibrio saludable.

*El pasado no sólo es un país extraño, sino que es uno del cual todos estamos exiliados. Y al igual que en todos los exilios, a veces añoramos volver. Ese anhelo se llama nostalgia.*⁵

2.3 Material de archivo como recurso

2.3.1 Tipos de material de archivo

Se pueden dividir los tipos de material de archivo en dos grandes bloques: **público** (newreels, programas TV, cine, youtube, etc.) y **privado** (*home movies*, fotografías, documental, etc.). El público suele documentar una época y contextualizar un determinado momento histórico, por lo que es material más de carácter informativo, a veces propagandístico. Por otro lado, el privado consiste en documentar historias de vida en un tiempo y lugar determinado. Se acentúa en las vidas de la gente y permite personalizar estas historias de vida. Hay cineastas, como Alan Berliner, que consiguen fusionar estos dos bloques y convertirlos en un testimonio tanto personal como histórico, lo vemos en su película *Nobody's Business* (1996). Aquí, mezcla de tal forma las imágenes y voz en off que se hace un visionado muy fluido. Es una manera muy real y sincera de contar el pasado, no sólo el de esta familia, sino lo que fue una tragedia para muchas otras personas y cuántas historias diferentes habrán surgido, y surgirán, de ese suceso⁶.

Las *home movies*⁷, que realmente son producciones amateurs no profesionales, es decir, imágenes creadas en un ámbito ajeno a la exhibición pública, se han utilizado numerosas veces como material de archivo para la creación de documentales, aunque su utilización se consolida en los años 70. Uno de los autores más reconocidos es Péter Forgács, quien creó en 1988 la serie *Private Hungary*. Aquí, utiliza una recopilación de estas *home movies* de entre los años 30 y 60, para documentar la vida ordinaria de su país, que fue interrumpida por un suceso histórico ocurrido fuera de la pantalla,



Fig. 4. - Alan Berliner filmando un plano detalle de su padre para la película *Nobody's Business*.

5. STAFFORD, T. (2014) "Por qué la nostalgia es buena para la salud" en *BBC News Mundo*.

6. Migración de los judíos supervivientes al holocausto nazi a los Estados Unidos.

7. Traducido al castellano sería *películas caseras* o *domésticas*.

la Segunda Guerra Mundial, el cual generó un gran trauma nacional. Este material de archivo tan transparente y personal se puede considerar como una “máquina del tiempo”, se trata de filmaciones anónimas que ganan un magnetismo especial a medida que pasa el tiempo. De echo, hoy en día las *home movies* están consideradas como patrimonio audiovisual, al ser una representación objetiva de una realidad histórica y social. Por ejemplo, en París se encuentra la Federación Internacional de Archivos Fílmicos⁸, que se encarga precisamente de preservar esta herencia fílmica desde 1938. Un ejemplo más contemporáneo del uso de este material de archivo familiar sería el documental *Elena* (2012) de Petra Costa, una película muy personal que toca un tema delicado como el suicidio, pero de tal forma que resulta un filme muy delicado y poético. Las *home movies* o metraje familiar resultan ser un material conmovedor y evocador del pasado, que acompañan muy bien a la hora de tratar temas personales.

2.3.2 Familia y memoria en el documental

“Un país que no tiene Cine Documental es como una familia que no tiene álbum de fotografías” nos dice el chileno Patricio Guzmán a lo largo de sus documentales La batalla de Chile (1974-1978), El caso Pinochet (2011), Allende (2004) y Nostalgia de la luz (2010).⁹

Ya hemos visto la posibilidad del uso de *home movies* o metraje familiar como base para la construcción de una película, en concreto un documental. Al descubrir esto, tuve claro que utilizaría este tipo de material para la construcción de mi producción audiovisual. Además de *Elena* de Petra Costa, el documental *Viaje a los cuerpos de Lewy* de Clara Cañellas¹⁰ también me sirvió de inspiración para hablar sobre mi familia, a pesar de tocar un tema difícil y personal. Aquí, Clara, a través del montaje y la voz en off nos transmite diferentes sensaciones, habla de sus recuerdos, del pasado y de la historia familiar. Las imágenes no siempre hacen referencia a la voz en off, pero aun así, encajan, se buscó que el texto no fuese meramente descriptivo. En mi caso, he intentado realizar reflexiones a partir de entrevistas realizadas a miembros de mi familia, sobre el concepto de la misma y el sentimiento de nostalgia ligado a ella y a los recuerdos, los cuales nos influyen en nuestro desarrollo como individuos, como se ha mencionado en el punto de *Psicología de la nostalgia*. Otro gran referente que trata este tema, aunque con un toque más cómico es *Muchos hijos, un mono y un castillo* (2017) dirigida por Gustavo Salmerón. En mi caso, he utilizado algunas imágenes como metáforas de lo que dicen los entrevistados, imágenes que a su vez remarcan la diferencia de mis dos familias. Por ejemplo, cuando habla mi **familia paterna**, muestro imágenes de una reunión familiar nuestra en blanco y negro, en donde la ausencia de color le otorga más protagonismo

8. FIAF. *International Federation of Film Archives*.

9. BEJARANO, A. (2014). “La imagen como fragmento en el documental *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán” en *Revista IGNIS*, no. 7, p. 38-41.

10. CAÑELLAS, C. (2018). *Proceso de realización y análisis del documental viaje a los cuerpos de Lewy*. TFG. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

a las voces¹¹, y son imágenes de cariño entre nosotros, reforzando la idea de unión. En cuanto a **familia materna**, únicamente mostro a mi madre, y cuando habla de su pasado en Polonia, mostro imágenes del movimiento de los pájaros como simbolismo de la migración, de volar a otro lugar que no es tu casa para crear una nueva. También hay imágenes a color de mi experiencia Erasmus, pero son de otras personas o lugares lejanos, no aparece mi familia polaca, representando la ausencia de la misma.



Fig. 5. Fotograma de *tęsknię (anhelo)* ejemplificando las escenas en blanco y negro que comento anteriormente de mi familia paterna.



Fig. 6. Fotograma *tęsknię (anhelo)* ejemplificando el uso de los movimientos de los pájaros como metáfora, mencionado anteriormente sobre mi familia materna.

3. REFERENTES

3.1 Dziga Vertov. *El hombre de la cámara*

El hombre de la cámara (1929) es una película experimental y pionera del cine documental dirigida por el cineasta soviético Dziga Vertov. La película es un retrato visual de la vida cotidiana en la Unión Soviética, sin un argu-

11. Recurso utilizado también en el documental *9Trans* (Dir. Elio Colen), 2018, el cual me ha servido como modelo de referencia para realizar las entrevistas.



Fig. 7. - Cartel de *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov.

mento tradicional, protagonistas o guión. En cambio, Vertov utiliza una serie de imágenes y técnicas de montaje para explorar la relación entre las cámaras y la realidad. La película es mundialmente reconocida por su enfoque innovador y su uso revolucionario de técnicas cinematográficas, sin que por ello se estuviese interfiriendo en la escena urbana. Vertov emplea una amplia gama de recursos visuales, como el montaje rápido, la sobreimpresión, el uso de cámaras ocultas y el juego con la velocidad de fotogramas, para capturar la vida diaria de la ciudad y transmitir una visión optimista del socialismo. *El hombre de la cámara* también es conocida por su reflexión metacinematográfica, ya que la película muestra un operador de cámara filmando diversas escenas en diferentes lugares, creando una reflexión sobre el propio acto de hacer cine y su relación con la realidad.

*Vemos cómo se elabora una película y al mismo tiempo vemos la película que se está haciendo. Los dos planos se entretajan constantemente y su combinación resulta juguetona, ingenua, estimulante y a menudo desconcertante. [...] La película nos recuerda incesantemente que se trata de una película.*¹²

Vertov utiliza el montaje de imágenes para crear una narrativa visual dinámica y rítmica, mostrando la vida en la ciudad desde diferentes perspectivas y abordando temas como el trabajo, el ocio, el transporte, la tecnología y la sociedad en general. La película no solo presenta imágenes urbanas, sino que también reflexiona sobre el proceso de capturar esas imágenes y su impacto en la percepción de la realidad. El cineasta soviético también creía en el poder que tiene el cine sobre la sociedad, en su uso como *arma ideológica* o como actividad que puede tener un propósito más allá de entretener. Hay que tener en cuenta que su trabajo tiene una gran carga política por el contexto histórico, en donde Vertov pretendía comunicarse con el pueblo obrero, avivar una revolución proletaria en pos del socialismo.

*Por tanto, el cine tiene que dejar de ser un juguete para entretener y divertir a las masas populares. El cine tiene que devenir herramienta de lucha, práctica de análisis social, telescopio antropológico y crítico. El cine tiene que asaltar la realidad para mostrar que es el obrero quien fabrica todos los bienes de consumo y, por tanto, es a él a quién le pertenecen.*¹³

3.2 Krzysztof Kieślowski. *Tres colores: Azul*

Tres colores: Azul (1993) es la primera entrega de la trilogía *Tres colores* del director polaco. Esta obra se caracteriza por su estilo visual y narrativo tan distintivo. El color azul sirve de metáfora y elemento central de la historia, explorando temas como la libertad, el duelo y la identidad. La trama sigue a Julie, quien después de la trágica muerte de su esposo y su hija en un accidente automovilístico, intenta reconstruir su vida y encontrar la libertad emocional y personal. A medida que se enfrenta a su dolor y busca romper con su pasado, Julie se adentra en un viaje de autodescubrimiento y libera-

12. LOPERENA, E. (2003) BARNOUW, Erik, "El documental, explorador" en *El documental: historia y estilo*. Barcelona: Gedisa. Página 61.

13. BOUHABEN, Miguel Alfonso. (2011). "Materia" en *El sistema del Cine-Ojo de Dziga Vertov y su repercusión*. Página 19.



Fig. 8. - Fotograma de la película *Tres colores: Azul*.

ción. Kiesłowski utiliza el color de manera simbólica a lo largo de la película, tanto en la dirección de arte como en la cinematografía, para representar el proceso de transformación y sanación de la protagonista. Kieslowski, mediante el llamado “montaje psicológico” o “montaje de atracciones”, trata de posicionar al espectador, gracias al uso del montaje, dentro de la psicología de un personaje, nos facilita empatizar con la pérdida, la identidad individual, el amor y la conexión humana. Serguéi Eisenstein acuñó este tipo de montaje en 1925, explicando que se trata de no dejar los planos aislados, sino de hacer que interactúen entre ellos. Este uso magistral del director convierte a esta película en una historia introspectiva y emocionalmente resonante. Se trata de un relato de superación y de tratar el trauma de una gran pérdida que me recordó a la soledad y agustia silenciada que ha sufrido mi abuela polaca durante casi toda su madurez hasta relativamente poco, en donde más que perder a dos seres muy queridos perdió una vida.

La gente se avergüenza de su debilidad, procura mostrarse fuerte, lo cual la lleva a una profunda soledad¹⁴.

3.3 Patricio Guzmán. *Nostalgia de la luz*

La indagación que hace Patricio Guzmán de la revolución chilena, del golpe de Pinochet y de las consecuencias derivadas, parte a uno el corazón y van a ser consideradas para muchos siglos en adelante una de las más elocuentes y osadas exploraciones de una revolución y de una represión, de la esperanza y la memoria, para superar tiempos trágicos. Lo que Guzmán observa apasionadamente y nítidamente vale para el mundo entero.¹⁵

Nostalgia de la luz (2010) es un documental dirigido por el cineasta chileno Patricio Guzmán. La película aborda temas de **memoria**, historia, ciencia y astronomía al explorar los contrastes entre el pasado reciente de Chile y la inmensidad del universo. Se desarrolla en el desierto de Atacama en Chile, lugar icónico donde convergen diferentes dimensiones de la búsqueda de la verdad sobre el pasado y nosotros mismos. Por un lado, el desierto es un sitio privilegiado para la observación astronómica debido a su claridad atmosférica. Por otro lado, también es el paraje donde se llevaron a cabo graves violaciones a los derechos humanos durante la dictadura militar de Pinochet en Chile, en donde miles de restos humanos se enterraron para abandonar en el olvido. A través de entrevistas a astrónomos, arqueólogos y familiares de víctimas de la dictadura, la película explora las conexiones entre la búsqueda científica del origen del universo y la búsqueda de los seres humanos desaparecidos durante la dictadura. El filme aborda cuestiones fundamentales sobre la memoria colectiva, la historia y la búsqueda de respuestas, entrelazando la historia personal y política de Chile con reflexiones más amplias sobre la naturaleza humana, la pérdida y la esperanza. Guzmán, hablando sobre su deber como documentalista, cree que *lo más*



Fig. 9. - Fotograma del documental *Nostalgia de la Luz* de Patricio Guzmán.

14. CINE POLACO, “Días de cine: Krzysztof Kieslowski” en *YouTube*.

15. Cita de Ariel Dorfman al comienzo de “Entrevista a Patricio Guzmán documental como reconstructor de la memoria” en *YouTube*.

importante es reflejar un problema político pero con sentido artístico, [...] es el deseo de revivir ese momento para que no se olvide nunca, porque fue una primavera extraordinaria de una nación¹⁶, justo antes de que Pinochet realizase el Golpe de Estado expulsando al presidente Allende.

Patricio piensa firmemente que cualquier tema que se quiera abarcar en un documental, ya sea político, social, ideológico, etc., tiene que pasar por un filtro artístico, sino la película no funcionará, si no se hace un tratamiento estético, la película no remonta, no vive, no vuela¹⁷.

3.4 Yasujiro Ozu. Cuentos de Tokio

[...]

Cuando ruedo una película no pienso en las reglas del cine, de la misma manera que un novelista, cuando escribe, no piensa en la gramática. Existe la sensibilidad, no la gramática.¹⁸

Hoy en día vivimos en la era de la inmediatez. En lo que respecta al cine, es difícil que una persona joven sea capaz de sentarse y observar escenas pausadas y calmadas, diría que se ha perdido prácticamente la capacidad de admirar la escena en pos de una lluvia torrencial de imágenes estimulantes. Sobre esta rapidez del s.XXI, Scorsese dedica unas palabras en el documental *Lecciones de cine¹⁹: Lo que me da miedo es la tendencia de que todo sea rápido, y temo el efecto que pueda tener sobre la cultura. Se inculca la idea de usar y tirar, en lugar de involucrarse con algo, de tomarse tiempo para observar y experimentar el tiempo de un modo diferente.*

En *Cuentos de Tokio* o *Tokyo Monogatari* (1953), considerada una de las obras maestras del cine japonés, se aborda en cierta manera este problema del tiempo y cómo la distancia entre generaciones es cada vez mayor conforme avanza el mismo. La película se centra en la vida de una familia japonesa y aborda temas universales como la vejez, la familia, las relaciones intergeneracionales. Habla sobre la brecha entre las tradiciones pasadas y la sociedad moderna. Es curioso porque tratándose de los años 50, Ozu ya nos expone la cuestión de la celeridad de la vida, o mejor dicho, de la manera de vivir. La trama se desarrolla cuando un matrimonio de ancianos, Shukichi y Tomi, decide visitar a sus hijos adultos en Tokio. Sin embargo, los hijos están ocupados con sus vidas y no pueden dedicarles mucho tiempo ni atención. A medida que la historia avanza, los padres se sienten cada vez más ajenos y solos en la ciudad, y se preguntan por qué la vida familiar se ha vuelto tan distante y fragmentada. *Cuentos de Tokio* se caracteriza por el estilo único de Ozu conocido como "Ozu-esu", en donde utiliza composiciones estáticas de cámara a baja altura, tomas frontales de los personajes y transiciones suaves para crear un ritmo pausado y contemplativo. Este estilo



Fig. 10. - Fotograma de la película *Primavera Tardía* (1949) de Yasujiro Ozu.

16. "Entrevista a Patricio Guzmán documental como reconstructor de la memoria" en *YouTube*.

17. "Entrevista a Patricio Guzmán documental como reconstructor de la memoria" en *YouTube*.

18. OZU, Y., PICOLLO, F. y YAGI, H., 2018. "La gramática del cine" en *La poética de lo cotidiano: escritos sobre cine*. Madrid: Gallo Nero. Página 65.

19. *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing (Lecciones de cine: La Magia del Montaje*. Dir. Wendy Apple), 2004.

visual refuerza la atención a los **detalles cotidianos** y a las emociones sutiles de los personajes. Yasujiro es de los pocos directores que ha acompañado sus películas de reflexiones profundas por escrito. Gracias a uno de sus libros podemos entender mejor su manera de filmar y por qué lo hacía así. Aquí, escribe sobre su idea de representar emociones de manera sutil, en donde tiene más fuerza e impacto sugerir algo que mostrarlo directamente. Por ejemplo, comenta: *No creo que el uso del primer plano sea siempre lo más eficaz para dar énfasis a una escena triste. A veces un exceso de dramatización puede tener el efecto contrario. Por eso, cuando tengo que rodar una escena realmente triste, siempre pienso que rodada con plano largo no resultará tan invasiva y quedará menos encorsetada, más penetrante*²⁰. Volviendo a Cuentos de Tokio, la película trata de transmitir la naturaleza efímera de la vida y **la importancia de valorar las relaciones humanas**. Esta obra es conocida por su enfoque sereno y compasivo hacia la vida y la muerte, y por su capacidad para evocar una profunda reflexión sobre la naturaleza humana y las relaciones humanas, todo ello bajo el velo de una característica teatralidad propia de la cultura japonesa que el director supo captar muy bien. El autor explica acerca de este filme: *He probado a retratar la disgregación del sistema familiar de Japón a través de la evolución de las relaciones entre padres e hijos a lo largo del tiempo. De todas mis películas, esta es la que tiene el componente de melodrama más marcado.*²¹

3.5 Agnès Varda. *Cléo de 5 a 7*

Cléo de 5 a 7 (1962) es una película dirigida por una de las cineastas más influyentes de la *Nouvelle Vague* francesa, Agnès Varda. En la cinta se sigue la vida de Cléo, una cantante de éxito supersticiosa, que durante dos horas espera los resultados de una prueba médica que le preocupa bastante. La historia se desarrolla en tiempo real, desde las 5 de la tarde hasta las 7 de la tarde. Se abordan temas como la mortalidad, la identidad, la feminidad y la búsqueda de significado en la vida. A medida que Cléo se acerca a la posibilidad de tener una enfermedad grave como es el cáncer, su perspectiva sobre la vida cambia y se embarca en un viaje emocional y existencial por las calles de París. Agnès Varda utiliza una variedad de técnicas cinematográficas para explorar la psicología de Cléo y sus interacciones con el entorno. Presenta una combinación de escenas realistas, planos subjetivos, imágenes reflejadas y elementos simbólicos que representan los miedos, las dudas o los deseos de Cléo. Es un retrato íntimo y conmovedor de una mujer en busca de su propia autenticidad y significado en un mundo aparentemente superficial, en donde se deja guiar por lo que dice su equipo de trabajo (ni si quiera se la conoce por su propio nombre, pues realmente se llama Florencia) en vez de por sus propias ambiciones. A través de esta exploración de la fragilidad humana, Varda nos ofrece una reflexión profunda sobre la vida y la mortalidad, sobre nuestro papel como seres en una sociedad.



Fig. 11. - Fotograma de la película *Cléo de 5 a 7*, en donde se juega con el espacio y los espejos de una cafetería.

20. OZU, Y., PICOLLO, F. y YAGI, H., 2018. "Prefacio de Dario Tomasi" en *La poética de lo cotidiano: escritos sobre cine*. Madrid: Gallo Nero. Página 17.

21. OZU, Y., PICOLLO, F. y YAGI, H., 2018. "Unas palabras sobre mis películas" en *La poética de lo cotidiano: escritos sobre cine*. Madrid: Gallo Nero. Página 163.

4. MARCO TEÓRICO

4.1 Teoría de una producción audiovisual

La teoría de la producción audiovisual abarca diversos aspectos relacionados con la creación y realización de obras audiovisuales, como películas, programas de televisión, videos musicales y contenido en línea. Esta teoría se ocupa de examinar y comprender los elementos creativos, técnicos, narrativos y culturales que intervienen en el proceso de producción de cualquier obra audiovisual. Algunos conceptos generales y clave son:

Narrativa audiovisual: la teoría de la producción audiovisual explora principalmente cómo se construye la narrativa, es decir, el arte de contar historias²², en el ámbito audiovisual. Esto implica comprender los elementos de la estructura narrativa, como el desarrollo de personajes, la trama, los arcos de historia y la progresión dramática, y cómo esto se aplica a su vez en diferentes géneros y formatos audiovisuales.

Estética y lenguaje audiovisual: se analizan los aspectos visuales y sonoros que componen el lenguaje audiovisual, incluyendo: composición de encuadres, uso de la iluminación, elección de colores y selección de sonidos y música, además de cómo estos elementos comunican significado, evocan emociones y establecen atmósferas dentro de una obra audiovisual.

Producción y logística: aquí hago referencia al enfoque más pragmático de una producción audiovisual. Esto incluye la planificación previa o preproducción, el presupuesto, la gestión de recursos humanos y técnicos, la dirección de actores y la coordinación de los diferentes equipos de producción. Dependiendo del tipo de creación audiovisual, se podrá prescindir de alguno de estos aspectos prácticos y logísticos.

Audiencia y recepción: El *feedback* del público también es esencial dentro de una obra, es decir, cómo la audiencia interactúa con las creaciones audiovisuales. Es importante examinar los procesos de recepción, interpretación y apropiación por parte del espectador, y cómo estos aspectos influyen en la producción y la comunicación de los mensajes audiovisuales.

4.2 Teoría del montaje

El montaje es manipulación, manipulas la realidad que ve el espectador ya que buscas una respuesta determinada del auditorio²³, comentan en el documental *Lecciones de Cine: La Magia del Montaje*, una especie de antología cinematográfica protagonizada por grandes figuras del cine como Martin Scorsese, George Lucas o Quentin Tarantino, en donde dejan claro el papel clave que cumple el montador o montadora para que una película sea comprendida como se pretende al principio. Se habla incluso de lo que influye esta fase de la postproducción en la correcta interpretación del reparto, es decir, un actor puede querer expresar pena, pero si posteriormente no se monta adecuadamente la escena podemos malentender el propósito inicial de la actuación. Esto mismo trata de mostrar el ruso Lev Kulechov, uno de

22. CANET, F. y PRÓSPER RIBES, J., 2009. *Narrativa audiovisual : estrategias y recursos*. Madrid: Síntesis.

23. *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing* (Dir. Wendy Apple), 2004.



Fig. 12. - Fotograma de *El nacimiento de una nación* de D.W. Griffith.

los pioneros del cine soviético y creador del famoso *efecto Kulechov* (1920), en donde explicaba que el mismo plano del rostro de una persona se podía interpretar de múltiples maneras dependiendo de qué imagen le sucediese. Sin embargo, el acto del montaje no nació a la par que el cine. A finales del siglo XIX, cuando se popularizó ir al cine y se entendía ya como una práctica social común, las películas eran tan cortas que no había necesidad de preocuparse por una narración compleja, se mostraba una o varias acciones a través de un plano encuadre y al cabo de unos minutos terminaba. No fue hasta principios de los años 10 cuando se empezó a rodar en función del montaje²⁴. Otro pionero del arte del editaje moderno fue D.W. Griffith, que comprendió la importancia psicológica del montaje y lo plasmó en su película *El nacimiento de una nación* (1915), la cual no destaca por lo que cuenta, ya que vista con la perspectiva del tiempo es bastante racista, sino por la idea de crear un lenguaje propio para el cine que lo diferenciase de la literatura y el teatro.

*Su legado es el de que entendamos que el cine no solo es cine, y que el arte muchas veces funciona más como instrumento de comunicación que como simplemente entretenimiento.*²⁵

Dentro del proceso del montaje, se incluyen varias actividades diferentes: **cutting**, o la operación material (cortar, pegar); **editing**, o la ordenación de los elementos visuales y sonoros que confiere al film su rostro definitivo; **montage**, o la relación de planos desde una perspectiva esencialmente estética y semiológica, en el sentido en que hablamos del montaje eisenteiniano (y, en el vocabulario técnico, un efecto de ilación).²⁶ Tras repasar la teoría del montaje y su importancia a la hora de conformar una producción audiovisual, me apoyé en esta fase para construir la estructura narrativa de mi cortometraje.

4.3 Tipos de documentales según Erik Barnouw

Dentro del cine encontramos numerosos tipos de géneros: acción, aventura, ciencia ficción, comedia, drama... y documental o **cine de no-ficción**. Este último género será del que hable en este punto.

El género documental consolidado surgió a partir de la invención del *cinématographe* (1895), pero la necesidad de *documentar* se empezó a caldear unos años antes por hombres que estaban interesados tanto por el mundo del espectáculo como por la ciencia. En concreto, estos científicos sentían que para analizar ciertos fenómenos o acciones era necesario registrarlos de manera gráfica, y es aquí donde comienza la historia del cine no ficcional. Aunque el cine como tal no nació hasta 1895, cuando los hermanos Auguste y Louis Lumière proyectaron sus primeras películas con el cinematógrafo en el Salón Indio del Gran Café de París, si que existían cámaras que realizaban

24. AMIEL, V., 2005. *Estética del montaje*. Madrid: Abada.

25. BARAK, N. (2020). *Inmenso Bastardo N°1: "El nacimiento de una nación" (1915), de D. W. Griffith en Cuatro Bastardos*.

26. CANET, F. y PRÓSPER RIBES, J., 2009. "La articulación espacio-temporal: el montaje" en *Narrativa audiovisual : estrategias y recursos*. Madrid: Síntesis Página 341.

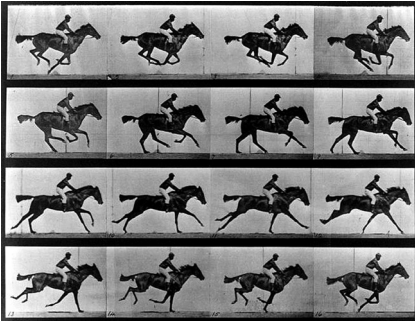


Fig. 13. - Fotografías de Eadweard Muybridge.

varias imágenes en breves intervalos de tiempo. Sin llegar a ser películas en movimiento, se acercaban un paso a este resultado, y lo que es más importante, iluminaron las mentes de varios científicos. Una de estas cámaras es, por ejemplo, la elaborada por el astrónomo Pierre Jules César Janssen en 1874, llamada *revolver photographique*. Sobre ese mismo año, otro hombre con el deseo de experimentar, reflejó sus conocimientos sobre fotografía en el registro de los movimientos animales. Se trata de Eadweard Muybridge, nacido en Inglaterra, el cual colaboró con Leland Stanford para realizar estos experimentos. Stanford era un reconocido criador de caballos, y le pidió a Muybridge que le ayudase a proporcionar datos más precisos del modo de correr de un caballo, pues a simple vista era muy complicado. Muybridge colocó una serie de cámaras en fila conectadas cada una a una cuerda, que al pasar el caballo haría que disparasen el obturador. Sin saberlo, estaba preludiando lo que sería el aspecto diferenciador del género documental: *la capacidad que éste tenía de mostrarnos mundos accesibles, pero por una razón u otra, no percibidos por nosotros*.²⁷ Sin embargo, conforme se fue comercializando el uso del *cinematographe* de los hermanos Lumière y se desarrollaron nuevas técnicas de montaje y efectos especiales (como los de Georges Méliès), las películas de ficción comenzaron a tomar un gran protagonismo frente al documental, que solo mostraban hechos de la vida cotidiana tal cual era. Otro factor clave fue la mejora en los equipos de grabación, cuando se pasó de películas de un solo rollo a carretes de mayor duración. A partir de 1907 es cuando se ve claramente este cambio. El género documental entro en una decadencia que lo sentenciaba a desaparecer y caer en el olvido. Sin embargo, como todo en la vida, nada es o blanco o negro, hay muchos grises, y lo mismo ocurre con los documentales. Dentro de esta categoría existen numerosas ramificaciones, y es gracias a esta diversidad que se ha mantenido a flote la existencia del documental, además de demostrar su importante papel como testimonio histórico y social. Se suele decir que *la realidad supera la ficción*.²⁸

Erik Barnouw, historiador y experto en medios de comunicación, clasificó los documentales en varias categorías en su libro *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* (1993), traducido años más tarde en otro libro titulado *El documental: historia y estilo* (2003). Aunque este se desglosa en seis capítulos con sus epígrafes correspondientes, se puede resumir en cinco categorías:

1. Documental poético: centrado en la estética y la expresión artística. Se enfoca en evocar emociones y transmitir sensaciones a través de imágenes visuales, narrativas evocativas, música y poesía. Los documentales poéticos a menudo carecen de una estructura narrativa tradicional y pueden explorar temas abstractos o metafóricos. El objetivo principal es crear una experiencia sensorial y provocar una respuesta emocional en el espectador. Un claro ejemplo de esta categoría es la película *Leviathan* (2012), donde se muestran las actividades de un gran barco pesquero de forma inédita, dejando

27. LOPERENA, E. (2003) BARNOUW, Erik, "Se vislumbran maravillas" en *El documental: historia y estilo*. Barcelona: Gedisa. Página 12.

28. Frase atribuida al poeta irlandés Oscar Wilde.



Fig. 14. - Fotograma del documental *Leviathan*.

que la imagen y el audio se mezclen en ciertos momentos para converger en una obra puramente metafísica.

2. Documental expositivo: este estilo tiene un enfoque más informativo y didáctico. Su objetivo es presentar información, argumentos y explicaciones sobre un tema específico de manera objetiva y clara. Los documentales expositivos suelen utilizar entrevistas, imágenes de archivo, gráficos y voz en off para comunicar la información de manera efectiva. Pueden abordar una amplia variedad de temas, desde ciencia e historia hasta temas sociales y políticos. El aclamado director estadounidense Michael Moore, autor de *Bowling for Columbine* (2002), trae dos años más tarde la pieza *Fahrenheit 9/11*, en donde trata las causas y consecuencias de los atentados ocurridos el 11 de septiembre de 2001, siendo un ejemplo conocido de este tipo de documental. En ambas películas se nutre de material de archivo para construir unas películas dotadas de un cierto tono satírico y con la intervención del propio Moore en algunas escenas.

3. Documental observacional: este enfoque documental se basa en la observación directa y sin intervención del cineasta. Los cineastas adoptan un enfoque más pasivo y objetivo, buscando capturar la realidad tal como ocurre, sin interferir en los eventos o manipular la situación. Se graba en tiempo real, y a menudo se muestran situaciones cotidianas o eventos significativos sin una narrativa lineal predefinida. El objetivo es presentar la realidad de manera auténtica y permitir que el público saque sus propias conclusiones. Dentro de esta categoría se encuentra la famosa película *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov, en donde manifiesta la vida cotidiana soviética. Sin embargo, como comento un poco más adelante, estas categorías no están cerradas, si aquí Vertov enseña la realidad tal cual es (pues lo que se filma es lo que sucedía en las calles, y en parte la función de las películas soviéticas era esa), también nos ofrece una visión única e ingeniosa de las posibilidades creativas que ofrece una cámara, además de lo importante que es el papel de quien monta las películas, decía: *Pero no basta con mostrar fragmentos de verdad en la pantalla, partes separadas de verdad. Esas partes deben organizarse temáticamente para que el todo también sea una verdad.*²⁹

4. Documental participativo: a diferencia del enfoque observacional, el documental participativo involucra una mayor interacción entre los cineastas y los sujetos del documental. Los cineastas se relacionan con los participantes, hacen preguntas, intervienen en la narrativa y muestran su presencia en el proceso de filmación. Esto puede incluir entrevistas en cámara, debates o incluso la participación activa del cineasta en los eventos que se están documentando. El objetivo es profundizar en la comprensión del tema y crear una relación más íntima con los participantes. Un documental en donde el director se involucra totalmente es *Super Size Me* (2004), dirigida por el cineasta independiente norteamericano Morgan Spurlock, el cual se filma durante 30 días subsistiendo únicamente con comida rápida. De esta

29. LOPERENA, E. (2003) BARNOUW, Erik, "Imágenes en acción" en *El documental: historia y estilo*. Barcelona: Gedisa. Página 58.

forma trata de concienciar al público del grave problema de sobrepeso que sufre su país, revelando los efectos físicos y psicológicos de una dieta nada saludable.

5. Documental reflexivo: se centra en el proceso mismo de hacer un documental y en la relación entre el cineasta y el tema. Los cineastas reflexivos cuestionan la objetividad y exploran la subjetividad inherente al acto de filmar y contar historias. Pueden reflexionar sobre su propia perspectiva, sesgos o impacto en el tema y pueden utilizar técnicas como la autoreflexión, la autocrítica y la incorporación de diferentes puntos de vista en la narración. El objetivo es generar una mayor conciencia sobre la construcción de la realidad y la responsabilidad del cineasta en la representación de los sujetos. Una película que ejemplifica bastante bien esta categoría, y que tiene cierta relación con el tema de mi proyecto al hablar sobre la familia, es *Stories We Tell* (2012) de Sarah Polley. *La actriz y cineasta canadiense investiga ciertos secretos relacionados con su madre, entrevistando a un grupo de familiares y amigos cuya fiabilidad varía en función de su implicación en los hechos, que son recordados de diferentes maneras; de modo que siempre queda un rastro de preguntas por responder, porque la memoria es algo cambiante y a menudo el descubrimiento de la verdad depende de quién esté contando la historia.*³⁰



Fig. 15. Fotograma del documental *Stories We Tell*.

Estas categorías no son mutuamente excluyentes, es decir, a menudo se mezclan en la práctica, pero sirven para comprender los diferentes enfoques generales utilizados en el cine documental. Barnow señala que existen numerosas variaciones y subgéneros dentro del mundo documental, y estas clasificaciones resumidas son una forma de simplificar dichos subgéneros para analizarlos y comprenderlos mejor.

30. Sinopsis del filme que aparece en la página web del periódico diario *La Vanguardia* y que la resume bastante bien.



Fig. 16. - Fotograma de mi producción *tęsknię (anhelo)*.

5. DESARROLLO Y RESULTADO DEL TRABAJO

5.1 Prácticas previas

La idea de hacer un documental, en concreto sobre la familia y el sentimiento de nostalgia, comenzó con un análisis introspectivo sobre la influencia que ha tenido esta sobre mi misma. Me di cuenta de que el seno familiar siempre ha sido un pilar fundamental en mi desarrollo y que conforme he crecido me ha aportado diferentes valores. Cuando eres pequeño/a se te suelen ocultar hechos y creces en una burbuja idealizada en donde eres tú contra el mundo. Sin embargo, crecer en parte significa ir descubriendo la verdad, voluntaria o involuntariamente, que a veces resulta ser cruda e impactante. Al presentarse la oportunidad de realizar el programa Erasmus, no dudé en elegir Polonia, país de donde procede la mitad de mi familia, pero del que no tenía mucho conocimiento. Se reducía a una visión superficial de aquellos veranos que iba con mi madre a pasar unas semanas en casa de mi abuela. Por ese entonces ella estaba casada con el padrastro de mi madre, pero todo cambió en 2022. Sabía que era un matrimonio infeliz, pero no que escondía tanto odio y rencor. Por culpa de las convenciones sociales y culturales de este país, el divorcio está muy mal visto, por lo que no se atrevió a divorciarse hasta que mi madre y mi tío le insistieron. Coincidió esta separación con mi llegada a Polonia, en donde (sin saber aún la gravedad de la situación) decidí vivir con ella en lo que había sido la casa familiar durante toda la infancia de mi madre, situada en Sosnowiec, ciudad muy cercana a Katowice³¹. Al principio la convivencia era complicada por la barrera del idioma, pues ni yo se polaco ni ella español, sólo algunas palabras, pero terminábamos funcionando. Al cabo de un par de meses, mi abuela empezó a manifestar las secuelas de haber estado 32 años conviviendo con alguien a quien no amaba, había aprendido a reprimir sus sentimientos y eso le impedía ser feliz. Al final tuve que mudarme pues lo que ella necesitaba era estar sola y tranquila tras tantos años de maltrato. Esta situación me hizo replantearme el tema del trabajo, pues fue muy duro descubrir esta situación y realmente no quería seguir indagando ese pasado. Este fue el punto de inflexión, en donde gracias al apoyo de mi madre, concluí en que lo mejor que podía hacer con todas las emociones causadas por las circunstancias era plasmarlas en un proyecto artístico. Aproveché una asignatura de la ASP llamada *Multigraphical Art* para tratar el tema y realicé una exposición titulada *Nostalgia*. En esta mi idea era crear una atmósfera acogedora, iluminada tenuemente, en donde se proyectaba un vídeo principal y simultáneamente se reproducían dos vídeos en donde mi madre narraba dos recuerdos³². Esta yuxtaposición de imágenes y sonidos tenían el propósito de recrear lo que sería una mente que está recordando, esa mezcla de recuerdos causados por ver una foto, pasar por un lugar o reencontrarse con una

31. La escuela a la que acudí durante la estancia Erasmus es la Akademia Sztuk Pięknych (ASP) de Katowice.

32. Ver ANEXO V.



Fig. 17. - Fotograma del documental *Los espigadores y la espigadora* (2000) de Agnès Varda.

persona. Mi madre participó durante gran parte del proyecto, poniéndole voz a los recuerdos reproducidos en las pantallas y escribiendo un texto a mano sobre papel que servía de reflexión personal sobre el asunto. Durante la realización de este trabajo reafirmé la importancia de afrontar situaciones amargas, de rodearte de gente que te apoya y te quiere, de no tener miedo a pedir ayuda y sobre todo de cómo los recuerdos constituyen una parte fundamental de la construcción de nuestra persona. Al volver a España, me reuní de nuevo con mi familia paterna, y esto continuó siendo motivo de reflexión sobre el tema. Siempre había existido una diferencia entre mis dos raíces. Mi madre emigró de su país por incompreensión y por tratarse de una cultura con unas reglas muy diferentes a su filosofía y modo de pensar, y mi padre venía de una familia numerosa la cual, con sus más y su menos, siempre le había apoyado. Ambos compartían el hecho de que sus padres habían sido ausentes, pero eso no les impidió formar una nueva familia y tenerme a mi. Esta realidad de altibajos, de cambios drásticos y de empezar de cero, me motivó a continuar el trabajo aunque fuese doloroso en ciertos momentos, pues así es la vida, y eso es de lo que trata el género del documental, de mostrar la vida a través de la sensibilidad del artista. Mediante entrevistas a mis familiares paternos y cercanos (además de a mi madre, que es el hilo conductor de ambos trabajos) e imágenes grabadas en Polonia y España, realizo un testimonio propio del significado de familia para que sirva de meditación sobre el mismo en el espectador. Quiero añadir que la ausencia de imágenes o de interacciones directas con mi abuela polaca Jadwiga es fruto de la falta de confianza en nuestra relación, asimismo de respetar su intimidad y el hecho de que su herida estaba muy reciente. Lo mismo sucede con mi abuela española María, quien cayó enferma durante el proceso de grabación de las entrevistas. Agnès Varda expone en una entrevista:

*[...] Pienso que es casi una actitud moral del documentalista. Es decir, no pensar que en un film las personas son como cobayas, que nos pertenecen. En absoluto. Tienen su vida, su autonomía, su desgracia también, que no siempre podemos compartir.*³³

Cuando hay un vínculo entre la persona entrevistada y quien realiza las preguntas, es más fácil, hay confianza. Obviamente es necesaria cierta delicadeza a la hora de formular cuestiones, pues se tratan de temas personales y con los que no siempre podemos empatizar, pero digamos que fluye. Sin embargo, cuando no existe esa conexión o se ve muy forzada, la mejor decisión es buscar otra vía para representar lo que se busca. Así pues, decidí dejar al margen la participación de mis dos abuelas.

5.2 Proceso y fases del trabajo

Por cuestiones de tiempo, la producción artística la trabajé durante la asignatura de *Realización de documentales de creación*³⁴, la cual me sirvió para adquirir nuevos referentes y profundizar en el género del documental. Así pues, la primera fase del proyecto consistía en concretar el foco temático y

33. "Entrevista Agnès Varda - 5 años después" en *YouTube*.

34. Ver ANEXO III y IV para visualizar el *pressbook* y el cartel.

realizar un plan de trabajo. El tema, además de en la nostalgia, se centra en mi familia. Como muchas familias, disponía de numeroso material de archivo familiar, como fotografías y vídeos, pero no quería simplemente mostrar a mis seres queridos reunidos, me interesaba más bien saber su opinión al respecto. Es entonces cuando deduje que la mejor forma de estructurar el cortometraje documental sería con entrevistas. Entonces me puse con un guión acorde a las reflexiones que quería generar.³⁵ En la búsqueda de testimonios me centré en mi familia cercana, por la confianza y la cercanía que harían más fluida la realización de preguntas. En total, entrevisté a: mi madre, mi padre, mis dos tías y mi prima. Me hubiese gustado contar con la participación de mi abuela paterna, pero en los días que me planifiqué grabar justo cayó enferma y fue imposible. Dentro de las localizaciones se encuentran imágenes filmadas en la ciudad de Sosnowiec, la ciudad de Cracovia (ambas Polonia) y la ciudad de Murcia (España). Mi idea de recopilar material de archivo familiar cambió cuando vi que sería demasiada información, por lo que reduje el contenido del vídeo a las imágenes de entrevistas, las tomadas en las localizaciones anteriormente mencionadas, y diapositivas de carrusel que tenía mi madre guardadas en casa.



Fig. 18. Fotograma de *tęsknię* (*anhelo*) mostrando una de las diapositivas de carrusel de mi madre.



Fig. 19. Fotograma de *tęsknię* (*anhelo*) mostrando la diapositiva de la Fig. 15 proyectada en plató.

35. Ver ANEXO II.

Esa distancia entre lo físico de estar en la localización, de recordar el momento mientras vives otro (como es el caso de las grabaciones en Murcia), y lo mental de observar celuloideos y recordar un pasado muy lejano (la secuencia de las diapositivas con la voz en off de mi madre), son una metáfora de la realidad de mi familia. La elección del título del documental sigue formando parte de esa metáfora, *tęsknię* significa **anhelo** en polaco, un buen sinónimo de *nostalgia*, pues es esa sensación de añoranza y de querer regresar, a pesar de saber que es imposible. Lo que si es posible es continuar hacia delante, asumiendo lo que eres y por qué eres así, es decir, asumiendo tu pasado tal cual es. Creo que esta afirmación es clave para seguir desarrollando herramientas psicológicas que te ayuden a superar momentos de duelo y a reforzar el autoestima.

Una vez reunido todo el material audiovisual, pasé a la fase de edición. Primero dividí las secuencias grabadas y las empecé a *cortar* por separado, para descartar aquellos fotogramas que no me interesaban. Una vez concreté qué imágenes y audios quería utilizar, comencé el montaje.

Thelma Schoonmaker, montadora de confianza de Martin Scorsese, tiene una entrevista acerca de la película *Toro Salvaje* (1980)³⁶ en donde explica lo difícil que fue montar una escena de improvisación. Aunque gran parte del vídeo se centra en esto, realiza un comentario acerca de su etapa como editora de documentales. Dice que la gran dificultad del montaje documental es que trabajas con material crudo, tienes que hacer que tenga sentido y construir la narración y en cierto modo es parecido a la edición de escenas improvisadas.

En este proyecto me enfrenté a este problema, pues prescindí de guion y *storyboard*, además de un equipo técnico que me ayudase, se acerca más a una producción amateur en donde construyo la narración del vídeo a partir de este material crudo. Me ayudé de las preguntas que había realizado en las entrevistas para dividir el cortometraje en varias partes, además de incluir material de archivo grabado en Polonia durante mi estancia Erasmus como *insertos*. Decidí no incluir texto durante el vídeo, pues los entrevistados mencionaban palabras clave de la pregunta realizada previamente, y esto quedaba más limpio y sugerente. Finalmente agregé la música del final para acompañar los créditos, canción de una serie polaca que veía de pequeña.

6. CONCLUSIONES

La finalización del proyecto ha adquirido relevancia dentro de mis conocimientos sobre el cine documental, así como de la gestión del tiempo para la realización de una producción audiovisual. Repasando los objetivos propuestos al principio, he entendido mejor el significado de la palabra nostalgia y su relación con la gestación de recuerdos, además de cómo nos afecta personalmente. Dentro de los referentes estudiados, he descubierto nuevos puntos de vista dentro de un mismo tema, como puede ser la memoria,

36. "La editora Thelma Schoonmaker acerca del montaje de una escena de improvisación en *Toro Salvaje*" en *YouTube*.

y dentro de los aspectos técnicos, como por ejemplo adentrarnos en la psicología de un personaje usando el montaje. Gracias a esto, la coherencia general del planteamiento ha sido posible. Así como he conseguido concretar un tema, también he ahondado en referentes artísticos, por lo que el aprendizaje general ha sido la mayor fortaleza del trabajo. Sin embargo, en cuanto al objetivo específico de desarrollar un plan de rodaje, me ha fallado la falta de planificación y equipo, y esta sería la debilidad principal, además de falta de experiencia en una producción. El planteamiento inicial era usar el montaje paralelo para la construcción de dos historias, la de mi familia en España (que serían las entrevistas grabadas en Murcia) y mi familia de Polonia (sería la secuencia de las diapositivas de mi madre e imágenes de mi abuela en su casa). Sucedió que no pude contar con la participación total de mi abuela polaca Jadwiga durante mi estancia Erasmus, por lo que me ha faltado material para este tipo de montaje. Tras ver que se quedaba descompensado, me centré en la construcción de la narrativa con únicamente las entrevistas en España y algunos *insertos*³⁷ de Polonia.



Fig. 20. Fotograma del cortometraje, en donde se ve uno de los planos recursos utilizados como metáforas. En este caso, las dos personas paseando juntas representan la unión. A continuación, en el corto, se oye voz en off de las entrevistas reflexionando sobre el concepto de familia.

Para la parte de España sí que pude preparar mejor el contenido que quería mostrar. Mi idea principal era grabar una típica reunión familiar, como puede ser el día los Auroros³⁸, y utilizar imágenes de muestras de cariño para complementar lo que mis familiares concluyen en las entrevistas, en donde, más o menos, sabía el rumbo que tomaría. Es decir, confié en que sus respuestas me ayudarían a construir el guion, ya que sabía de antemano su opinión al respecto. De esta manera también quiero plasmar ese contraste entre una familia que se apoya y comunica sus problemas, y otra que ha

37. También llamados *plano recurso*, son aquellos que no forman parte de la escena pero que, principalmente, nos muestran aspectos o detalles de dónde ocurre la acción. Otro uso son características que nos ayuden a contar la historia, que es el elegido en este caso. A través de este recurso trato de conectar lo que ocurre en Polonia y en España. A veces, lo utilizo como metáfora de lo que comentan los entrevistados. Ver Fig. 13.

38. Celebración tradicional el día de Jueves Santo, en donde corros de hermandades religiosas se reúnen en la plaza de San Agustín, Murcia, para cantar al ritmo de una campana. Es un día en donde suelo quedar anualmente con mi familia para cenar juntos.

permanecido ausente, por ciertas circunstancias, durante mucho tiempo. Sería una mezcla entre documental observacional, al tratar de no interferir en lo que se está grabando, utilizando material crudo, y documental participativo, en donde mi previa interacción con los sujetos del documental ha sido clave para su realización. Me he dado cuenta del poder que tiene saber realizar las preguntas correctas. Al ser la primera vez que entrevistaba, no me atreví a participar más en la conversación o a redirigirla formulando otras cuestiones, también por temor a perder el hilo en el montaje, pero quizás le hubiese dado más juego al resultado. Al igual que he descubierto el poder del montaje, la preparación previa del guión general de la obra también es fundamental para organizar mejor la construcción de la historia que se quiere contar. El procedimiento aplicado para la realización del trabajo ha sido primero el guion de las entrevistas, después el rodaje de las mismas, junto con el día de los Auroros y las diapositivas con mi madre³⁹ y, finalmente, la redacción de la memoria paralelamente a la edición del cortometraje. Quizás este sea otro mejorable, comenzar antes la memoria para modificarla junto con la producción, ya que siento que podría haber desarrollado mejor los aspectos técnicos.

En cuanto a las limitaciones durante el trabajo, señalaría que en la producción artística me hubiese gustado decarle más tiempo a grabar planos recurso de mi abuela Jadwiga en Polonia, pero sentía que de alguna manera sería demasiado forzado, y quería un trabajo real y sincero. Sin embargo, esta ausencia de alguna manera también forma parte del todo del proyecto. Vuelvo al contraste mencionado anteriormente, de una familia presente y otra lejana. También ha sido limitante gestionarlo todo por mi cuenta, en vez de pedir ayuda o buscar gente interesada en colaborar.

Algunas nuevas vías de desarrollo para concluir el trabajo serían: grabar más imágenes para mejorar el montaje, reescribir un guión de las entrevistas para generar nuevas reflexiones y preparar mejor el set de rodaje para poder utilizar la mayor cantidad de imágenes posibles, con la ayuda de un equipo como, por ejemplo: alguien encargado de la iluminación, otro de sonido, otro del enfoque, otro del presupuesto del proyecto, etc. Aun así, con el material conseguido al final, me he podido desenvolver y he comprendido los aspectos a tener en cuenta en la realización de un documental en un futuro. También me gustaría hablar con entidades profesionales, como una escuela de psicología, que refuercen el marco teórico yendo más allá de bibliografía y referentes electrónicos. Sin duda es un tema que trataré en futuros proyectos de manera multidisciplinar.

39. Añadir que también se utilizó un carrusel de diapositivas de la facultad para proyectarlas en plató, grabarlas y usarlas posteriormente en el corto.

5. BIBLIOGRAFÍA

NOSTALGIA

Bibliografía

OZU, Y., PICOLLO, F. y YAGI, H., 2018. *La poética de lo cotidiano: escritos sobre cine*. Madrid: Gallo Nero. ISBN 9788416529452.

Artículos

BEJARANO, A. (2014). “La imagen como fragmento en el documental *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán” en *Revista IGNIS*, no. 7, p. 38-41.

PANIAGUA, C. (2010). “Psicología de la nostalgia” en *Dendra Médica. Revista de Humanidades*, vol. 9, no. 1 p. 39-48.

VITULLO, J. (2013). “Nostalgia de la luz” de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo en *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, no. 2.

WILDSCHUT, T., SEDIKIDES, C., ARNDT, J. y ROUTLEDGE, C. (2006). “Nostalgia: content, triggers, functions.” en *Journal of personality and social psychology*, vol. 91, no. 5, p. 975-993.

Referencias electrónicas

CARMONA, R. (2021) “Por qué la nostalgia es un sentimiento mucho más positivo de lo que parece” en *La vanguardia*. <<https://www.lavanguardia.com/vivo/psicologia/20210920/7726072/nostalgia-sentimiento-mas-positivo-parece.html>> [Consulta: 29 de abril de 2023]

Diccionario etimológico. <<https://etimologias.dechile.net>> [Consulta: 15 de marzo de 2023]

MACHAIN, S. (2014). “Stories We Tell” en *CineDivergente*. <<https://cinedivergente.com/stories-we-tell/>> [Consulta: 20 de Junio de 2023]

MARTÍNEZ-CASASOLA, L. (2021) “La Teoría de Manejo del Terror: qué es y cómo explica el miedo a la muerte” en *Psicología y mente*. <<https://psicologiaymente.com/psicologia/teoria-manejo-terror>> [Consulta: 27 de abril de 2023]

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [ver-

si3n 23.6 en lnea]. <<https://dle.rae.es>> [Consulta: 15 de marzo de 2023]

STAFFORD, T. (2014) "Por qu3 la nostalgia es buena para la salud" en *BBC News Mundo*.

<https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/06/140610_vert_fut_salud_nostalgia_beneficios_gtg#:~:text=La%20nostalgia%20act%C3%BAa%20como%20un,a%20afrontar%20mejor%20el%20futuro> [Consulta: 27 de abril de 2023]

Referencias Audiovisuales

Elena (Dir. Petra Costa), 2012.

Muchos hijos, un mono y un castillo (Dir. Gustavo Salmer3n), 2017.

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

Nostalgia de la luz (Dir. Patricio Guzm3n), 2010.

Soledad (Dir. Jos3 3ngel Rebolledo), 2004.

Stories We Tell (Las historias que contamos). Dir. Sarah Polley), 2012.

TFG, Tesis, Congresos, etc.

CAÑELLAS, C. (2018). *Proceso de realizaci3n y an3lisis del documental viaje a los cuerpos de Lewy*. TFG. Valencia: Universidad Polit3cnica de Valencia. <<http://hdl.handle.net/10251/108162>> [Consulta: 27 de febrero de 2013]

DE HARO, V. (2019). *La resonancia del pasado y el valor de las im3genes*. TFG. Valencia: Universidad Polit3cnica de Valencia. <<http://hdl.handle.net/10251/158116>> [Consulta: 29 de marzo de 2023]

PARRA, N. (2020). *Tratamiento visual de la nostalgia a trav3s de la naturaleza, personas y objetos: la narraci3n visual*. TFG. Gand3a: Universidad Polit3cnica de Valencia. <<http://hdl.handle.net/10251/151702>> [Consulta: 29 de marzo de 2023]

PRODUCCI3N Y REALIZACI3N AUDIOVISUAL

Bibliograf3a

AMIEL, V., 2005. *Est3tica del montaje*. Madrid: Abada. ISBN 8496258378.

CANET, F. y PR3SPER RIBES, J., 2009. *Narrativa audiovisual : estrategias y recursos*. Madrid: S3ntesis. ISBN 9788497566544.

FRANCÉS, M., 2013. *El documental en el entorno digital*. Barcelona: Editorial UOC. ISBN 84-9064-087-4.

LOPERENA, E., 2003. BARNOUW, Erik: *El documental: historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, no. 3. ISSN 1136-7385.

MANOVICH, L. y FONTRDONA, O., 2005. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación : la imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós Ibérica. ISBN 844931769X.

PRÓSPER RIBES, J. y CHENOVRT GONZÁLEZ, J., 2021. *Análisis del relato cinematográfico*. Pamplona: Eunsa. ISBN 9788431336332.

Artículos

BOUHABEN, Miguel Alfonso. (2011). "El sistema del Cine-Ojo de Dziga Vertov y su repercusión" en *Dziga Vertov, Memorias de un cineasta bolchevique*, p. 11-32.

Referencias electrónicas

FIAF. *International Federation of Film Archives*. <<https://www.fiafnet.org/>> [Consulta: 1 de marzo de 2023]

BARAK, N. (2020). *Inmenso Bastardo N°1: "El nacimiento de una nación" (1915), de D. W. Griffith en Cuatro Bastardos*. < <https://cuatrobastardos.com/2020/10/11/inmenso-bastardo-el-nacimiento-de-una-nacion-1915-de-d-w-griffith/>> [Consulta 21 de junio de 2023]

Referencias Audiovisuales

Bowling for Columbine (Dir. Michael Moore), 2002.

CINE POLACO, "Días de cine: Krzysztof Kieslowski" en *YouTube*. < <https://youtu.be/xSMh6aLpDkM> > [Consulta: 31 de marzo de 2023]

El hombre de la cámara (Dir. Dziga Vértov), 1929.

Leviathan (Dir. Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel), 2012.

The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing (Lecciones de Cine: La Magia del Montaje. Dir. Wendy Apple), 2004.

YOUTUBE, "Entrevista Agnès Varda - 5 años después" en *YouTube*.

YOUTUBE, "Entrevista a Patricio Guzmán, documental como reconstructor de la memoria" en *YouTube*. < <https://youtu.be/yBJ9Urnpl80> > [Consulta: 25 de marzo de 2023]

YOUTUBE, “La editora Thelma Schoonmaker acerca del montaje de una escena de improvisación en Toro Salvaje” en *YouTube*.
< <https://youtu.be/vnQCfW6kNO0> > [Consulta: 29 de mayo de 2023]

9Trans (Dir. Elio Colen), 2018.

TFG, Tesis, Congresos, etc.

CRESPO TRIANA, M. A. (2020). *El método observacional en el cine documental y su aplicación en la cotidianidad del contexto rural ecuatoriano*. Tesis. Guayaquil, Ecuador: Universidad de las Artes.

8. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Fotografía de mi madre cuando era pequeña, exhibida en mi exposición *Nostalgia*. Archivo propio. Página 9.

Fig. 2. - Exhibición en mi exposición *Nostalgia* de la fotografía de la Fig. 1. Archivo Propio. Página 9.

Fig. 3. Fotografía de mi madre, mi abuela y mi bisabuela, exhibida en mi exposición *Nostalgia*. Archivo propio. Página 10.

Fig. 4. Alan Berliner filmando un plano detalle de su padre para la película *Nobody's Business*. Web uvcultura. Página 12.

Fig. 5. Fotograma de *tęsknię (anhelo)* ejemplificando las escenas en blanco y negro que comento anteriormente de mi familia paterna. Archivo propio. Página 14.

Fig. 6. Fotograma *tęsknię (anhelo)* ejemplificando el uso de los movimientos de los pájaros, junto con otras escenas de polonia, mencionado anteriormente sobre mi familia materna. Archivo propio. Página 14.

Fig. 7. Cartel de *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov. Web ecartelera. Página 15.

Fig. 8. Fotograma de la película *Tres colores: Azul*. Web teatenerife. Página 16.

Fig. 9. - Fotograma del documental *Nostalgia de la Luz* de Patricio Guzmán. Anónimo. Página 16.

Fig. 10. Fotograma de la película *Primavera Tardía* (1949) de Yasujiro Ozu. Anónimo. Página 17.

Fig. 11. Fotograma de la película *Cléo de 5 a 7*, en donde se juega con el

espacio y los espejos de una cafetería. Anónimo. Página 18.

Fig. 12. - Fotograma de *El nacimiento de una nación* de D.W. Griffith. Web cuatrobastardos. Página 20.

Fig. 13. Fotografías de Eadweard Muybridge. Anónimo. Página 21.

Fig. 14. Fotograma del documental *Leviathan*. Anónimo. Página 22.

Fig. 15. - Fotograma del documental *Stories We Tell*. Web cinedivergente. Página 23.

Fig. 16. Fotograma de mi documental *tęsknię (anhelo)*. Archivo propio. Página 24.

Fig. 17. Fotograma del documental *Los espigadores y la espigadora* (2000) de Agnès Varda. Web moreliafilmfest. Página 25.

Fig. 18. Fotograma de mi producción mostrando una de las diapositivas de carrusel de mi madre. Archivo propio. Página 26.

Fig. 19. Fotograma de mi producción mostrando la diapositiva de la Fig. 15 proyectada en plató. Archivo propio. Página 26.

Fig. 20. Fotograma del cortometraje, en donde se ve uno de los planos recursos utilizados como metáforas. En este caso, las dos personas paseando juntas representan la unión. A continuación, en el corto, se oye voz en off de las entrevistas reflexionando sobre el concepto de familia. Archivo propio. Página 28.

9. ANEXOS

ANEXO I

Link a YouTube producción audiovisual

ANEXO II

Guion entrevistas

ANEXO III

Pressbook producción audiovisual

ANEXO IV

Cartel producción audiovisual

ANEXO V

Dossier exposición Nostalgia

