



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

**DEPARTAMENTO DE PROYECTOS DE INGENIERÍA**

**MÁSTER UNIVERSITARIO EN COOPERACIÓN AL DESARROLLO**  
**GESTIÓN DE PROYECTOS Y PROCESOS DE DESARROLLO**

**TESINA FIN DE MÁSTER**

**Análisis del discurso fílmico del proyecto ARTXIVIU de la  
Fundación Assut**

**AUTORA:**

JULIA MATOS ASTORGANO

**DIRECTOR:**

GUILLERMO PALAU

(11/09/2015)

(14.960 palabras)



## RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo principal analizar cómo el vídeo documental puede ser una herramienta para el cambio social. El estudio se centra en el proyecto ARTXIVIU que está llevando a cabo la Fundación Assut y analiza de qué manera éste puede impulsar procesos de transformación social.

En primer lugar se acerca al lector al contexto geográfico, social y cultural bajo el cual trabaja la Fundación Assut, para así comprender el origen y fundamento del proyecto ARTXIVIU.

Mediante la elaboración de un marco teórico, donde se revisan las diferentes visiones y la evolución de la noción de cambio social, se efectúa un análisis del concepto de cambio social en relación a la comunicación. Se mostrará la evolución que ha tenido la comunicación alternativa desde sus inicios, pasando por la *comunicación para el desarrollo* y finalizando en la conceptualización de la *comunicación para el cambio social*.

En la presente investigación se ha tratado de generar una metodología que permita analizar el vídeo documental y su proceso de realización desde la perspectiva del cambio social. Ante la ausencia de precedentes metodológicos en este área, se ha elaborado un método específico para este estudio, que combina la obtención de información a través de las entrevistas semiestructuradas y del análisis fílmico con un análisis de estos datos a través de los conceptos operativos del cambio social.

Se presentarán las evidencias encontradas en relación al marco teórico, y se elaborará una discusión en la que se permita vislumbrar ciertas reflexiones y debates sobre estos resultados.

Por último, se presentarán algunas conclusiones donde se evaluará la consecución de los objetivos de investigación, y se propondrá alguna línea de investigación con la que continuar el análisis crítico de los discursos.

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN .....	4
1.1. JUSTIFICACIÓN.....	4
1.2. ESTRUCTURA Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	5
CAPÍTULO 2. MARCO CONTEXTUAL .....	6
CAPÍTULO 3. MARCO TEÓRICO .....	8
3.1. CAMBIO SOCIAL .....	8
3.1.1. <i>El cambio social como concepto</i> .....	8
3.1.2. <i>El cambio social como proceso</i> .....	8
3.1.3. <i>Los actores externos</i> .....	9
3.2. COMUNICACIÓN ALTERNATIVA Y CAMBIO SOCIAL .....	11
3.2.1. <i>Comunicación para el cambio social</i> .....	12
3.3. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN .....	13
CAPÍTULO 4. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN .....	14
4.1. PARADIGMAS DE INVESTIGACIÓN .....	14
4.2. TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN .....	14
4.2.1. <i>Entrevistas semiestructuradas</i> .....	15
4.2.2. <i>Análisis fílmico</i> .....	16
4.3. ESTRATEGIAS, PROCEDIMIENTOS Y DIFICULTADES DEL ANÁLISIS .....	17
4.3.1. <i>Estrategias y procedimientos</i> .....	17
4.3.2. <i>Problemas, dificultades y sesgos</i> .....	21
CAPÍTULO 5. EVIDENCIAS Y DISCUSIÓN .....	22
5.1. OBJETIVOS ESPECÍFICOS. <i>¿Qué se quiere hacer?</i> .....	22
5.2. METODOLOGÍA DEL PROYECTO. <i>¿Cómo se quiere hacer?</i> .....	25
5.3. PROCESO. <i>¿Cómo y qué se ha hecho?</i> .....	27
5.4. FUERZAS IMPULSORAS DE LA COMUNICACIÓN PARA EL CAMBIO SOCIAL .....	32
CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	36
6.1. CONCLUSIONES .....	36
6.2. RECOMENDACIONES .....	38
CAPÍTULO 7. BIBLIOGRAFÍA .....	39
CAPÍTULO 8. ANEXOS .....	41
8.1. ANEXO I: CODIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS	
8.2. ANEXO II: ANÁLISIS FÍLMICO: Fase descriptiva	
8.4. ANEXO II: ENTREVISTAS	

## CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. JUSTIFICACIÓN

Este trabajo surge a raíz de la realización de mis prácticas del Máster de Cooperación al Desarrollo en la Fundación Assut en el curso académico 2014/2015. Durante este período dinamicé un proceso de Investigación Acción Participativa (IAP) con el objetivo de aportar una perspectiva de género al proyecto ARTXIVIU. Más adelante, desde la Fundación me propusieron realizar un estudio para saber si los objetivos que se habían planteado con el ARTXIVIU se reflejaban en el resultado de los documentales y su proceso de elaboración, y esto me llevó a realizar esta investigación. Dado que el ARTXIVIU es un proyecto que lleva una corta trayectoria y se encuentra en una fase muy inicial, se ha decidido centrar la investigación en el proyecto *Esperant l'aigua*, un proceso socio-cinematográfico que hasta ahora ha generado tres capítulos: *Esperant l'aigua*, *Poemes a l'Horta* y *Aigua Nova*, y que supone el inicio del ARTXIVIU y su base conceptual.

La función de esta investigación es hacer una fotografía del presente del proyecto de *Esperant l'aigua* para analizar lo que se ha hecho hasta ahora y saber cómo este trabajo realizado puede impulsar procesos de transformación social. En el transcurrir de cualquier proyecto con implicaciones sociales, a veces, es necesario parar y dedicar un espacio a evaluar lo que se ha hecho hasta el momento, saber si las inquietudes de las personas involucradas han variado o evolucionado y entender los impactos que el proceso puede generar en la sociedad. Esta investigación pretende esto mismo, y por tanto, puede ser un aporte para la evolución de la gran labor que hace la Fundación Assut generando este pequeño espacio de reflexión.

En la Fundación Assut existe una apuesta clara por introducir las herramientas de la comunicación audiovisual en los procesos sociales. Su perspectiva en este área es bastante innovadora e intentan generar resultados novedosos y procesos experimentales para indagar en las posibilidades del audiovisual. Por otro lado, Miguel Ángel Baixauli, el director de los documentales, tiene una larga trayectoria en procesos “socio-cinematográficos”, y está trabajando en un marco de investigación sobre procesos fílmicos que denomina Cine Procesual<sup>1</sup>. El presente Trabajo Final de Máster puede suponer un pequeño aporte en este proceso de innovación que tiene ya una larga trayectoria, y por tanto, ayudar a conformar una herramienta audiovisual para fomentar el cambio social y el desarrollo local.

Como afirma Nichols (1997:15), “*el documental, ha sido objeto de un nivel de atención ínfimo en comparación con la enorme producción de trabajo sobre la ficción narrativa*”. Si se realiza una revisión bibliográfica sobre el análisis fílmico se puede rápidamente observar cómo existe una gran falta de herramientas metodológicas para estudiar el vídeo documental. Ante la ausencia de precedentes metodológicos en este área, en la presente investigación se ha tratado de generar una metodología específica que permita analizar el vídeo documental y su proceso de realización desde la perspectiva del cambio social. Teniendo en cuenta las limitaciones de extensión de un Trabajo Final de Máster, este trabajo puede suponer un aporte a este vacío metodológico en el campo del análisis fílmico documental.

---

<sup>1</sup> Se puede encontrar información sobre el Cine Procesual en el trabajo final de Master de Producción Artística de la Universidad Politécnica de Valencia, *NUEVAS FORMAS DE VER Y PENSAR EL CINE CONTEMPORÁNEO. El caso de Miguel Ángel Baixauli*, realizado por Cristina Fernández Matarrubia en 2012.

## 1.2. ESTRUCTURA Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

La presente investigación está dividida en cinco capítulos. En este primero se presenta una revisión contextual del entorno geográfico, cultural y social sobre el que trabaja la Fundación Assut en sus proyectos audiovisuales.

El segundo capítulo se centrará en la revisión bibliográfica que se ha elaborado, presentando un marco teórico sobre cambio social y comunicación, y sobre las relaciones que se articulan entre ambos, para plasmar las líneas teóricas desde las que abordar la investigación.

A continuación se presentará la metodología seleccionada para llevar a cabo este análisis, una descripción de las técnicas utilizadas, así como los procedimientos y las dificultades que han surgido.

En el cuarto capítulo se presentarán las evidencias encontradas, así como la correspondiente discusión en referencia a las líneas teóricas.

Por último, se tratará de presentar ciertas conclusiones y recomendaciones al hilo de esta investigación así como limitaciones y aportes para futuras investigaciones.

Tras esta pequeña presentación de la estructura del documento, a continuación se resumen los objetivos de la presente investigación:

- Identificar los objetivos y la metodología del proyecto socio-cinematográfico *Esperant l'aigua*.
- Analizar qué elementos de este proceso fílmico promueven el cambio social y de qué manera.

## CAPÍTULO 2: MARCO CONTEXTUAL

La comarca de l'Horta de València, situada en el tramo final del río Turia a orillas del Mar Mediterráneo, alberga en su seno una de las pocas huertas peri-urbanas históricas que todavía subsisten en el territorio europeo. No en balde, este escenario del regadío tradicional valenciano que se entremezcla de manera intermitente con la ciudad de Valencia y los distintos continuos urbanos de su área metropolitana, sigue manteniendo una amplia actividad cultural y económica en torno a su raíz agraria. La esencia de este singular paisaje cultural ligado estrechamente a la utilización de las aguas del río Turia, se fundamenta principalmente en un conjunto de regadíos tradicionales administrados a través de diez comunidades de regantes de origen medieval. Comunidades que poseen en común el derecho histórico de poder extraer semanalmente una cantidad concreta de agua del río para conducirla por sus redes de acequias a todos los campos con derecho a riego de los distintos municipios.

Es importante destacar que la labor de la Fundación también se realiza en un extenso espacio agrario de dedicación arrocera de la comarca de L'Horta Sud. Un entorno que se desarrolla a orillas de L'Albufera de Valencia, uno de los humedales más importantes de España y en el que el papel del agricultor ha sido clave en la evolución y configuración de sus paisajes y ecosistemas.

Múltiples factores están amenazando a estas comunidades, tal es el caso de la globalización del sistema agroalimentario o la práctica desaparición del relevo generacional. Este último factor resulta capital en el futuro de los espacios de huerta, ya que se está produciendo una profunda fractura intergeneracional. Gran parte de los conocimientos y eco-saberes de estos "artesanos y artesanas" de la tierra y el agua que tienen aproximadamente entre 70 y 90 años no están pasando a las siguientes generaciones. Así pues, en el tiempo presente, los protagonistas de la historia agraria de la huerta valenciana van desapareciendo, sin que hasta la fecha nadie se haya interesado por recoger, ordenar, clasificar y divulgar sus recuerdos personales y profesionales, privándonos así de un formidable caudal de conocimientos, absolutamente indispensable para entender la compleja matriz de estos paisajes culturales del agua.

La Fundación Assut lleva realizando labores y proyectos de investigación en el ámbito de la huerta de Valencia desde su fundación en 2010. A través de los proyectos de custodia del territorio y patrimonio cultural, la Fundació Assut ha generado una red de contactos con agricultores, guardas, síndicos y presidentes de las comunidades de regantes principales de la huerta de Valencia.

Entre los proyectos que están realizando existe una fuerte apuesta por el audiovisual. Tal y como se menciona en la web de la Fundación: *"El medio audiovisual es una herramienta de divulgación excelente para dar a conocer los valores naturales, culturales y sociales del territorio. Es también un medio de comunicación muy válido para favorecer e impulsar la participación e implicación en un marco de trabajo internacional"* <sup>2</sup>. De esta inquietud por introducir el campo audiovisual en sus proyectos, surgió el proyecto ARTXIVIU, un archivo vivo de la memoria de las familias agricultoras y vecinos de la Huerta de Valencia que pretende ser tanto un portal web de difusión de la cultura y el conocimiento de las personas que conforman este territorio, como un portal de experimentación artística y experiencias multiculturales relacionadas con la vida rural y agraria.

---

<sup>2</sup> Extraído de: [www.fundacioassut.org/es/ambitos/audiovisuales/](http://www.fundacioassut.org/es/ambitos/audiovisuales/)

El grupo de trabajo de la Fundació Assut cuenta con la participación y colaboración de un grupo multidisciplinar de la Universitat Politècnica de València en el que participan el departamento de Ingeniería Rural, el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio y el laboratorio de Creaciones Intermedia.



## **CAPÍTULO 3. MARCO TEÓRICO**

### **3.1. CAMBIO SOCIAL**

#### *3.1.1. El cambio social como concepto*

No existe un solo concepto de cambio social, sino que diferentes corrientes teóricas han tratado de aproximarse a definir, conceptualizar y enmarca este término, pero lo cierto es que el concepto de cambio social es ambiguo e impreciso. Como afirma Zohal (1997, citado en Retolaza 2010), *“Necesitamos nuestros paradigmas para tener un sentido del mundo; sin embargo y debido a esto mismo, nos vemos entrapados o constreñidos”*.

El término surge con la Revolución Industrial en Inglaterra, con el Iluminismo y la Revolución en Francia, es decir, la revolución industrial, burguesa y capitalista, y sirve para definir la evolución de la sociedad premoderna a la moderna. Hasta el inicio de este siglo el cambio social se interpretaba como el paso de un orden social a otro, y no es hasta más tarde que comienza a introducirse la idea de que el cambio de orden social es consecuencia de “efectos perversos” (Boudon, 1980) o de “desordenes” (Luhmann, 1984).

Para el estudio del cambio social, las teorías sociológicas han tomado dos posibles caminos: por un lado se han valido de un paradigma holístico, según el cual el cambio social es el resultado de estructuras de carácter colectivo que dominan a los actores individuales, y por otro, han adoptado un paradigma accionista, según el cual el cambio social es producto de acciones individuales. Muchos autores han intentado combinar ambas perspectivas de diferentes maneras, sin embargo para Donati (1993), ninguna de ambas perspectivas puede dar con una comprensión adecuada del cambio social. Para comprender el cambio social se necesita una teoría adecuada al carácter relacional de la realidad social. Así propone un “paradigma relacional”, según el cual *“ el cambio social consiste en la emergencia de realidades sociales movidas por sujetos (individuales y colectivos) que están en relación entre ellos en un determinado sentido. Comprender significa relacionarse con lo que tal relación significa y comporta.”* (Donati,1993). Bajo esta perspectiva, el estudio del cambio social se ocupa de determinar los factores que hacen evolucionar a las sociedades, centrándose en comprender las relaciones sociales que modulan estas causas, ya bien sean causas que provocan cambios a gran escala o pequeñas alteraciones.

#### *3.1.2. El cambio social como proceso*

Existen diferentes pautas para entender la complejidad de los procesos de cambio social. Un primer acercamiento será entender sus tipologías para así determinar la lógica desde la que operan. Comenzando entonces por un acercamiento más general a los procesos de cambio, y tomando las divisiones que hace Reeler (2005), existen tres tipos de cambios que se dan en nuestro entorno. El primero de ellos son los *cambios emergentes*, Reeler trabaja aquí con el concepto de que los seres humanos aprenden de la experiencia, estos cambios se dan, por tanto, en el devenir diario de la vida, como consecuencia de una adaptación a una experiencia fruto de la dinámica vivencial. El segundo tipo de cambio serían los *cambios transformativos*, estos parten de una crisis de solución e ideas existentes que no funcionan y ante este estancamiento se da una liberación de mentalidades, relaciones, identidades e instituciones formales e informales que impiden realidades más justas. Y por

último, existen los *cambios proyectables*, que ante la identificación de un problema se trabaja conscientemente hacia una solución, utilizando proyectos concretos y acciones planificadas. Estamos hablando entonces que cada tipo de cambio opera desde diferentes lógicas, los proyectables trabajan desde una lógica lineal y los transformadores desde una lógica mucho más flexible.

Según Retolaza (2010), a la hora de analizar un proceso de cambio es necesario también ubicar bien en qué nivel se sitúa este cambio social. Para ello propone tres niveles de cambio: los cambios de primer, segundo y tercer orden. Los cambios de primer orden operan en el nivel de los hábitos, en lo operativo, se trata de cambios que influyen en las maneras de hacer las cosas. Los cambios de segundo orden actúan sobre los patrones, en el nivel de lo relacional, lo epistemológico, son cambios que intervienen en las maneras de pensar sobre las cosas. Y los cambios de tercer orden ejercen su acción al nivel de las estructuras, sobre lo fundacional, lo ontológico, son cambios que se producen en las maneras de entender la realidad.

Retolaza argumenta que todo proceso de cambio requiere de un enfoque integral, y es necesario, por tanto, hacer un análisis del cambio social desde las cuatro dimensiones de la transformación.



Figura 1: Esquema dimensiones del cambio social. Fuente: Retolaza, 2010

La transformación personal actúa sobre los modelos mentales, las emociones y los sentimientos, la transformación de relaciones influye sobre la conducta, el comportamiento y la relación con el entorno, la transformación de patrones colectivos de pensamiento y acción opera sobre la identidad colectiva y el entendimiento común y la transformación de las estructuras sobre las políticas públicas, los modelos económicos y las instituciones estructurales de la sociedad.

### 3.1.3. Los actores externos en el cambio social

El sociólogo Guy Rocher, pionero en la aplicación de las ciencias sociales contemporáneas a la sociedad de Canadá, ha teorizado y profundizado sobre los agentes involucrados en el cambio social. Tradicionalmente se han considerado como actores privilegiados del cambio social a las elites, o aquellos individuos o grupos que ejercen una notable influencia sobre la colectividad, variando su devenir histórico. Estos agentes privilegiados del cambio social se pueden clasificar como bien hace Rocher (1990) en función del origen de su influencia. Así, habría elites de propiedad, que basan su

influencia en la posesión de riqueza (terratenientes, financieros, grandes empresarios); elites tecnocráticas, que ejercen su influencia a través del dominio de conocimiento especializado (técnicos y profesionales, tanto de la administración como del sector privado, que asumen funciones gerenciales dentro del sistema social); elites tradicionales, de deben su influencia al papel que les otorgan tradiciones y costumbres (aristocracias, mandatarios religiosos); elites ideológicas, que promueven (o retardan) el cambio social a través de la difusión y puesta en práctica de una concepción determinada de la sociedad; elites carismáticas, que son respetadas y seguidas por las características extraordinarias o sobrehumanas de un líder; y finalmente, elites simbólicas, que influyen en el sistema social a través de las ideas y emociones que promueven o simbolizan.

Hay que considerar y explicar, sin embargo, el mayor poder de producir cambios por parte de las élites externas al sistema. En primer lugar, no están sometidas a presiones tan fuertes o a las rutinas y tradiciones de los individuos internos al colectivo en cuestión. En segundo lugar, los agentes externos tienen una visión de conjunto que no tienen los internos (Saco, 2006).

Como argumenta Schutz (2004), el extraño o intruso posee la cualidad de poder observar al colectivo como objeto mientras que el integrado forma parte de él. Se supera de este modo el problema de la reflexividad en el conocimiento social. El intruso es en mayor medida objetivo. El extranjero tiene mayor capacidad para mapificar y topografiar la realidad social. Su visión es más global y organiza los diferentes elementos de forma que se relacionan entre sí de la misma forma, independientemente de quién mire el mapa. Sin embargo, adolece del conocimiento concreto sobre el terreno que le pueda facilitar su trayecto. Los mapas son siempre abstracciones, modelos, y, como tales, inexactos e incompletos. Sólo los habitantes del territorio cartografiado conocen pormenorizadamente los relieves y elementos que configuran su paisaje cotidiano, aunque no tengan una visión global y unitaria del mismo.

Alberto Saco (2006), académico especializado en sociología aplicada al desarrollo, ha teorizado en relación a la influencia que ciertos agentes externos pueden ejercer sobre un cambio social. El funcionamiento de una sociedad sólo cambia cuando es percibido el alto coste que tendría no cambiar o un claro beneficio en el cambio. Esto implica la existencia de una serie de incentivos positivos o negativos que promuevan el cambio social, e implica directamente al poder, bien mediante la coacción, bien mediante la información sobre las consecuencias de no cambiar. Todo proceso de cambio social, deliberado o no, conlleva ambos componentes. Las sociedades, como los individuos, cambian cuando no les queda otro remedio o cuando toman conciencia de una pauta de funcionamiento claramente más beneficiosa que la habitual. Y lo hacen tratando de imitar otras experiencias de cambio exitosas con las que se identifican. Cuando el cambio está originado únicamente por una necesidad percibida por un agente externo o por una elite aislada, suele ser fuente de conflictos, en la medida en que se fuerza al cambio en contra de la voluntad colectiva. Estas estrategias son claramente ineficientes, consumen mucha energía para reprimir a los disidentes y dejan de tener efecto en cuanto las medidas coercitivas dejan estar vigentes. Por el otro lado, los cambios por mimesis obedecen más a modas culturales que pueden tener después poca base objetiva o material sobre la que sustentarse. Son posibles, pero pronto entran en conflicto con las posibilidades del sistema económico o político para cumplir con nuevas expectativas importadas del exterior por una elite. Una cuestión muy diferente son los fenómenos de hibridación social, en los que los diferentes sistemas sociales intercambian pautas que resultan atractivas o funcionales para su coyuntura histórica.

### 3.2. COMUNICACIÓN ALTERNATIVA Y CAMBIO SOCIAL

Pese a que existen diversas conceptualizaciones de comunicación alternativa; Downing (1984, 2000) lo llamo medios radicales, Kaplún (1985) populares, y Rodríguez (2001) ciudadanos, si hacemos un análisis conjunto encontramos que todas estas teorías suelen enfocar su objeto de estudio hacia una comunicación orientada al cambio social, tanto por sus contenidos, normalmente percibidos por los discursos del poder como una amenaza para el *status quo*, como por sus estructuras participativas, democráticas y transparentes. Estas dos premisas la unen fuertemente con el campo de la comunicación para el desarrollo, que concibe que la comunicación y el desarrollo son dos áreas de la actividad humana estrechamente relacionadas. Ésta se define como el conocimiento aplicado que analiza el vínculo entre los procesos de comunicación y el incremento de la calidad de vida. (Beltrán, 2005)

La comunicación para el desarrollo, según Luis R. Beltrán (2005), surgió de forma paralela, aunque con impulsores, principios y metas diferentes, en dos áreas geográficas tan diferentes como próximas entre sí; Estados Unidos y Latinoamérica. Este inicio está en la base de los dos principales paradigmas alrededor de los cuales se ha ido desarrollado este tipo de comunicación alternativa: el “modernizador” y el “participativo”.

Los impulsores de la comunicación para el desarrollo basada en el paradigma modernizador, poco defendida en el ámbito académico, aunque aún utilizada en la práctica (en forma de marketing social o de programas de difusión de innovaciones), se basaban en el principio de que las culturas de los países y grupos sociales más excluidos en el mundo tendían a poner obstáculos a la introducción de innovaciones políticas, económicas o tecnológicas. Para acabar con estas barreras, el paradigma modernizador planteaba el uso de avanzadas técnicas de sugestión, para que estas comunidades, definidas como “retrasadas” o “ignorantes” acogiesen, en un proceso de imitación, la mentalidad de las más “desarrolladas” (Lerner, 1958). Se trataba de una perspectiva totalmente ignorante de la historia y la realidad local de cada comunidad, que tiempo después de comenzar a utilizarse dejaría ver sus grandes deficiencias.

Paralelamente a que se propagaran por todo el planeta los primeros programas de desarrollo, en Latinoamérica nació una forma totalmente opuesta de comprender la comunicación para el desarrollo. El origen de este nuevo enfoque tiene su base en un gran número de iniciativas populares, indígenas, feministas, campesinas, urbanas, diseminadas por todo Latinoamérica, que empezaron a utilizar la comunicación para potenciar la emancipación y el empoderamiento de comunidades en situación de subordinación. Así, colectivos de diferente naturaleza se beneficiaron de la autonomía de estos medios de comunicación con el objetivo de diseñar discursos más afines a las necesidades y pretensiones de los distintos grupos sociales, y, gran parte, enfrentados a los discursos hegemónicos del poder (Barranquero, 2009). Tras una década, ya en los años sesenta, teóricos como Freire o Kaplún convirtieron estas experiencias en modelos teóricos y metodológicos, y comenzaron un fuerte enfrentamiento contra la naturaleza vertical, economicista y occidental de las agendas de desarrollo económico que en ese momento impregnaban todo el continente. Esto va a suponer el nacimiento del paradigma “participativo”, que coloca a los grupos sociales locales en el inicio del proceso y que entiende la comunicación de forma participativa y horizontal como el primer escalón para alcanzar el bienestar social en todos los campos, no sólo el económico. A partir de este momento, la polémica

acerca de que paradigma utilizar en cada comunidad o proceso, si el modernizador o el participativo, ha sido frecuente. Pero desde finales del siglo pasado, la disciplina, que en los últimos años apuntaba a síntomas de agotamiento, parece haberse reactivado con fuerza, promoviendo una nueva definición y orientación para el ámbito: la de la “comunicación para el cambio social”. El objetivo era acabar con la noción post-colonial y economicista del desarrollo, al tiempo que se definía un programa común para el nuevo siglo, basado en una visión participativa, y en un cambio asentado en dinámicas comunitarias.

### *3.2.1. Comunicación para el cambio social*

El planteamiento de la comunicación para el cambio social “está enfocado en un proceso de diálogo y debate basado en la participación y en la acción colectiva, a través del cual la propia gente determina lo que necesita para mejorar sus vidas. En el corazón del concepto está la convicción de que las comunidades afectadas entienden mejor su realidad que los “expertos” ajenos a ella.” (Dagrón y Tufte, 2006:1150 - 1152)

En palabras de Dagrón y Tufte (2004), en la comunicación para el cambio social, el proceso es más importante que los productos. La comunicación para el cambio social no preestablece qué herramientas, mensajes o técnicas son mejores, porque se centra en el proceso mismo con base en la comunidad de dónde debe surgir la acción propuesta.

Dagrón y Tufte (2006) proponen unas fuerzas impulsoras de la comunicación para el cambio social:

- Las metodologías participativas y localizadas. Es imposible definir modelos universalistas o aplicables a todos los contextos desde una posición externa. Así, la metodología se define en comunidad y el comunicador se convierte en mero facilitador de procesos, o, lo que es lo mismo, un agente capaz de descubrir y articular el potencial participativo que reside en cada comunidad. Por otro lado, el investigador externo deja de ser neutro y se involucra en el proceso de co-aprendizaje y co-desarrollo con la comunidad objeto/sujeto de estudio. Esto supone una ruptura con la jerarquía investigativa -investigador-investigado- y un cuestionamiento de la supuesta neutralidad de las ciencias.
- La crítica a los modelos comunicativos imperantes. Otra de las señas de identidad es el planteamiento de una crítica epistemológica profunda al modelo comunicativo imperante tanto en la academia, como en los medios de comunicación convencionales o en organizaciones comprometidas con el desarrollo.
- La sostenibilidad de los cambios sociales es segura cuando las personas y comunidades afectadas se apropian del proceso de comunicación y sus contenidos.
- Las comunidades deben ser las protagonistas de su propio cambio y administrar sus herramientas de comunicación en lugar de concentrarse en la persuasión y la diseminación de información, la comunicación para el cambio social fomenta el diálogo en una relación de igualdad, el debate y la negociación desde dentro de las comunidades.
- Los resultados del proceso de comunicación para el cambio social deben ir más allá del comportamiento individual y tomar en cuenta normas sociales, políticas actuales, la cultura y el contexto de desarrollo general.

- Rechaza el modelo lineal de la transmisión de información desde un emisor central a un receptor individual y, en cambio, fomenta un proceso cíclico de interacciones centradas en el conocimiento compartido y la acción colectiva.

### **3.3. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

Tras la elaboración del presente marco teórico a través de la revisión de los conceptos clave para abordar este trabajo, se plantea a continuación la pregunta de investigación a la que se pretende dar respuesta en los siguientes capítulos:

- ¿De qué manera el proyecto ARTXIVIU puede contribuir a generar procesos de transformación social?

## **CAPÍTULO 4. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN**

### **4.1. PARADIGMAS DE INVESTIGACIÓN**

*“Paradigma es una concepción general del objeto de estudio de una ciencia, de los problemas que deben estudiarse, del método que debe emplearse en la investigación y de las formas de explicar, interpretar o comprender, según el caso, los resultados obtenidos por la investigación” (Kuhn, 1971)*

En contraposición al positivismo surge la posición de la epistemología interpretativa. Sus defensores señalan que el objeto de estudio de las ciencias sociales es diferente al de las ciencias naturales, por lo cual se requieren distintos procedimientos lógicos de investigación. Se requiere una ciencia para el entendimiento de la acción social. En efecto, el interpretativismo estudia la forma en la que los individuos le dan sentido al mundo que los rodea. Las acciones humanas son significativas y actúan sobre la base de dichos significados individuales y colectivos (Bryman, 2004) Así entonces, la realidad y la verdad, se convierten en una construcción social basada en los hechos.

En esta investigación se ha optado por un paradigma interpretativo. Ello es debido a que el estudio del proceso de creación de una herramienta para promover transformaciones sociales debe darse desde el punto de vista de los miembros involucrados en este proceso, ya que así se logra una comprensión de las circunstancias y de la acción social. Interpretar los hechos y características de un proceso de producción de vídeo para el cambio social puede permitir nutrir la teoría del cine documental como herramienta de cambio.

### **4.2. TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN**

Las investigaciones cualitativas se diferencian de las investigaciones cuantitativas por las técnicas que cada una emplea para la obtención de la información. En estas últimas, se utilizan cuestionarios o entrevistas estructuradas, que mediante un proceso estadístico, convierten las palabras en expresiones numéricas. El objetivo final, es poder explicar y entender realidades, de acuerdo a un método científico en que las probabilidades de error sean mínimas (Blakie, 2001). En efecto, el conteo y la medición son las herramientas por excelencia de algunos investigadores sociales. A diferencia de esto, las técnicas cualitativas resultan ser un proceso más complejo, dado que la comprensión de la realidad se da mediante la producción de descripciones discursivas y la exploración de significados e interpretaciones que los actores le dan a cada una de sus acciones. Para ello, a través de herramientas como la observación participante, las entrevistas semiestructuradas y los grupos de discusión, se obtiene información detallada y profunda, que permite posteriormente un análisis del objeto de estudio.

El proyecto de *Esperant l'aigua*, con sus tres piezas documentales, no es sólo un proyecto audiovisual, sino que se trata de todo un proceso socio-cinematográfico en el que se intenta involucrar a los protagonistas y hacerles partícipes del proceso de construcción de los documentales. La complejidad de un proceso así entraña cuestiones que sólo se pueden llegar a comprender en profundidad a través de una metodología cualitativa.

Para responder a la pregunta de investigación planteada; ¿de qué manera el proyecto ARTXIVIU puede contribuir a generar procesos de transformación social?, resulta necesario analizar no sólo las piezas documentales de *Esperant l'aigua* en sí, sino todo el proceso de producción y el contexto en el que se enmarcan estos vídeos documentales, centrándose especialmente en el proceso participativo generado.

Cabe hacer una nota aclaratoria para no caer en confusiones. En este análisis no se va a trabajar sobre qué cambios sociales puede producir este proyecto de cine documental, tales como serían que los ciudadanos de Valencia valoren la huerta o que se generen políticas públicas para el apoyo a los agricultores, sino que se trata de entender los mecanismos que este proyecto audiovisual tiene para generar cambios sociales, sin entrar a definir cuales serían esos cambios concretos.

Dada la especificidad del objeto de estudio, se plantea una metodología que se acople a las necesidades de la investigación, y para ello se han utilizado, por un lado, dos técnicas cualitativas comunes en el campo de las ciencias sociales y en el de la comunicación; la entrevista semiestructurada y el análisis fílmico, y por otro, se ha generado un proceso de clasificar y codificar la información obtenida con estas dos técnicas mediante un análisis con nociones extraídas del marco teórico, a saber; conceptos operativos del cambio social y principios de la comunicación para el cambio social.

#### 4.2.1. Entrevistas semiestructuradas

Para el desarrollo de esta investigación se han ejecutado entrevistas semi-estructuradas. Es de recordar que en dicha técnica, “*el entrevistador dispone de un guión con los temas que debe tratar en la entrevista. Sin embargo, el entrevistador puede decidir libremente sobre el orden de presentación de los diversos temas y el modo de formular las preguntas*” (Corbetta, 2007). Esta concepción abierta de la entrevista permite que el proceso sea más flexible. Esta flexibilidad resulta idónea para poder adentrarnos en cuestiones que la investigadora, como agente externo al proyecto de *Esperant l'aigua*, no ha podido plantearse, ya que no ha formado parte del proceso y por tanto su acercamiento es mucho más superficial.

El objetivo de las entrevistas semiestructuradas es entender cómo ven el mundo los sujetos estudiados, comprender su terminología y su modo de juzgar, captar la complejidad de sus percepciones y experiencias individuales. Se debe proporcionar un marco para que los entrevistados puedan expresar su propio modo de sentir con sus palabras, para así acceder a la perspectiva del sujeto estudiado (Corbetta, 2003). Este acceso profundo al modo de entender del sujeto es una cualidad de las entrevistas semiestructuradas que la hacen una técnica muy útil en esta investigación. Permitirá hacer un mapeo de cómo los participantes entienden todo el proyecto de *Esperant l'aigua*, se podrá acceder a los objetivos que cada participante se ha planteado de modo consciente y planificado, pero también a aquellos objetivos que se derivan, de un modo indirecto, de inquietudes más generales que el sujeto a podido no encuadrar dentro del marco mental de objetivos.



#### 4.2.1. Análisis fílmico

Históricamente, el análisis fílmico se ha ocupado de tres grandes cuestiones (Montiel, 1999): el análisis de la imagen y el sonido o de la representación fílmica, el análisis del relato o de las estructuras narrativas y el análisis del proceso comunicativo y del espectador por él construido. Esto nos lleva a tres parámetros: formales, narratológicos y contextuales. El análisis que se propone, por tanto, partirá de estos tres grandes ejes para el estudio de estas tres piezas documentales.

Las principales teorías acerca del análisis fílmico están enfocadas hacia el estudio de productos de ficción, por lo que, las metodologías que proponen no son del todo completas para el análisis de documentales. Estas teorías se centran más en cuestiones de forma y estructura narrativa y dejan prácticamente de lado el análisis del proceso social que entraña contar una historia real e interactuar con personas que forman parte de una problemática social concreta y de un contexto cultural determinado. Dada la naturaleza documental de *Esperant l'aigua*, resulta necesario adecuar el análisis fílmico y dar un peso importante a la parte de análisis del contexto de producción e introducir cuestiones como la ética o los mecanismos de participación utilizados. David Bordwell ha teorizado ampliamente sobre el análisis de los films. Su aportación es importante y permite establecer algunos elementos claves en torno a este tema, aunque desde la perspectiva de la ficción. Afirma que *“debemos tener en cuenta que la producción de significado no es independiente de su sistema económico de producción ni de los instrumentos y las técnicas de las que se sirven las individualidades para elaborar materiales de modo que se produzca un significado. Además, la producción del significado tiene lugar dentro de la historia; no se lleva a cabo sin que tengan lugar cambios reales en el tiempo. Esto nos indica que debemos establecer las condiciones de existencia de esta práctica cinematográfica, las relaciones entre las diferentes condiciones y una explicación de sus cambios”* (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997:98). Con esta afirmación está reivindicando la importancia de los parámetros contextuales en el análisis fílmico, y que implican, el estudio sobre las condiciones de producción, la reflexión sobre la situación económico-político-social del momento, la incorporación de principios ordenadores tales como género, estilemas autorales, star-system, movimiento cinematográfico, etc., el estudio sobre la recepción del film y la inscripción o no en un modelo de representación determinado.

Para la elección del método fílmico de análisis se ha seguido, en gran parte, las orientaciones establecidas por Vanoye y Goliot-Lété en *Précis d'analyse filmique* (1992), aunque dada la naturaleza documental de los vídeos, y tal y como se ha argumentado en el párrafo anterior, se han propuesto apartados nuevos enfocados al análisis del proceso social que implica el rodaje de un documental. Entonces, las fases de trabajo que se proponen para el análisis fílmico de las tres piezas de *Esperant l'aigua* son las siguientes:

##### 1. Fase descriptiva:

*Decoupage*. Es un método de análisis fílmico que consiste en desglosar las secuencias de un film en planos o secuencias para posteriormente poder analizarlas con más detalle. Augmont y Marie (1993) describen la mencionada técnica de análisis ofreciendo una útil guía de los parámetros más frecuentemente

utilizados en los *decoupage* analíticos, aunque también en que cada *decoupage* debe ajustarse a las características y a las singularidades de cada pieza audiovisual. Por ello, el tipo de *decoupage* que se ha utilizado es una versión más simplificada y menos detallada de lo que se suele hacer en un análisis fílmico integral, dado que el objetivo del análisis no es tanto desentrañar todas las cuestiones técnicas, narrativas y de estilo, sino extraer los elementos que puedan ser utilizados para impulsar procesos de transformación social. Se ha optado por desglosar las piezas documentales por secuencias y analizar en cada de una de ellas los siguientes elementos:

- Contenido narrativo de la secuencia.
- Número de planos, tipos de planos y contenido del encuadre.
- Incidencia angular.
- Movimientos de cámara.
- Banda sonora: diálogos, indicaciones sobre la música, efectos sonoros, escalas sonoras y naturaleza de la toma de sonido.
- Montaje.

## 2. Fase interpretativa:

- Análisis narratológico, es decir qué estructuras y recursos narrativos se están utilizando.
- Análisis icónico. El análisis sobre los aspectos visuales y sonoros.
- Análisis psicoanalítico. El análisis del efecto particular que genera sobre el espectador.

## 4.3. ESTRATEGIAS, PROCEDIMIENTOS Y DIFICULTADES DEL ANÁLISIS

### 4.3.1. Estrategias y procedimientos

Para responder a la pregunta; ¿de qué manera el proyecto ARTXIVIU puede contribuir a generar procesos de transformación social?, es necesario primero contar con todos los datos que nos permitan saber en qué consiste exactamente este proyecto y qué se ha hecho hasta ahora.

Como se explicaba en la introducción, el proyecto ARTXIVIU está en etapa casi de gestación, por lo que hay muchas líneas de acción que están poco evolucionadas. Por lo tanto, para tener material y datos suficientes para poder trabajar, se ha seleccionado el trabajo de vídeo documental *Esperant l'aigua*, que es el inicio y la base de la que parte el ARTXIVIU, y además, una de las líneas de acción más trabajadas. Para responder a la pregunta de investigación se necesita, por tanto, hacer una fotografía del presente de *Esperant l'aigua*, extraer, comprender y analizar todos los elementos que conforman tanto el planteamiento de este proyecto como el desarrollo que se ha dado hasta ahora del

mismo. Una vez obtenida toda esta información se analizará para saber cómo este proyecto puede impulsar el cambio social.

A continuación, se va a hacer una descripción detallada del procedimiento y de las estrategias que se han llevado a cabo para realizar la investigación. Para una mejor comprensión del proceso se ha elaborado el siguiente esquema:

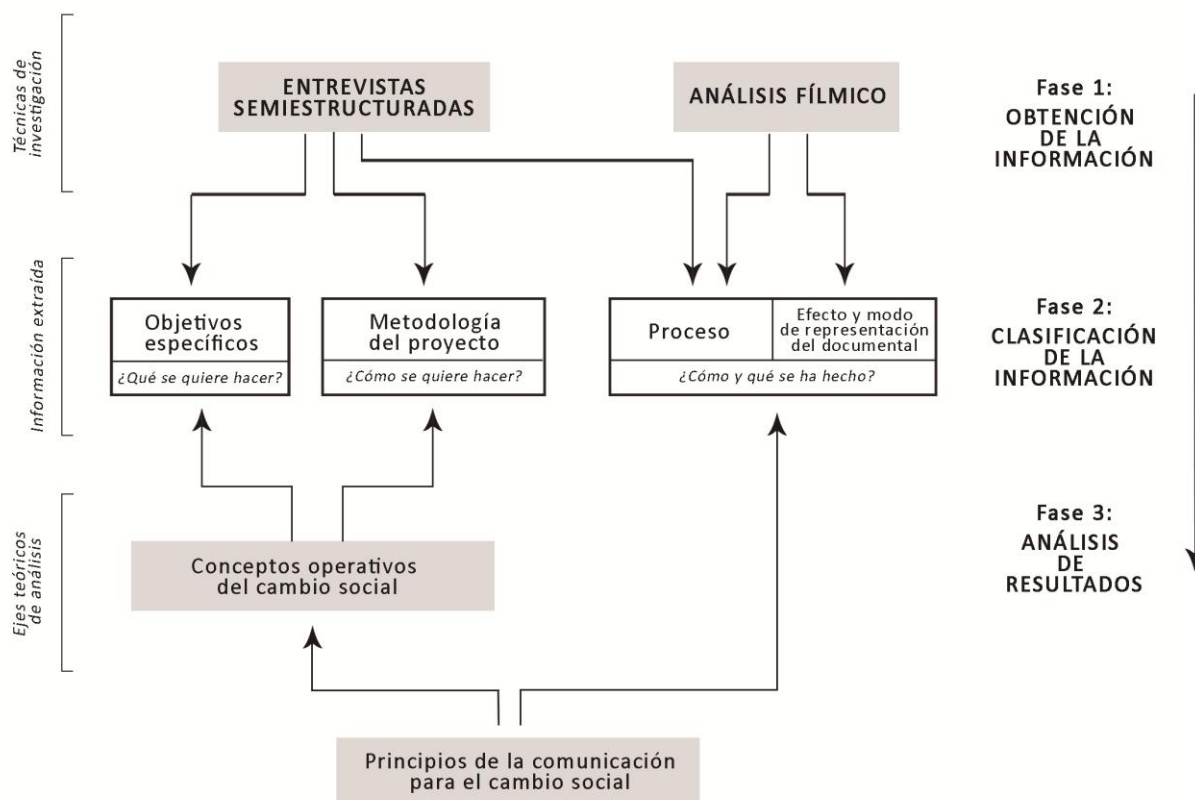


Figura 2: Esquema procedimiento y estrategias. Fuente: Elaboración propia

### Fase 1: Obtención de información

En esta primera fase se han realizado entrevistas semiestructuradas a algunos participantes del proyecto y se han analizado fílmicamente los tres capítulos del documental de *Esperant l'aigua*.

#### - Entrevistas semiestructuradas

Se han realizado seis entrevistas en total; a cuatro miembros de la Fundación Assut que han participado e impulsado el proyecto, y a un protagonista de cada pieza documental. Se ha considerado que era importante incluir la perspectiva de las personas protagonistas del documental para tener una visión más integradora del proceso, por lo que se han seleccionado un protagonista de cada capítulo del documental. Por otro lado, se ha decidido no incluir el nombre de las personas entrevistadas por una cuestión de ética, confidencialidad y respeto a la intimidad, y para ello se ha utilizado un nombre de referencia acorde al rol que han

desempeñado en el proyecto. Las referencias son las siguientes: Director (la persona encargada de dirigir todo el proceso fílmico), Participante 1, Participante 2 y Participante 3 (personas que han impulsado y realizado diferentes tareas en el proyecto), Protagonista 1 (protagonista del capítulo *Esperant l'aigua*), Protagonista 2 (protagonista del capítulo *Poemes a l'Horta*), Protagonista 3 (protagonista del capítulo *Aigua Nova*).

Tras la transcripción de las entrevistas se ha procedido a codificar la información. Para realizar esta codificación se han empleado diferentes códigos:

- “objetivos” y “objetivos percibidos”<sup>3</sup>. Estos dos códigos se refieren a los objetivos específicos que tiene el proyecto *Esperant l'aigua*. El objetivo general del proyecto está planteado en la página web de la Fundación Assut<sup>4</sup>, sin embargo, se trata de apenas un párrafo de contenido que no permite un acceso profundo. Por otro lado, también existe un documento redactado del proyecto, pero este, además de haber sido escrito hace tiempo, contempla también objetivos más generales. Además, *Esperant l'aigua* ha seguido un proceso de gestación muy espontánea, se ha ido construyendo sobre las acciones y sobre la inercia del hacer. Por tanto, se ha creído necesario extraer los objetivos específicos del proyecto desde la perspectiva particular y subjetiva de los participantes e impulsores a través de la realización de entrevistas.
- “ideas de diseño”. Este código pretende seleccionar la información que trata acerca de la metodología del proyecto.
- “participación de”, “difusión hacia” y “relación con”. Con estos tres códigos se pretende seleccionar la información de las entrevistas que tiene que ver con el proceso, con cómo se han hecho las piezas documentales.

#### - Análisis fílmico

Para realizar un análisis fílmico primero se ha de tener una perspectiva global de los elementos visuales, sonoros y expresivos que conforman toda la pieza documental. Para ello se ha utilizado la técnica del Decoupage<sup>5</sup>, que analiza los elementos constituyentes (planos, sonido, movimientos de cámara, etc) de cada secuencia por separado para así poder extraer los elementos comunes y repetitivos de todo el film y generar un marco de estilo. Con la selección y descripción de estos componentes, posteriormente, se ha procedido a realizar la fase descriptiva del análisis fílmico<sup>6</sup>, introduciendo en cada categoría de análisis (narrativa, icónica y psicoanalítica) estos elementos repetitivos.

---

<sup>3</sup> Se refiere a los objetivos que los protagonistas han podido percibir del proyecto o lo que la Fundación Assut les ha transmitido a la hora de ofrecerles participar.

<sup>4</sup> Disponible en: [www.fundacioassut.org/proyectos/artxiviui-de-lhorta/](http://www.fundacioassut.org/proyectos/artxiviui-de-lhorta/)

<sup>5</sup> Ver Anexo II.

<sup>6</sup> Ver Anexo III.

## Fase 2: Clasificación de la información

Una vez obtenida toda la información, se ha considerado necesario clasificarla para facilitar el posterior análisis de resultados. Para ello, se ha optado por dividirla en tres bloques que responden a tres cuestiones principales: *¿qué se quiere hacer?*, *¿cómo se quiere hacer?* y *¿cómo y qué se ha hecho?*.

- Bloque 1: *¿Qué se quiere hacer?*

En este bloque se ha pretendido reunir toda la información extraída de las entrevistas semiestructuradas que hace referencia a los objetivos específicos de *Esperant l'aigua*. Para clasificarla se ha hecho una comparación por casos, para ello se ha elaborado una tabla<sup>7</sup> con los ocho objetivos que se han encontrado en las respuestas de los entrevistados y se ha comparado lo que ha dicho cada entrevistado sobre cada uno de los objetivos.

- Bloque 2: *¿Cómo se quiere hacer?*

En este bloque se ha incluido lo que los entrevistados han dicho acerca de cuál es la metodología del proyecto. Para clasificar esta información se ha elaborado una tabla<sup>8</sup> con los hitos clave de esta metodología y se han incluido las citas y la persona que lo ha dicho.

- Bloque 3: *¿Cómo y qué se ha hecho?*

En este bloque se han reunido los resultados del análisis fílmico y los datos de las entrevistas que trataban sobre el proceso de realización de los documentales. En el caso del análisis fílmico se ha clasificado la información realizando una tabla con dos apartados; "El efecto que genera en el espectador", aquí se han incluido las conclusiones del análisis psicoanalítico; y "Cómo muestra la realidad", este apartado contiene las conclusiones del análisis narratológico y las del análisis icónico.

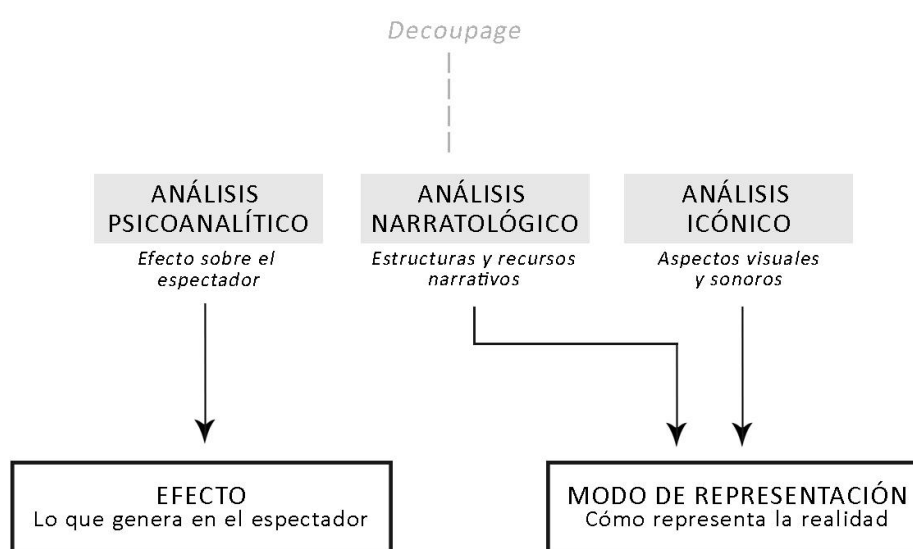


Figura 3: Esquema análisis fílmico. Fuente: Elaboración propia

<sup>7</sup> Ver tabla en Anexo I, pag.26

<sup>8</sup> Ver tabla en Anexo I, pag. 27.

En el caso de los datos de los entrevistados que hablaban sobre el proceso, para clasificar la información se ha realizado una comparación cruzada. Para ello se ha elaborado una tabla en la que los códigos “Participación de”, “Relación con” y “Difusión hacia” se han cruzado con las variables “Protagonistas”, “Gente del entorno”, “Otros colectivos” y “Espectadores”<sup>9</sup>.

### **Fase 3: Análisis de resultados**

Habiendo respondido ya a las tres preguntas principales que se planteaban en la fase de clasificación de la información; ¿qué se quiere hacer?, ¿cómo se quiere hacer? y ¿cómo y qué se ha hecho?, se ha procedido a hacer un análisis de cómo cada uno de estos tres apartados puede generar procesos de transformación social.

La parte de objetivos específicos (¿qué se quiere hacer?) y la de metodología del proyecto (¿cómo se quiere hacer?) hace referencia a la parte más teórica del proyecto, por lo que se ha considerado que la mejor opción era analizar la capacidad para generar transformaciones sociales en torno a tres conceptos operativos del cambio social; tipos, niveles y dimensiones del cambio social. Por otro lado, se ha analizado esta parte teórica (¿qué se quiere hacer? y ¿cómo se quiere hacer?) y la parte del proceso de grabación de los documentales y la de efectos y modos de representación del documental (¿cómo y qué se ha hecho?) en relación a su vinculación o no con los principios de la “comunicación para el cambio social” que proponen Dagrón y Tufte (2006).

#### *4.3.2. Problemas, dificultades y sesgos*

Si bien es cierto que la elección de esta metodología ha sido un proceso minucioso y trabajado, también lo es que durante este trabajo han surgido ciertas dudas y dificultades que han entorpecido la labor y el ritmo de la investigación.

Otra gran dificultad acontecida ha sido la aparición de ciertos sesgos inevitables. A la hora de hallar evidencias y resultados se han presentado dudas sobre porqué esos y no otros. ¿Serían diferentes los resultados si fuera otra persona la que analizara las entrevistas? ¿Puede mi visión, mi posición, mi ideología intervenir y sesgar dichos resultados?.

En el proceso de análisis fílmico también pueden haber aparecido ciertos sesgos, pues se trata de una técnica muy abierta en la que la observación es muy subjetiva. Los resultados están muy condicionados por el trabajo previo de mirada y observación fílmica que haya hecho el investigador, su manera de comprender e interpretar los códigos audiovisuales, su formación o incluso su ideología.

---

<sup>9</sup> Ver tabla en Anexo I, pag. 28.

## CAPÍTULO 5. EVIDENCIAS Y DISCUSIÓN

### 5.1. OBJETIVOS ESPECÍFICOS ¿Qué se quiere hacer?

Tras el análisis de las entrevistas semiestructuradas, realizadas a las personas involucradas en el proyecto, se han extraído los siguientes objetivos específicos de *Esperant l'aigua*:

- La difusión de la cultura. El proyecto pretende, a través de procesos audiovisuales, divulgar la cultura agraria del entorno en el que trabaja la Fundación.
- Rescatar la memoria histórica.
- Generar una experiencia vivencial del espectador. Las piezas documentales de este proyecto buscan que el espectador se meta en un mundo que no es su mundo y lo vea desde los ojos los protagonistas, no busca explicar una realidad sino aportar una experiencia a nivel vivencial.
- Fomentar el uso de otros códigos audiovisuales. El proyecto pretende huir de los códigos convencionales de los medios de comunicación y de las corrientes imperantes en la comunicación audiovisual.
- Dar voz a los protagonistas. Se pretende proporcionar una herramienta de comunicación a las comunidades desde la que se puedan expresar en primera persona.
- Trabajar sobre los vínculos comunitarios. El proyecto pretende recuperar vínculos comunitarios perdidos y generar otros nuevos a través de la implicación de las personas en procesos de generación de vídeos-documentales. Se pretende proyectar las piezas en diferentes pueblos y generar debates para unir distintas realidades, además de implicar a la comunidad en la realización de estas piezas.
- Apoyar otros procesos. Se quiere trabajar generando sinergias con colectivos, asociaciones u otro tipo de entidades que estén realizando actividades en el entorno del proyecto.
- Generar procesos políticos. El proceso de debate y reflexión entorno a la realización de las piezas documentales que se quiere construir con y entre las diferentes comunidades, debe servir para abarcar problemáticas del entorno e impulsar iniciativas políticas.

En la siguiente tabla se muestra como se han analizado cada uno de estos objetivos específicos con el tipo, niveles y dimensiones del cambio social. El propósito de este análisis es saber qué tipo de cambio social promueve cada objetivo, sobre qué niveles opera en primera instancia (puede ejercer efecto sobre otros niveles pero de manera indirecta) y en qué dimensiones.

Objetivos específicos	TIPOS DE CAMBIO ( <i>emergentes, transformativos o proyectables</i> )	NIVELES (1º, 2º y 3º Orden)	DIMENSIONES
DIFUSIÓN DE LA CULTURA	transformativo	2º Orden. Maneras de pensar sobre las cosas.	Colectivo-interno. Transformación de patrones culturales
RESCATAR LA MEMORIA	transformativo	2º Orden. Maneras de pensar sobre las cosas	Colectivo-interno. Transformación de patrones culturales
EXPERIENCIA VIVENCIAL DEL ESPECTADOR	transformativo	1º Orden, Maneras de hacer las cosas y 2º Orden, Maneras de pensar sobre las cosas	Colectivo-interno. Transformación de patrones culturales
OTROS CÓDIGOS AUDIOVISUALES	transformativo	1º Orden, Maneras de hacer las cosas y 2º Orden, Maneras de pensar sobre las cosas	Colectivo-interno. Transformación de patrones culturales
DAR VOZ A LOS PROTAGONISTAS	transformativo	2º Orden. Maneras de pensar sobre las cosas	Colectivo-interno. Transformación de patrones culturales
TRABAJAR SOBRE LOS VINCULOS COMUNITARIOS	transformativo	2º Orden. Maneras de pensar sobre las cosas	Individual-externo. Transformación de relaciones
APOYAR OTROS PROCESOS	transformativo	2º Orden. Maneras de pensar sobre las cosas	Individual-externo. Transformación de relaciones
GENERAR PROCESOS POLÍTICOS	transformativo	3º Orden, Maneras de entender la realidad	Colectivo-externo Transformación estructural

Tabla 1: Análisis del cambio social en los objetivos específicos. Fuente: Elaboración propia

En esta tabla se hace referencia a los tres tipos de cambios que propone Reeler (2005). Los *cambios emergentes* se producen poco a poco, en la actividad diaria de la vida, a través de la prueba y error y sin ningún tipo de planificación. Ninguno de los objetivos del proyecto plasmados en la tabla, pretende producir este tipo de cambios, pues los cambios sociales que se podrían producir bajo estos objetivos implican cierto grado de planificación. Por otro lado, en el extremo opuesto, se sitúan los *cambios proyectables* que se gestionan desde una lógica de proyecto, utilizando por ejemplo el Marco Lógico o el Cuadro Integral de Mando. Para producir este tipo de cambios se utiliza una lógica rígida y ninguno de estos objetivos opera desde esa rigidez, sino que se trata de objetivos que necesitan una lógica mucho más flexible para generar cambios sociales. Esta lógica fluida es bajo la que operan los *cambios transformativos* que “*son más complejos en su naturaleza y exigen una lógica flexible de pensamiento-acción*”. (Retolaza, 2010:5).



Para analizar los niveles y dimensiones del cambio en los que opera cada objetivo resulta interesante separarlos en dos bloques. Por un lado, estarían los objetivos del proyecto que son más a medio plazo y que buscan generar un cambio en los espectadores que visualizan los documentales, estos serían; “difusión de la cultura”, “rescatar la memoria”, “experiencia vivencial del espectador”, “otros códigos audiovisuales” y “dar voz a los protagonistas”. Estos cinco objetivos se dirigen principalmente a producir cambios en el espectador sobre su manera de pensar sobre las cosas, es decir, cambios de 2<sup>do</sup> Orden, en el plano epistemológico. Si es cierto que los dos objetivos de “experiencia vivencial del espectador” y “otros códigos audiovisuales” también pueden enfocarse a producir cambios de 1<sup>er</sup> Orden, es decir en el plano operativo, pues implican un cambio en la manera de hacer las cosas, el espectador se enfrenta a ver este documental desde una posición diferente, la manera de observar cambia. En cuanto a las dimensiones del cambio, estos cinco objetivos operan en el plano de lo Colectivo-interno, y por tanto, en la dimensión de la Transformación de los patrones culturales. Buscan de algún modo mostrar al espectador una información para sensibilizar o producir un cambio de patrones culturales.

Por otro lado, en un segundo bloque, se podrían agrupar los objetivos que trabajan más en el largo plazo y que buscan generar un cambio no en los espectadores, sino en los protagonistas del documental y en las comunidades de las que proceden. Estos son los objetivos de “trabajar sobre los vínculos comunitarios”, “apoyar otros procesos” y “generar procesos políticos”. Estos tres objetivos se dirigen principalmente a producir cambios en el 2<sup>do</sup> Orden, es decir, en la manera de pensar sobre las cosas; en los modelos mentales y los prejuicios que tiene la gente de estas comunidades sobre sus vecinos y cómo esto rompe los vínculos comunitarios (“trabajar sobre los vínculos comunitarios”); y en los patrones relacionales que existen acerca de cómo se desarrolla el trabajo de varios agentes o entidades de un mismo territorio (“apoyar otros procesos”). El objetivo de “generar procesos políticos” opera claramente en el 3<sup>er</sup> Orden, en lo ontológico, pues se dirige a cambiar maneras de entender la realidad, a un cambio en el plano de las estructuras de la sociedad. En cuanto a las dimensiones, los objetivos “vínculos comunitarios” y “apoyar otros procesos” operan en el plano de lo Individual-externo, buscan la Transformación de relaciones, pues intentan generar espacios multiactor y de debate enfocados a la resolución y gestión de conflictos. Por otro lado, el objetivo “generar procesos políticos” opera más en el plano de lo Colectivo-externo, busca producir una Transformación estructural.

A fin de sintetizar la información de este apartado, se puede concluir diciendo que los objetivos del proyecto *Esperant l'aigua* promueven un tipo de cambio *transformativo*, pues su lógica de acción es flexible y se basan en el des-aprender y en liberarse de aquellas mentalidades, relaciones, identidades e instituciones que obstaculizan realidades más justas y equitativas. Por otro lado, los objetivos que tienen como destinatarios los espectadores de los documentales operan principalmente en el 2<sup>do</sup> Orden, en la manera de pensar sobre las cosas, y buscan Transformaciones en los patrones culturales, y los objetivos que tienen como destinatarios los protagonistas del documental y sus comunidades operan en el 2<sup>do</sup> y 3<sup>er</sup> Orden y buscan una transformación en las relaciones y en las estructuras.

## 5.2. METODOLOGÍA DEL PROYECTO *¿Cómo se quiere hacer?*

Con los datos extraídos de las entrevistas semiestructuradas se ha procedido a analizar cuáles son los elementos claves de la metodología que se pretende utilizar en el proyecto de *Esperant l'aigua*. Estos son los elementos principales que se han detectado:

- Trabajar en procesos de larga duración.
- Realización de un proceso socio-cinematográfico. La Fundación Assut impulsa diferentes iniciativas y proyectos en el entorno de la Huerta y la Albufera de Valencia. *Esperant l'aigua* pretende generar procesos fílmicos que participen en esas iniciativas ya empezadas. Además, se pretenden generar espacios de debate y talleres en torno a este proceso de realización fílmica. El objetivo no es generar piezas documentales en torno a un tema, sino utilizarlas para generar procesos sociales. El vídeo se utiliza como una herramienta, no como un fin en sí mismo.
- Realización de un proceso antropológico. Existen muchos matices en la cultura de la huerta y la Albufera, muchos modos de relación que se desconocen, este proyecto pretende llegar hasta estos matices no quedarse en los aspectos más llamativos, esos que las instituciones culturales tienen como señas de identidad.
- Los destinatarios son los propios protagonistas. Los documentales, en primera instancia, no están dirigidos a espectadores externos a estas comunidades, sino que los destinatarios son las propias comunidades.
- Utilización de métodos participativos. A través de integrar a las comunidades en los procesos de generación de guión y revisión del montaje se pretenden utilizar métodos participativos.
- Utilización de personajes circulares. Se pretende retratar a las personas desde su complejidad, llegar a la profundidad de su modo de relacionarse y de actuar y no quedarse en los datos superficiales.
- Evidenciar el proceso de realización. Tanto en el propio documental, como en los debates y talleres posteriores se pretende dar a conocer cómo ha sido el proceso de realización.
- Salir de los códigos audiovisuales convencionales.
- Hacer un trabajo de la mirada. Las persona encargadas de grabar y montar el documental deben hacer este trabajo de la mirada, hacer un proceso de inmersión en esa realidad y generar una relación de mucha confianza y de mucho diálogo con los protagonistas para que la perspectiva desde la que se graba y se monta sea lo más acorde a la realidad posible.
- Utilizar un lenguaje acorde a la realidad representada. Salir de los códigos audiovisuales de los medios de comunicación masivos que utilizan un lenguaje universal para seducir a todas las audiencias, e intentar representar la realidad acorde a los ritmos, los sonidos y los elementos de esa realidad.

En la siguiente tabla se muestra como se han cruzado los elementos que configuran esta metodología con el tipo, niveles y dimensiones del cambio social. El objetivo de este apartado es saber qué tipo de

cambio promueve cada elemento de la metodología, en qué nivel opera y sobre qué dimensión quiere influir.

Metodología	TIPO	NIVELES	DIMENSIONES
PROCESO DE LARGA DURACIÓN	transformativo	3er Orden. Maneras de entender la realidad	Colectivo-externo Transformación estructural
PROCESO SOCIO - CINEMATOGRAFICO	transformativo	3er Orden. Maneras de entender la realidad	Colectivo-externo Transformación estructural
DESTINATARIOS PROTAGONISTAS	transformativo	3er Orden. Maneras de entender la realidad	Colectivo-externo Transformación estructural
PROCESO ANTROPOLÓGICO	transformativo	3er Orden. Maneras de entender la realidad	Colectivo-externo Transformación estructural
PERSONAJES CIRCULARES	transformativo	2º Orden. Maneras de pensar sobre las cosas	Colectivo-interno. Transformación de patrones culturales
EVIDENCIAR EL PROCESO	transformativo	2º Orden. Maneras de pensar sobre las cosas	Colectivo-interno. Transformación de patrones culturales
SALIR DE LOS CÓDIGOS CONVENCIONALES	transformativo	2º Orden. Maneras de pensar sobre las cosas	Colectivo-interno. Transformación de patrones culturales
TRABAJO DE LA MIRADA	transformativo	2º Orden. Maneras de pensar sobre las cosas	Colectivo-interno. Transformación de patrones culturales
LENGUAJE ACORDE A LA REALIDAD	transformativo	2º Orden. Maneras de pensar sobre las cosas	Colectivo-interno. Transformación de patrones culturales
PARTICIPATIVO	transformativo	1º Orden, Maneras de hacer las cosas	Individual-externo. Transformación de relaciones

Tabla 2: Análisis del cambio social en la conceptualización. Fuente: Elaboración propia

Al igual que sucedía en el apartado anterior, el de los objetivos específicos, los elementos de la metodología de *Esperant l'aigua* conforman una manera de hacer del proyecto que corresponde a una lógica flexible, en la que, a pesar de haber una planificación de cómo se quiere hacer, no se ha elaborado una guía rígida y lineal como sería en el caso del pensamiento de los *cambios proyectables*. Los elementos de esta metodología trabajan por tanto bajo la lógica de los *cambios transformativos*.

Dentro del conjunto de estos elementos metodológicos podemos diferenciar, por un lado, aquellos que describen la manera en la que se quieren hacer los vídeos-documentales, es decir, el proceso cinematográfico; “personajes circulares”, “evidenciar el proceso”, “salir de los códigos convencionales”,

“trabajo de la mirada” y “lenguaje acorde a la realidad”, y por otro, los elementos que describen el proceso social: “larga duración”, “proceso socio-cinematográfico”, “proceso antropológico”, “destinatarios protagonistas” y “participativo”.

En cuanto a los elementos metodológicos que conforman el proceso cinematográfico de *Esperant l'aigua*, todos ellos trabajan en el nivel de 2<sup>do</sup> Orden. Esta metodología se enfoca, entonces, a generar cambios sociales en el nivel de las maneras de pensar sobre las cosas, es decir, cambios sobre los modelos mentales de los espectadores. A su vez, estos elementos operan en lo Colectivo-interno para generar Transformaciones en los patrones culturales.

Por otro lado, los elementos que construyen el modo de hacer en cuanto a la parte del proceso social, inciden sobre el nivel de 3<sup>er</sup> Orden, es decir, sobre las maneras de entender la realidad de las comunidades y personas implicadas en el proyecto. Estos elementos a su vez intentan incidir desde lo Colectivo-externo para generar una Transformación estructural tanto de las instituciones formales como de las informales dentro de estas comunidades.

### **5.3. PROCESO: ¿Qué y cómo se ha hecho?**

Para poder analizar cómo el proceso desarrollado para materializar *Esperant l'aigua* contribuye a generar un cambio social, primero vamos a identificar los elementos fílmicos que definen este vídeo-documental haciendo un análisis fílmico, y a continuación, se mostraran los datos extraídos de las entrevistas que describen cómo ha sido el proceso de realización del mismo.

Desde cualquier perspectiva que se aborde el análisis fílmico, casi todos los planteamientos teóricos coinciden en que siempre habrá de darse una doble tarea; primero descomponer el film en sus elementos constituyentes, deconstruir y describir, que es la tarea que se ha realizado con la técnica del decoupage; y segundo, establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un “todo significativo”, es decir, reconstruir e interpretar. Dado que el objetivo de este análisis es identificar elementos comunes a todo el proyecto de *Esperant l'aigua*, para así ver de qué manera contribuyen a la transformación social, resulta pertinente hacer un análisis de las tres piezas en conjunto. Una vez descompuesto los elementos constituyentes de cada pieza documental por separado, en esta fase del análisis se plantea generar ese “todo significativo” anteriormente mencionado. Esta mirada más integral facilitará luego el cruce de datos con las evidencias encontradas en las entrevistas, y así se podrá simplificar la extracción de conclusiones.

Esta fase interpretativa del análisis fílmico se divide en cuatro tipos de análisis; el análisis narratológico, el análisis icónico y el análisis psicoanalítico.

#### **Análisis narratológico**

Las tres piezas documentales que integran este proyecto, *Esperant l'aigua*, *Poemes a l'Horta* y *Aigua Nova*, están constituidas en su base estructural desde planteamientos narratológicos muy diferentes. *Esperant l'aigua* se trata del relato de un suceso lineal, a saber, las diferentes tareas que desempeña un guarda de acequia en un día de riego. Vemos aquí elementos de una clásica estructura de presentación-nudo-desenlace. *Poemes a L'Horta* se vale de una estructura más cíclica, en la que el

foco se centra en las conversaciones que giran en torno a los poemas que se están leyendo. Por último, *Aigua Nova*, se nutre de ambas perspectivas.

Pese a ello, a continuación, se ha intentado hacer una selección de los aspectos narratológicos comunes y que pueden ayudar a conformar un estilo de narración que defina el proyecto:

- Ausencia de presentación de personajes y del contexto

No se hace una presentación de los personajes, en muchas ocasiones no hay ni siquiera una breve descripción de quienes son. Los tan comunes rótulos con el nombre y la profesión del personaje no están presentes en estas piezas. Igualmente no se proporciona información explícita de dónde estamos y qué es lo que vamos a ver.

- Personajes indeterminados

Los personajes se definen por lo que dicen o hacen, o mediante las relaciones que se establecen con los demás personajes. No se da más información al espectador sobre los personajes de lo estrictamente sustancial al relato.

- Estructura In Media Res

In Media Res es una expresión latina que significa “en medio del asunto”. El relato empieza en un punto intermedio de la narración, sin previa aclaración de las historias.

-La acción como foco de la narración

El relato no se centra en los personajes, su mundo interior, sus ideas o su forma de ser, sino en las acciones que acontecen.

### **Análisis icónico**

Del mismo modo, en este apartado, se intentará extraer elementos comunes a las tres piezas documentales para esbozar un marco icónico sobre los aspectos visuales y sonoros. A continuación se detallan estos elementos:

-Ausencia de sonido extradiegético

La banda sonora está compuesta solamente por el diálogo y el sonido ambiente, no se utilizan en el montaje música que se monte sobre el sonido real.

-Respeto del silencio

Existe un respeto narrativo sobre la realidad que se filma. Los diálogos aparecen si realmente ha habido en el tiempo real de grabación mayor cantidad de diálogo que de silencio.

-Predominio de la cámara en mano

Existen gran cantidad de planos grabados con movimiento del pulso. Esto evidencia la presencia de la cámara y le da más realismo al relato.

-Poca planificación de rodaje

El gran número de movimientos de cámara siguiendo las acciones y la disposición de los personajes en el encuadre, nos da a entender que no se planifican los planos que se van a grabar (en la mayoría de los casos) sino que se graba de una manera espontánea.

-Poca presencia del montaje

Los movimientos de cámara son los que encuadran y reencuadran las acciones, la fragmentación de la imagen no se hace tanto en el montaje final sino más en el momento de la grabación con los movimientos de cámara.

-Evidencia del aparato de producción

En numerosas ocasiones se muestra al espectador quién o qué hay detrás de la cámara, esto se puede observar en los siguientes elementos: los planos en los que aparece el micro o la segunda cámara, los operadores que están fuera de la escena y que aparecen en cuadro, las fotos del rodaje que se insertan en el montaje en *Poemes a l'Horta* o la voz del cámara que en ocasiones interactúa con los personajes.

-No hay coherencia gráfica

Los títulos de crédito de las tres piezas siguen un estilo totalmente distinto.

### **Análisis psicoanalítico**

A partir del análisis de las estructuras y de las cuestiones visuales y sonoras, en este apartado se tratará de hacer un análisis del efecto particular que estos elementos generan sobre el espectador. Los efectos encontrados comunes a todo el conjunto de vídeos del proyecto son los siguientes:

-Participación activa

*Esperant l'aigua* no ofrece personajes ni contextos definidos, sino la posibilidad de construir vidas. Se proporcionan materiales discursivos tales que exigen un trabajo por parte del espectador, una participación activa para construir una realidad en torno al personaje que no le es ofrecida de manera explícita, requiere de una interpretación y una búsqueda en las relaciones y las acciones que ocurren en el relato. Se conforma a la persona desde los detalles y las particularidades y se entiende el contexto de la narración desde la observación analítica y la interpretación.

-Acceso abierto

El descodificar todos estos datos sobre los personajes y la realidad que se menciona en el párrafo anterior da al espectador otro tipo de acceso a las personas. Se les trata como personas y no como categorías de personas. En la medida en la que se da información detallada sobre las personas, el espectador pone un filtro, genera un tipo y la juzga desde esa categorización, por informaciones previas, no por los modos de relación o por las acciones. Esta ausencia de información explícita permite un acceso a la persona mucho más abierto y libre de prejuicios.

**-Espectador extranjero**

El lenguaje audiovisual; el ritmo de la narración, el montaje, se acopla a la realidad que intenta representar. No utiliza los mecanismos del cine más convencional ni el lenguaje de los mass media, ese lenguaje universalista que intenta seducir a todas las audiencias. La sensación que produce en el espectador, por tanto, es la de un extraño que se aproxima a una realidad que no conoce, cuyos códigos le son desconocidos, y en donde no puede entender todo lo ocurre.

**-Experiencia vivencial**

Esta aproximación que se ha mencionado en anteriores apartados; desde un lenguaje que se desconoce y que representa fielmente la realidad y desde una realidad y unos personajes que no son definidos, hacen de la visualización de estas piezas documentales una experiencia vivencial. El espectador vive la experiencia de ir a acompañar al guarda en el riego, o de estar en la siembra del arroz o de escuchar las conversaciones en torno a unos poemas de Estelles, no recibe una información sino que de algún modo vive la realidad.

Con todas estas evidencias extraídas de la parte interpretativa del análisis fílmico, a continuación se ha elaborado una tabla agrupando elementos que definen al documental en dos bloques temáticos; el efecto que genera en el espectador y cómo representa la realidad.

EFECTOS Lo que genera en el espectador	MODO DE REPRESENTACIÓN Cómo representa la realidad
<p><b>Una participación activa</b></p> <p>No se ofrecen personajes ni contextos definidos, sino la posibilidad de “construir vidas”. Se proporcionan materiales discursivos tales que exigen un trabajo por parte del espectador, una participación activa para construir una realidad en torno al personaje que no le es ofrecida de manera explícita, requiere de una interpretación y una búsqueda en las relaciones y las acciones que ocurren en el relato. Se conforma a la persona desde los detalles y las particularidades y se entiende el contexto de la narración desde la observación analítica y la interpretación.</p>	<p><b>Muestra la realidad sin artificios</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ausencia de sonido extradiagético</li> <li>- Respeto del silencio</li> <li>- Predominio de la cámara en mano</li> <li>- Poca planificación de rodaje</li> <li>- Poca presencia del montaje</li> </ul>
<p><b>Un acceso abierto a la información</b></p> <p>El descodificar todos estos datos sobre los personajes y la realidad que se menciona en el párrafo anterior da al espectador otro tipo de acceso a las personas. En la medida en la que se da información detallada sobre las personas, el espectador pone un filtro, genera un tipo y la juzga desde esa categorización, por informaciones previas, no por los modos de relación o por las acciones. Esta ausencia de información explícita permite un acceso a la persona mucho más abierto y libre de prejuicios.</p>	<p><b>Perspectiva compleja y profunda de la realidad*</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ausencia de presentación de personajes y del contexto</li> <li>- Personajes indeterminados (los personajes se definen por lo que dicen o hacen, o mediante las relaciones que se establecen con los demás personajes)</li> <li>- Estructura <i>In Media Res</i> (“en medio del asunto”)</li> </ul> <p><small>*la realidad no se muestra a través de datos específicos sobre personajes o contexto, sino que se da información de la realidad a través de las acciones y las relaciones que se observan en el transcurso del relato.</small></p>

<p><b>Una mirada extranjera</b></p> <p>El lenguaje audiovisual utilizado se construye a partir de los códigos de la realidad que intenta representar. No utiliza los mecanismos del cine más convencional ni de los mass media para comunicar con un lenguaje universalista que intenta seducir a todas las audiencias. La sensación que produce en el espectador, por tanto, es la de un extraño que se aproxima a una realidad que no conoce, cuyos códigos le son desconocidos, y en donde no puede entender todo lo ocurre.</p>	<p><b>Evidencia el proceso de grabación</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Planos en los que aparece el micro o la segunda cámara</li> <li>- Planos en los que aparecen los operadores que están fuera de la</li> <li>- Fotos del rodaje que se insertan en el montaje.</li> <li>- La voz del cámara que en ocasiones interactúa con los personajes.</li> </ul>
<p><b>Una experiencia vivencial</b></p> <p>Esta aproximación que se ha mencionado en anteriores apartados; desde un lenguaje que se desconoce y que representa fielmente la realidad y desde una realidad y unos personajes que no son definidos, hacen de la visualización de estas piezas documentales una experiencia vivencial. El espectador vive la experiencia de ir a acompañar al guarda en el riego, o de estar en la siembra del arroz o de escuchar las conversaciones en torno a unos poemas de Estelles, no recibe información sin más sino que de algún modo vive la realidad.</p>	

Tabla 3: Elementos que definen el documental. Fuente: Elaboración propia

Para entender cómo ha sido el proceso de realización de los documentales; el contacto con los entrevistados y diferentes actores del entorno, el proceso de difusión de las piezas y la participación de la comunidad, se ha extraído información de las entrevistas y se ha elaborado la siguiente tabla. Si el lector quiere profundizar más en estos datos puede acceder al Anexo I a la Tabla IV y consultar una versión más ampliada de esta tabla que incluye las citas textuales de los entrevistados.

Proceso	PROTAGONISTAS	GENTE DEL ENTORNO	OTROS COLECTIVOS/ENTIDADES	ESPECTADORES
PARTICIPACIÓN DE	Sí en el Guión Sí en el montaje No en la generación de la idea	No en el montaje No en la generación de la idea	Poca participación	Mediante debates, pero se han hecho pocos.
RELACIÓN CON	A partir de otros procesos de la Fundación	A partir de otros procesos de la Fundación	Poca relación	
DIFUSIÓN HACIA	No han visto el resto de documentales	Poca difusión	Poca difusión	Poca difusión

Tabla 4: Resumen análisis de entrevistas en cuanto al proceso. Fuente: Elaboración propia



#### 5.4. FUERZAS IMPULSORAS DE LA COMUNICACIÓN PARA EL CAMBIO SOCIAL

Una vez mostradas, en el apartado anterior, las evidencias sobre cómo ha sido el proceso y sobre cómo es este film documental, vamos a identificar de qué manera lo que se ha hecho hasta ahora en el proyecto de *Esperant l'aigua* puede promover el cambio social. Para ello, se va a discutir si estas evidencias se pueden identificar con las fuerzas impulsoras de la comunicación para el cambio social que proponen Dagrón y Tufte (2006). Al tiempo se intentará discutir también, con los datos de la metodología y los objetivos específicos de los apartados 5.1. y 5.2, si el planteamiento teórico del proyecto se articula acorde a estas fuerzas impulsoras.

- La Comunicación para el cambio social rechaza el modelo lineal de la transmisión de información desde un emisor central a un receptor individual y, en cambio, fomenta un proceso cíclico de interacciones centradas en el conocimiento compartido y la acción colectiva.

En lo que se ha hecho hasta ahora no hay evidencias de que predomine este proceso cíclico de interacciones, sino que más bien se ha seguido un modelo lineal de transmisión. Como se muestra en la Tabla 4: Resumen análisis de entrevistas en cuanto al proceso, los protagonistas de otras piezas no han visto los otros documentales, ha habido poca difusión a la gente del entorno y la relación con otros colectivos y la difusión hacia ellos ha sido escasa. Es cierto que se ha organizado algún debate en torno a una de las piezas documentales a donde se ha invitado a la sociedad civil, como expresa el Participante 1:

*“Y luego se hace otra proyección antes del estreno, en el botánico , que se genera también un debate, pero ese debate ya no es tan de si gusta o no gusta o si el montaje es mejor o peor si no que se genera un debate en cuanto a lo que la gente ha visto en el documental”*, pero dado que se trata de un sólo debate no resulta representativo de todo el proceso, por lo tanto, no podemos definir el proceso de comunicación que se ha utilizado hasta ahora en este proyecto como algo cíclico. Sin embargo, cabe mencionar, que tanto en la metodología como en los objetivos específicos se han encontrado suficientes elementos como para determinar que en el planteamiento teórico del proyecto sí que se aspira a generar este proceso cíclico. En relación al objetivo de “trabajar sobre los vínculos comunitarios”, el Director decía en las entrevistas:

*“Si tu haces una pieza de regadores en Massamagrell y luego lo pones en el pueblo vecino que tienen conflictos y de pronto se sienten identificados, y luego haces una pieza con ellos de pronto les conectas. De pronto se sienten participes de lo mismo, y de pronto se sientan en el mismo sitio y pueden dialogar.”*

Hablando del objetivo de “apoyar otros procesos” el Director mencionaba: *“vas generando una red, esas personas te contactan con otras personas que ellos conocen y que hasta entonces no tenían relación con ese ámbito, porque aquí es más importante generar relaciones que no imágenes.”* Más adelante, en la misma entrevista, en relación al objetivo de “generar procesos políticos” decía: *“aspiramos a poder generar procesos políticos mucho más profundos, que podamos mover mucho más las películas, ir por los pueblos con ellas, generar todo este sistema de vínculos comunitarios y de discusiones políticas sobre los problemas reales a partir de las películas”*. Y por último, en una parte de la entrevista que se hacía referencia al proceso sociocinematográfico que se quería usar como eje

metodológico, mencionaba el Director: *“se trata de hacer piezas fílmicas pero que estén implicadas en procesos sociales, es decir, no hacemos una pieza fílmica sobre un tema, sino con personas con las que se están haciendo cosas, idealmente estas piezas documentales tienen que servir para participar en esos procesos .”*

Con lo cual se percibe que existe una intención de generar este tipo de comunicación cíclica, quizás en el futuro, cuando el proyecto esté más avanzado. Como dice el Director:

*“Y eso es lo que considero que está a medias, por qué, por qué hemos hecho las piezas, hemos hecho una serie de pases aislados, pero no hemos hecho todo el proceso que debería hacerse que es ir pueblo por pueblo poniendo la películas, haciendo que pueblos vecinos se conecten a través de esas películas y entonces a partir de ellas hacer una película en el pueblo vecino.”*

- Las comunidades deben ser las protagonistas de su propio cambio y administrar sus herramientas de comunicación en lugar de concentrarse en la persuasión y la diseminación de información.

- La sostenibilidad de los cambios sociales es segura cuando las personas y comunidades afectadas se apropian del proceso de comunicación y sus contenidos.

Pese a que no se trata de un proceso de vídeo participativo<sup>10</sup> en el que las comunidades cogen las cámaras y dirigen todo el proceso, si es cierto que se ha intentado que los protagonistas participen activamente en el proceso, tanto en el guión como opinando sobre el montaje. Como afirma el Director: *“Y ellos aunque no han definido los planos, han definido las situaciones”* y como menciona también el Participante 1: *“nosotros le decimos, oye queremos grabar como se vive aquí, y es el guarda quien decide el guión, decide vamos a grabar aquí, allá, a estas personas, etc, es él quien monta todo”*. Aunque también, como afirma el Participante 2 en relación a que los protagonistas se adueñen de todo el proceso de construcción de la idea del documental, *“se podría decidir también por ejemplo que tipo de documental, claro, pero eso si no hay dinámicas de participación al principio es muy difícil”*.

Y es que como dice el Director, *“hasta ahora no hemos llegado a que ellos cojan la cámara, porque en este tipo, en este ámbito específico no nos parece interesante”*, pero sin embargo *“ellos están efectivamente construyendo su imagen, aunque no cojan la cámara”*.

En la Tabla 3: Elementos que definen el documental, podemos encontrar varios elementos sobre el modo de representación que utiliza el documental que contribuyen a esta apropiación del proceso de comunicación por parte de la comunidad. La “Perspectiva compleja y profunda de la realidad” que tiene el documental, es decir, el hecho de que la realidad no se muestre a través de datos específicos sobre personajes o contexto, sino que se de información de la realidad a través de las acciones y las relaciones que aparecen en el vídeo, hace que el discurso lo definan los protagonistas a través de sus acciones ante la cámara. Por otro lado, “Muestra la realidad sin artificios” es un modo de representar

---

<sup>10</sup> El Vídeo Participativo se define como un proceso en el que se utilizan una serie de técnicas que buscan involucrar a un grupo o a una comunidad en la realización de un producto audiovisual sobre el que mantendrá un control creativo. El gesto fundamental es el de ceder la cámara para que quienes experimentan una situación puedan determinar no sólo lo que quieren decir, sino también la forma más adecuada para contar las historias que forman parte de su experiencia. Extraído de: <http://debatendonuestrasidentidadesculturales.iepala.es/descargas/programa-taller-III.pdf>

la realidad en el que no interfiere tanto la mirada del director, del montador o del cámara, supone centrar el discurso fílmico en las acciones de los personajes y no tanto en la parte estética.

- Los resultados del proceso de Comunicación para el cambio social deben ir más allá del comportamiento individual y tomar en cuenta normas sociales, políticas actuales, la cultura y el contexto de desarrollo general.

Este elemento está presente en el planteamiento teórico del proyecto. Los dos elementos metodológicos; “proceso socio-cinematográfico” y “proceso antropológico” y el objetivo “generar procesos políticos”, inciden, como se argumentaba en el apartado 5.1., desde lo Colectivo-externo para generar una Transformación estructural tanto de las instituciones formales como de las informales dentro de estas comunidades. Busca, por tanto, un tipo de transformación que va más allá del comportamiento individual. Del mismo modo ocurre con los objetivos específicos “difusión de la cultura”, “rescatar la memoria”, “experiencia vivencial del espectador”, “otros códigos audiovisuales” y “dar voz a los protagonistas”, estos cinco objetivos operan en el plano de lo Colectivo-interno, y por tanto, en la dimensión de la Transformación de los patrones culturales.

- La crítica a los modelos comunicativos imperantes

Como afirma el Director en la entrevista: “algo que para mí es muy importante, es no caer en los códigos audiovisuales convencionales”. También es aclarador el comentario que hace el Participante 1, explicando que ellos rechazan los documentales televisivos de la huerta:

*“se grabó un documental que se llama L’horta al costat de ta casa, es de la Universidad de Valencia, entonces es un etilo de lo que tú dices, es una visión de la huerta con aviones que sobrevuelan la huerta, expertos que hablan sobre la huerta, con agricultores que no son muy agricultores, que tienen un discurso muy político.”*

Quizás este elemento de la *Comunicación para el cambio social* sea uno de los más presentes en la parte práctica del proyecto. En la Tabla 3: Elementos que definen el documental., vemos como hay seis elementos del formato del documental que buscan directamente esta huida de los códigos convencionales del audiovisual. Por un lado “la participación activa del espectador”, como dice el Director: “o sea que el espectador tenga qué pensar, pero está persona quién será, como relaciono está persona con aquella otra, este trabajo siempre ha sido el trabajo del cine más interesante”. Por otro, “el acceso abierto a la información”, que busca huir de las presentaciones y tipos que generan los documentales convencionales sobre las personas protagonistas, aportando datos sobre su profesión, estudios o más cuestiones personales que provocan que el espectador lo juzgue desde esa categorización, es decir, en palabras del Director:

*“en la medida en la que tu das más información sobre las personas, de pronto pones un filtro, las juzgas por informaciones que tu ya tienes previas y te impide ese acceso que es muy cinematográfico hacia unos personajes que en realidad son personas, que más allá de quienes sean o no o de qué funciones tengan en un lugar son personas, y tienen una complejidad y un relieve muy específico.”*

La “mirada extranjera”, que busca huir del lenguaje universal de los medios de comunicación, y en contraposición, propone un lenguaje acorde a la realidad, un lenguaje extranjero para el espectador. La “experiencia vivencial”, que intenta evitar el exceso de información que suelen aportar los documentales más convencionales, y opuestamente, propone otro tipo de acercamiento a la realidad contada, como explica el Participante 1: *“se busca que el espectador se meta en un mundo que no es su mundo y lo vas a ver con los ojos del que está ahí, no busca explicar si no una experiencia a nivel vivencial.”* Además, se muestra la realidad sin artificios, un elemento del formato del documental que también se sale de los modelos imperantes, tal y como dice el Director: *“Incidir lo menos posible, yo no ilumino nunca”*. También se evidencia el proceso de grabación, como afirma de nuevo el Director:

*“digamos que el cliché hollywoodiense es que no se note el aparato que ha construido el producto. Esto ya lo decía Marx que para el capitalismo es fundamental ocultar los medios de producción, ocultar el proceso de producción. También para el cine industrial es importante ocultar el proceso de producción. Luego se hace el cómo se hizo, ocultando, y sólo sacando lo que interesa. A mi me interesa siempre de alguna manera evidenciar el proceso de cómo se ha compuesto algo.”*

#### - Las metodologías participativas y localizadas

Como se muestra en la Tabla 4: Resumen análisis de entrevistas en cuanto al proceso, los protagonistas han participado activamente en el proceso de guión y en la corrección del montaje. Además, uno de los planteamientos metodológicos es la participación. En relación a esto el Participante 1 dice: *“Mujer, claro decidí cosas que iban a salir en el vídeo. Nos sentamos en mesa, qué queremos hacer”* y el Protagonista 2 afirma: *“Si, y se ha hecho como nosotros hemos pedido que se hiciese.”*. El Participante 2 habla en la entrevista acerca de este proceso participativo de montaje y explica: *“presentarlo a las personas que participan para que nos den su opinión de si eso refleja lo que quieren, si les gusta o no, que cosas faltan o sobran y en función de eso se ha modificado y se ha realizado un segundo o tercer montaje.”*

Es por tanto una realidad que este proyecto incluye metodologías participativas, pero también como afirma el Participante 3: *“Me imagino que podría ser más participativo, pero al final es por falta de tiempo, porque al final el tiempo es un recurso”*.

## CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

### 6.1. CONCLUSIONES

Volviendo a los objetivos que se planteaban al inicio de este trabajo, se revisará el cumplimiento o no de los mismos, así como las limitaciones y potencialidades que existieran para su consecución.

#### **1<sup>er</sup> Objetivo: Identificar los objetivos y la metodología del proyecto socio-cinematográfico *Esperant l'aigua*.**

El proyecto de *Esperant l'aigua* ha seguido un proceso de gestación muy espontánea, se ha ido construyendo sobre las acciones y sobre la inercia del hacer. No existe un planteamiento escrito y detallado del proyecto, por tanto, ha sido necesario extraer los objetivos específicos y los elementos que conforma la metodología del proyecto desde la perspectiva particular de los participantes e impulsores a través de la realización de entrevistas.

Tras el análisis de las entrevistas se han identificado los siguientes objetivos principales:

- La difusión de la cultura.
- Rescatar la memoria histórica.
- Generar una experiencia vivencial del espectador.
- Fomentar el uso de otros códigos audiovisuales.
- Dar voz a los protagonistas.
- Trabajar sobre los vínculos comunitarios.
- Apoyar otros procesos.
- Generar procesos políticos.

Por otro lado, se han identificado diez elementos que conforman la metodología del proyecto:

- Trabajar en procesos de larga duración.
- Realización de un proceso socio-cinematográfico.
- Realización de un proceso antropológico.
- Los destinatarios son los propios protagonistas.
- Utilización de métodos participativos.
- Utilización de personajes circulares.
- Evidenciar el proceso de realización.
- Salir de los códigos audiovisuales convencionales.
- Hacer un trabajo de la mirada.
- Utilizar un lenguaje acorde a la realidad representada.

#### **2<sup>do</sup> Objetivo: Analizar qué elementos de este proceso fílmico promueven el cambio social y de qué manera.**

Para este segundo objetivo se ha realizado una minuciosa y detallada revisión bibliográfica para comprender cómo puede articularse la comunicación para contribuir al cambio social. Con el marco teórico generado y tras el análisis de toda la información, se han extraído tres conclusiones:- Tipo de cambio que promueve el proyecto.

Por un lado, los objetivos del proyecto van más encaminados a generar un proceso que a resolver problemáticas concretas, se trata de un modo de incidir en las comunidades que puede aplicarse a diferentes problemas sociales, y por otro, su metodología establece ciertas herramientas con las que trabajar y algunas intenciones, pero no una planificación para intervenir de modo lineal y rígido, con una lógica de proyecto. Por tanto, este proyecto opera desde una lógica de pensamiento fluido y flexible, un tipo de lógica que genera acciones que se dirigen a incidir sobre cambios de tipo *transformativos*, cambios complejos en su naturaleza, que necesitan de este tipo de lógica para materializarse. Al trabajar con las comunidades a través de procesos de grabación de documentales, generando espacios y procesos de debate y reflexión, se buscan cambios que transformen las estructuras; liberar de mentalidades, relaciones e instituciones formales e informales que frenan el desarrollo hacia la equidad y la justicia.

- Niveles y dimensiones del cambio que promueve el proyecto.

Para comprender en qué niveles y dimensiones de cambio trabaja el proyecto separaremos la información en dos bloques, acorde a los dos ámbitos de impacto:

- Espectadores del documental.

La utilización de códigos audiovisuales que se alejan de los patrones imperantes de los *mass media* (la participación activa del espectador, el acceso abierto a la información, la mirada extranjera o la experiencia vivencial) y el modo de representación de los documentales (sin artificios y desde una perspectiva compleja y profunda de la realidad), son características de este proyecto que promueven el cambio social a través de una Transformación de los patrones culturales, en el plano del pensamiento colectivo y en el nivel de los modelos mentales de los espectadores.

- Sobre las comunidades con las que se trabaja.

La utilización del vídeo como una herramienta para generar espacios de debate y reflexión en estas comunidades enfocados a la resolución y gestión de conflictos, promueve una Transformación de relaciones, y además, la visión a largo plazo y la utilización de metodologías participativas permiten generar procesos políticos que promueven un cambio social a través de una Transformación de las estructuras.

- El proyecto se puede enmarcar dentro la mayoría de características que conforman el concepto de Comunicación para el cambio social. Utiliza metodologías participativas, se posiciona contrario a los modelos de comunicación imperantes, los protagonistas participan activamente en el proceso comunicativo, tiene mecanismos que rechazan el modelo lineal de la transmisión de información fomentando un proceso cíclico de interacciones centradas en el conocimiento compartido y la acción colectiva, y por último, intenta incidir más allá del comportamiento individual, en el plano de las estructuras.

## 6.2. RECOMENDACIONES

Por último, se presentan a continuación algunas recomendaciones que pudieran ser útiles para futuras líneas de investigación:

- Tras la realización de este trabajo, que permite de alguna manera definir la situación actual del proyecto y sentar algunas bases en cuanto a la perspectiva que adquiere la Fundación ante el cambio social, sería interesante generar un proceso de Investigación Acción Participativa para elaborar una Teoría de Cambio para la Fundación Assut.
- Todos los proyectos que trabajan en el área de lo social y que por lo tanto implican un contacto directo con la gente, están sujetos a cuestiones éticas. La realización de documentales supone adentrarse en las realidades particulares de las comunidades y de las personas, se recomienda investigar sobre la elaboración de un código ético que rijas las prácticas de los procesos audiovisuales de la Fundación Assut.
- Como afirman Dagrón y Tufte (2006) “la sostenibilidad de los cambios sociales es segura cuando las personas y comunidades afectadas se apropian del proceso de comunicación y sus contenidos”. Estudiar de qué manera el proyecto ARTXIVIU puede aumentar la participación de las comunidades en la elaboración de los documentales para que estos se apropien en mayor medida del proceso de comunicación, puede contribuir a asegurar la sostenibilidad de los cambios sociales que impulsa el proyecto.

## CAPÍTULO 7. BIBLIOGRAFÍA

- ANOYE, FRANCIS et GOLIOT-LÉTÉ, ANNE (1992) *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan.
- AUMONT, J. I MARIE, M.(1993) *Análisis del Film*, Barcelona , Ed Paidós Comunicación.
- BARRANQUERO, A (2009) *Latinoamérica en el paradigma participativo de la comunicación para el cambio*. Málaga, Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones-SPICUM.
- BELTRÁN, Luis Ramiro (2005) "La comunicación para el desarrollo en Latinoamérica. Un recuento de medio siglo". Presentado en III Congreso Panamericano de la Comunicación. Aires.
- BELTRÁN, Luis Ramiro (2008) "La comunicación y el desarrollo democrático en Latinoamérica: memoria de una quimera irrenunciable" en J. M. García de Madariaga, J. C. Calvi, F. Tucho Fernández y M. Meda (Eds.): *Políticas de comunicación en España y Latinoamérica: medios convencionales, tercer sector audiovisual y alfabetización digital*. Madrid: Dykinson.
- BOUDON, R. (1980) *Efectos perversos y orden social*. Tlahuapan (Puebla), La Red de Jonás.
- BORDWELL, STAIGER Y THOMPSON, K. (1997) *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós.
- BRYMAN, A., (2004) *Social Research Methods*. Oxford, University Press.
- CAREY, J. (1981). "La investigación sobre la comunicación de masas y los estudios culturales: una visión norteamericana" en *Sociedad y comunicación de masas*, CURRAN, G y WOOLLACOT (ED.), México: FCE, pp. 461-479.
- CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós. Colección Paidós Comunicación 172 cine.
- CASTELLS, M. (2000). "Posibilidades de desarrollo en la era de la información. Tecnología de la información, globalización y desarrollo social" en *Urbana*, Vol. 45, N. 26, enero-junio 2000, pp. 13-24.
- CORBETTA, P., (2007) *Metodología y Técnicas de Investigación social* Editorial Mac Graw Hill. Universidad de Bolonia. España.
- DONATI, P. "Pensamiento sociológico y cambio social: hacia una teoría relacional" en Reis: Revista española de investigaciones sociológicas, 1993, Nº 63, págs. 29-52
- DAGRON, A. TUFTE, T. (2006). *Raíces e importancia. Introducción a la Antología de Comunicación para el Cambio Social*. South Orange, New Jersey, Consorcio de Comunicación para el cambio Social.



- DRAGON, A. (2004). "El cuarto mosquetero: la comunicación para el cambio social" en *Investigación y desarrollo: revista del Centro de Investigaciones en Desarrollo Humano*, Vol. 12, Nº 1, 2004, págs. 1-22. Disponible en:  
  
<http://www.ugr.es/~sevimeco/revistaeticanet/numero11/Articulos/Formato/articulo7.pdf>
- DRAGON, A. (2010) "Comunicación para el cambio social: clave del desarrollo participativo2 en *Signo y pensamiento*, vol. XXX, núm. 58, enero-junio, 2011, pp. 26-39 Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia
- DOWNING, John (2000) *Radical media:*
- KAPLÚN, M. (1985) *El comunicador popular*. Quito, CIESPAL.
- LUHMANN, N. (1991) *Sistemas Sociales. Lineamientos para una teoría general*. México DF, Universidad Iberoamericana y Alianza Editorial.
- LERNER, D. (1958) *The passing of traditional society: Modernizing the Middle East*. Glencoe, The Free Press.
- MONTIEL, A. (1999) *Teorías del cine. El reino de las sombras*, Barcelona, Montesinos.
- NICHOLS, B. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental*. Paidós, Barcelona. 1997
- REELET D. (2005) "A Theory of Social Change and implications for practice, planning, monitoring and evaluation", Cape Town: CDR, disponible en [www.cdra.org.za](http://www.cdra.org.za)
- RETOLAZA I., (2010) *Teoría de cambio*. Guatemala Serigrafía S.A. Litografía.
- ROCHER, G. (1990) *Introducción a la sociología general*. Barcelona, Herder.
- SANTAMARÍA ALCÓN, Antonio y HURTADO ALVÁREZ, José Antonio. (2009). *Guía para ver y analizar París, Texas*. 1ª edición. Barcelona: Ediciones Octaedro
- SACO, A. (2006) *Sociología aplicada al cambio social*. Madrid, Andavira Editorial.
- SCHUTZ A. (2004). *Estudios sobre teoría social. Escritos II.* . Buenos Aires, Amorrortu.
- KUHN, T., (1971) *La estructura de las revoluciones científicas*. México, Fondo de cultura económica.

## **CAPÍTULO 8. ANEXOS**

### **8.1. ANEXO I: CODIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS**

Se han utilizado los siguientes abreviaciones para cada entrevistado:

- D: Director
- P1: Participante 1
- P2: Participante 2
- P3: Participante 3
- PR1: Protagonista 1 (protagonista del capítulo *Esperant l'aigua*)
- PR2 Protagonista 2 (protagonista del capítulo *Poemes a l'Horta*)
- PR3: Protagonista 3 (protagonista del capítulo *Aigua Nova*).

COMPARACIÓN POR CASOS. OBJETIVOS Tabla I	DIFUSIÓN DE LA CULTURA	RESCATAR MEMORIA	EXPERIENCIA VIVENCIAL	OTROS CÓDIGOS AUDIOVISUALES	DAR VOZ A LOS PROTAGONISTAS	VINCULOS COMUNITARIOS	APOYAR OTROS PROCESOS SOCIALES	GENERAR PROCESOS POLÍTICOS
Director				"algo que para mí es muy importante, que es no caer en los códigos audiovisuales convencionales"	"se han expresado tal como son, no han tenido ninguna cortapisa en decir o hacer lo que han querido, con los gestos que han querido" "Incido lo menos posible, yo no ilumino nunca, no interfiero en que la gente pueda moverse o no como quiere."	"la huerta es una zona donde hay una cultura muy sólida pero donde hay un montón de conflictos." "Si tu haces una pieza de regadores en Massamagrell y luego lo pones en el pueblo vecino que tienen conflictos y de pronto se sienten identificados, y luego haces una pieza con ellos de pronto les conectas. De pronto se sienten participes de lo mismo, y de pronto se sientan en el mismo sitio y pueden dialogar."	"hacer piezas fílmicas pero que estén implicadas en procesos sociales, es decir, no hacemos una pieza fílmica sobre un tema, sino con personas con las que se están haciendo cosas, idealmente estas piezas documentales tienen que servir para participar en esos procesos ."	"poder generar procesos políticos mucho más profundos, que podamos mover mucho más las películas, ir por los pueblos con ellas, generar todo este sistema de vínculos comunitarios y de discusiones políticas sobre los problemas reales a partir de las películas"
Participante 1	"mostrar e invitar a que la gente conozca los saberes locales, el estilo de vida..."	"rescatar el patrimonio inmaterial de la relación del agricultor con el agua."	"Nosotros queríamos mostrar eso , que la persona que estuviera viendo el documental realmente sintiera como se está regando" "este documental no busca que lo entiendas, no busca explicar, busca que lo vivas con ellos."	"es cierto que sabemos que no es quizás fácil de empezar a ver un documental así, mucha gente, cuan lo pones pues no lo entiende, pero no este documental no busca que lo entiendas, no busca explicar, busca que lo vivas con ellos. "	"Que la voz protagonista sea el agricultor y no lo típico de este tipo de documentales en los que el académico habla"			
Participante 2	"trasmitir los valores culturales en un principio del agua, [...], que es muy interesante y que en muchos casos no se conoce"	"conocer la parte cultural y de vida de esta gente y a rescatarla porque se están perdiendo muchas cosas"	"el objetivo no es hacer un documental en el que se entienda todo, no es un documental didáctico, es mas compartir a partir de las vivencias de cada uno"	"Igual queremos llegar a otro tipo de gente que no sea aquella que consume cosas más masticaditas y más comerciales"	"que las propias personas decidan qué es lo que quieren contar"			
Participante 3	"La idea a fin de cuentas es mostrar la realidad del ámbito en la que trabaja la Fundación, la huerta de Valencia[...] y a través de sus gentes."	"Es un poco hacer tanto memoria como mostrar el paso del tiempo"						

COMPARACIÓN OBJETIVOS PERCIBIDOS Tabla II	DIFUSIÓN DE LA CULTURA	RESCATAR MEMORIA	EXPERIENCIA VIVENCIAL	OTROS CÓDIGOS AUDIOVISUALES	DAR VOZ A LOS PROTAGONISTAS	VINCULOS COMUNITARIOS	APOYAR OTROS PROCESOS SOCIALES	GENERAR PROCESOS POLÍTICOS
Protagonista 1	"Para que descubran lo que tienen, al final del tiempo. Es un cultivo muy sano, y se sigue cultivando tradicionalmente y ellos no lo ven así."	"hacer lo que hacemos nosotros y quede más o menos grabado, no quede sólo escrito o en la memoria de la gente mayor"						
Protagonista 2	"potenciar la conservación de la huerta, porque hay gente que no lo conoce y de alguna manera al realizar estos trabajos la gente se concientiza de que este bien que tenemos no hay que perderlo."							
Protagonista 3	"querían dar a conocer cómo se puede vivir del campo."							

Elementos de la metodología. Tabla III

PROCESO DE LARGA DURACIÓN	PROCESO ANTROPOLÓGICO	PARTICIPATIVO	PROCESO SOCIO - CINEMATográfico	SALIR DE LOS CÓDIGOS CONVENCIONALES	PERSONAJES CIRCULARES
<p>“Esperant l'aigua yo creo que además es un caso muy interesante de determinadas cosas del cine procesual que sobretodo tienen que ver con los vínculos comunitarios y con el poner el foco en procesos de larga duración en torno a una comunidad definida.” D</p>	<p>“hay muchos matices en nuestra cultura, muchas formas, muchos modos de relación que los desconocemos, y eso es lo más valioso, no las cosas más visibles, no las cosas más llamativas, no las cosas que las instituciones culturales tienen como señas de identidad..” D</p>	<p>“Ellos están efectivamente construyendo su imagen, aunque no cojan la cámara.” D</p> <p>“presentarlo a las personas que participan para que nos den su opinión de si eso refleja lo que quieren, si les gusta o no, que cosas faltan o sobran y en función de eso se ha modificado y se ha realizado un segundo o tercer montaje.” P2</p> <p>“Mujer claro decidí cosas que iban a salir en el vídeo. Nos sentamos en mesa, qué queremos hacer.” PR3</p>	<p>“vas generando una red, esas personas te contactan con otras personas que ellos conocen y que hasta entonces no tenían relación con ese ámbito, porque aquí es más importante generar relaciones que no imágenes!. D</p> <p>“hacer piezas fílmicas pero que estén implicadas en procesos sociales, es decir, no hacemos una pieza fílmica sobre un tema, sino con personas con las que se están haciendo cosas, idealmente estas piezas documentales tienen que servir para participar en esos procesos .” D</p>	<p>algo que para mí es muy importante, que es no caer en los códigos audiovisuales convencionales” D</p> <p>“los cineastas tienen que tomar sus herramientas de representación con un objetivo primordial, que es descolonizar la mirada, porque la mirada hollywoodiense ha colonizado el mundo, la mirada cinematográfica es tan colonizadora como la epistemología occidental.”D</p>	<p>“nosotros estamos muy acostumbrados por las dinámicas informativas a que nos digan bueno este señor es el regador de, entonces ya fabricas un tipo. Yo creo que es mucho más interesante que la mirada sobre las personas esté lo más de construida posible, que las personas se acerquen a las personas como personas, y a partir de mirarlas como personas puede ir construyendo ella, porque eso también es una forma de hacer participar al espectador”. D</p> <p>“en la medida en la que tu das más información sobre ellas, de pronto pones un filtro, las juzgas por informaciones que tu ya tienes previas y te impide ese acceso más profundo y complejo.” D</p>
EVIDENCIAR EL PROCESO	TRABAJO DE LA MIRADA	LENGUAJE ACORDE A LA REALIDAD	DESTINATARIOS PROTAGONISTAS		
<p>“A mi me interesa siempre de alguna manera evidenciar el proceso de cómo se ha compuesto algo que estas haciendo.” D</p>	<p>“hay un trabajo previo muy grande, de inmersión y de ejercicio de la mirada, incidir lo menos posible en sus gestos, y sobre todo generar una relación de mucha confianza y de mucho diálogo para que allí surja realmente algo que sea muy real, muy cristalino. “D</p>	<p>“No se, es que es lento porque el agua es lenta, no es una cosa rápida. En los documentales de televisión graban todo y luego cortan, y tu ves que entra el agua y termina, y se han comido dos horas. Esta bien hecho, es la realidad de lo que se hace en la huerta.” PR1</p>	<p>“los primeros destinatarios son las personas protagonistas” D</p>		

COMPARACIÓN CRUZADA: PROCESO Tabla IV	PROTAGONISTAS	GENTE DEL ENTORNO	OTROS COLECTIVOS/EN TIDADES	ESPECTADORES
PARTICIPACIÓN DE	<p><b>Guión/Contenido</b> "Y ellos aunque no han definido los planos, han definido las situaciones". D "Si, y se ha hecho como nosotros hemos pedido que se hiciese."PR1</p> <p>"Mujer claro decidí cosas que iban a salir en el vídeo. Nos sentamos en mesa, queremos hacer esto."PR3</p> <p><b>Corrección Montaje</b> "presentarlo a las personas que participan para que nos den su opinión de si eso refleja lo que quieren, si les gusta o no, que cosas faltan o sobran y en función de eso se ha modificado y se ha realizado un segundo o tercer montaje."P2 "Hicieron un primer pase, nos preguntaron la opinión". PR2</p> <p><b>Generación de la idea</b> "partiendo ya de una idea, no impuesta, pero sí promovida por nosotros." PR1</p>	<p><b>Generación de la idea</b> "Se podría decidir también por ejemplo que tipo de documental claro pero eso, si no hay dinámicas de participación al principio es muy difícil" P2</p>	<p>"Probablemente deberíamos hacer alianzas con otras instituciones independientes, alternativas donde pudiéramos desarrollar ese tipo de procesos políticos que a mí personalmente me interesan más."D</p> <p>"ese trabajo nos ha permitido conectar con el Archivo Fotográfico de Godella, y a partir de ahí juntos hemos generado una serie de proyectos". D</p>	<p>"yo creo que la participación está también en hacer que el espectador participe, o sea que el espectador tenga que pensar: pero está persona quién será, como relaciono está persona con aquella otrac." D</p> <p><b>Sólo en el segundo capítulo</b></p> <p>"Y luego se hace otra proyección antes el estreno, en el botánico , que se genera también un debate, pero ese debate ya no están de si gusta o no gusta o si el montaje es mejor o peor si no que se genera un debate en cuanto a lo que la gente ha visto en el documental." P1</p>
RELACIÓN CON	<p><b>En otros procesos con la Fundación</b> "esas personas siempre están implicadas en procesos de larga duración con la Fundación, es decir, no son personas que tu vas a ver porque tienen un oficio específico y no conoces. Son personas con las que ya se tiene una relación"D "con esta gente de la Fundación tengo desde hace tiempo mucha relación." PR3</p> <p><b>De Cercanía</b> "Yo al que conozco es a Vicente Sales. No es una persona desconocida para mí, es una persona de toda la vida." PR1</p>	<p><b>En otros procesos con la Fundación</b></p> <p>"Es una gente que ya conocía. Para mí lo más importante es cuando nos sentamos en mesa los agricultores en junta general y vienen gente de la Fundación como uno más, o sea nos hemos acercado unos y otros." PR3</p> <p>"yo he aportado que llevo cuatro años haciendo la tesis sobre el riego de la huerta" P2</p>		
DIFUSIÓN HACIA	<p>"Las cosas que se han hecho fuera del ámbito de la acequia, de Moncada y de mi pueblo pues eso no lo he visto." AT</p>	<p>"no hemos hecho todo el proceso que debería hacerse que es ir pueblo por pueblo poniendo la películas, haciendo que pueblos vecinos se conecten a través de esas películas." D "se generan varios espacios de debate en los que la gente no solo opina del montaje , si no que opinan sobre lo que dicen los protagonistas" P1</p>		<p>"O sea esto se tendría que ver en la huerta primeramente, y hacer muchas más cosas en la huerta, y cuando eso este hecho un mosaico real y hayamos hecho incidencia política real aquí, entonces lo enviamos fuera". D "El trabajo que han realizado que se divulgue y llegue a más gente. Que no se quede ahí solamente, que no se quede ahí en un cajón guardado." PR2</p>

## **8.2. ANEXO II: ANÁLISIS FÍLMICO. Fase descriptiva**

### **DECOUPAGE CAPITULO 1: *ESPERANT L'AIGUA***

#### **SECUENCIA 1 – 00:00 – 02:43**

En esta secuencia se nos presentan los personajes principales a través de conversaciones triviales. No existe una presentación como tal, no sabemos quién es cada personaje, a qué se dedica, cual es su pasado o su contexto.

- Número de planos: 14 planos, de los cuales sólo 8 son con diálogo.
- Tipo de planos: 10 planos medios, 2 planos detalle y 2 planos generales. La mayoría de planos están dedicados al agua que corre por las acequias, incluso cuando hay diálogo aparecen muchos planos medios de las piernas de los personajes y en el centro del plano la acequia con el agua.
- Incidencia angular: Predominan los planos picados del agua, y en el momento en que aparecen hablando los personajes hay un ligero contrapicado de la cámara, esto hace que la figura del personaje se ensalce.
- Movimiento de cámara: Todos con cámara en mano. Predominan los planos fijos, exceptuando alguna panorámica y un zoom.
- Banda sonora: presencia del sonido del agua en todos los planos, incluso cuando la cámara se aleja el sonido del agua cercana permanece.
- Montaje: La cadencia de planos es rápida. El sonido grabado del agua en los planos detalle se ha montado en muchos otros planos para dar una presencia mayor al agua.

#### **SECUENCIA 2 – 02:43 – 07:59**

Es una secuencia sin diálogo en la que se nos muestra como los regadores van abriendo los agujeros para que el agua entre en los campos.

- Número de planos: 20 planos, de los cuales en ninguno hay diálogo.
- Tipo de planos: 13 planos medios, 2 primeros planos y 5 planos generales. Todos los planos están centrados en el agua, en muchos de ellos aparece el cuerpo de los personajes cortado. Se alternan tres tipos de planos: los pies de los protagonistas caminando por la acequia, planos del reflejo de los personajes en el agua y planos del busto de ellos caminando.
- Incidencia angular: Predominio del plano picado encuadrando la acequia y las piernas de los personajes.
- Movimiento de cámara: Todos con cámara en mano y numerosas panorámicas verticales que van desde el agua del suelo de las acequias hasta el cuerpo de los personajes.
- Banda sonora: presencia del sonido del agua en todos los planos y del movimiento de las trampillas de los agujeros de la acequia. No existe diálogo.
- Montaje: La cadencia de planos es más lenta, ya que para dotar de ritmo a la secuencia se han utilizado los movimientos de cámara para cambiar el encuadre y no la sucesión de diferentes planos.

#### **SECUENCIA 3 – 07:59 – 10:09**

En esta secuencia se retoma de nuevo el diálogo, el agua avanza por la acequia y van apareciendo nuevos personajes, los dueños de los campos por los que pasa el agua. Comienza la interacción del guarda de la acequia con el resto de agricultores.

- Número de planos: 10 planos, de los cuales en 5 hay diálogo.
- Tipo de planos: 6 planos medios, 1 primeros planos y 3 planos generales. Vuelve a haber de nuevo una presencia marcada del elemento del agua en todos los planos.
- Incidencia angular: Predominan los planos contrapicados que encuadran a los personajes hablando.
- Movimiento de cámara: Todos con cámara en mano. Existen varias panorámicas horizontales en los planos con diálogo buscando al personaje que habla.
- Banda sonora: El diálogo entre los personajes adquiere más presencia, aunque sigue predominando el sonido del agua.
- Montaje: Pese a la presencia de diálogos, la secuencia sigue siendo silenciosa. Esto es debido a que el montaje alterna planos en silencio del agua corriendo entre diálogo y diálogo, además de numerosos planos de los protagonistas inmóviles y sin hablar.

#### **SECUENCIA 4 – 10:09 – 12:36**

Volvemos a una secuencia prácticamente sin diálogo en la que la acción de abrir las compuertas y el correr del agua toma todo el protagonismo. Se nos presenta como las últimas acciones para terminar el riego.

- Número de planos: 4 planos, de los cuales en 2 hay diálogo.
- Tipo de planos: 2 planos medios, 1 primeros planos y 2 planos generales. Gran número de planos secuencia de duración más larga. El caracol abre el riego en los primeros planos del documental y de nuevo aparece en las últimas imágenes al finalizar el riego.
- Incidencia angular: Predominan los planos contrapicados que encuadran a los personajes, como si el cámara grabara a ras del agua.
- Movimiento de cámara: Todos con cámara en mano. Al tratarse de varios planos secuencia que siguen a los personajes en su acción, hay más movimientos de cámara en esta secuencia que las anteriores.
- Banda sonora: Predominando el sonido del agua.
- Montaje: el montaje está menos presente en esta secuencia dado que son largos planos secuencia que se alternan.

#### **SECUENCIA 5 – 12:36 – 15:42**

Secuencia conformada exclusivamente por un diálogo. Obtenemos más información del protagonista y de su oficio. Se evidencia por primera vez la presencia del cámara quien juega el papel de entrevistador.

- Número de planos: 7 planos, de los cuales en todos hay diálogo.
- Tipo de planos: 7 planos medios.
- Incidencia angular: Predominan los planos contrapicados que encuadran a los personajes mientras hablan.
- Movimiento de cámara: Todos con cámara en mano. Se suceden varias panorámicas laterales buscando al personaje que tiene la palabra.
- Banda sonora: Por primera vez desaparece el sonido del agua y la voz de los protagonistas se sitúa en el centro.
- Montaje: el montaje se limita al corte del diálogo.

#### **SECUENCIA 6 – 15:42 – 19:44**

Esta secuencia da un salto en el tiempo a modo de *flashback*, se muestra como se abre el agua y comienza a correr por la acequia.

- Número de planos: 9 planos, de los cuales en 5 hay diálogo.
- Tipo de planos: 6 planos medios y tres planos generales.
- Incidencia angular: Predominan los planos normales, la cámara se sitúa a la altura de los personajes. Se alternan planos medios de los personajes y planos generales del agua corriendo.
- Movimiento de cámara: Todos con cámara en mano. Se suceden varias panorámicas laterales siguiendo el curso del agua y más adelante el movimiento de los personajes.
- Banda sonora: Vuelve a tener una fuerte presencia el sonido del agua.

### **DECOUPEGE CAPITULO 2: POEMES A L'HORTA**

#### **SECUENCIA 1 – 00:00 – 01:08**

Se trata de una secuencia que nos sitúa en el contexto general donde se desarrollará la acción. Primero se nos muestra la acequia, el agua de riego que corre por ella, para luego, a través de una panorámica, trasladarnos a la huerta.

- Número de planos: 3 planos.
- Tipo de planos: 3 generales. Son encuadres muy abiertos, se trata de planos de situación, porque ofrece al espectador una referencia visual del espacio y el contexto donde se desarrolla la trama.
- Incidencia angular: Los planos son normales.
- Movimiento de cámara: Todos los planos están grabados con trípode. Dos planos fijos y una panorámica al final de la secuencia. Esta panorámica juega el papel de enlazar dos espacios, la acequia con el entorno de huerta.
- Banda sonora: presencia del sonido del agua en todos los planos y de los pasos de un caballo.
- Montaje: En el montaje juega un papel importante el sonido. Esta montado el sonido del agua que corre y los pasos de un caballo sobre los planos.

#### **SECUENCIA 2 – 01:08 – 9:09**

En esta secuencia pasamos de los primeros planos generales de situación a la acción concreta. La secuencia comienza con una lectura de un poema, el hombre que lee esta grabado en plano fijo americano contrapicado, ángulo que le da una posición de poder en relación al resto de protagonistas que están sentados, ya que se les graba con planos frontales. A partir de esta lectura comienza un diálogo entre los protagonistas que están sentados. Se evidencia la presencia del equipo de rodaje, aparecen en plano varias veces tanto el segundo cámara como el sonidista.



- Número de planos: 19 planos.
- Tipo de planos: 3 planos generales, 4 primeros planos y 12 planos medios.
- Incidencia angular: Los planos son normales excepto los encuadres en los que aparece el lector de poemas donde el ángulo del plano se vuelve fuertemente contrapicado. La figura del lector se acentúa con este ángulo de plano y adquiere una posición de poder frente al resto de protagonistas.
- Movimiento de cámara: Se alternan planos fijos grabados con trípode con planos de cámara en mano con panorámicas que buscan a quien habla.
- Banda sonora: No hay ningún efecto de sonido, la banda sonora esta compuesta por el diálogo de los personajes.
- Montaje: La cadencia de planos es rápida. La escena está grabada a dos cámaras y se van alternando los encuadres de una y otra, dependiendo de qué personaje esté hablando. Tenemos una cámara que graba planos laterales y una cámara que graba planos frontales.

### **SECUENCIA 3 – 9:09 – 10:13**

Se nos muestran una serie de fotografías antiguas en blanco y negro de la vida en la huerta en el pasado.

- Número de planos: 4 fotografías.
- Tipo de planos: Se trata de cuatro fotografías en plano general.
- Incidencia angular: Los planos son normales.
- Movimiento de cámara: Se trata de fotografías fijas.
- Banda sonora: Vuelve a parecer de nuevo el sonido de la primera secuencia del agua que corre y los pasos de un caballo.
- Montaje: Se alternan las fotografías con pantallas en negro apoyado por el sonido del agua y del caballo.

### **SECUENCIA 4 –10:13 – 11:59**

Continúa el diálogo entre los personajes sentados de la secuencia 2. El juego de planos continúa siendo el mismo, se alternan una cámara lateral con planos fijos sobre trípode y una cámara en mano frontal que busca a los personajes que hablan. Se evidencia por primera vez la presencia del cámara que lleva la cámara en mano, pregunta a los personajes y a partir de ahí hay varios planos en los que los personajes contestan mirando a cámara.

- Número de planos: 9 planos.
- Tipo de planos: 7 planos medios y 2 generales. Se van alternando planos medios más abiertos y más cerrados.
- Incidencia angular: Los planos son normales, se sitúan a la altura de la mirada de los personajes que están sentados.
- Movimiento de cámara: Se alternan planos fijos grabados con trípode con planos de cámara en mano con panorámicas que buscan a quien habla.
- Banda sonora: No hay ningún efecto de sonido, la banda sonora esta compuesta por el diálogo de los personajes.
- Montaje: Tras la lentitud de la secuencia anterior con las fotografías en blanco y negro se retoma el ritmo rápido del diálogo de la secuencia 2. El montaje juega con los encuadres de ambas cámaras para dotar de un ritmo rápido a la pieza.

### **SECUENCIA 5 – 11:59 – 17:44**

Comienza la lectura de un nuevo poema y a continuación se desencadenan una serie de conversaciones entre los personajes que escuchan. Se vuelve a evidenciar la presencia del equipo de rodaje, esta vez aparecen en plano general todos los que están detrás de las cámaras.

- Número de planos: 25 planos.
- Tipo de planos: 2 primeros planos, 5 planos generales y 18 planos medios.
- Incidencia angular: Existe un fuerte contrapicado en los planos del hombre que lee el poema. Los planos de los personajes sentados son normales, se sitúan a la altura de la mirada de los personajes que están sentados.
- Movimiento de cámara: Se alternan planos fijos grabados con trípode con planos de cámara en mano con panorámicas que buscan a quien habla.
- Banda sonora: No hay ningún efecto de sonido, la banda sonora esta compuesta por el diálogo de los personajes.
- Montaje: La lectura del poema esta montada con un juego de plano-contraplano, planos medios contrapicado del lector con planos generales de los personajes que escuchan. A continuación, con el inicio del diálogo entre los personajes sentados el montaje se vuelve más rápido y se suceden números planos medios y cambios de eje.

### **SECUENCIA 6 – 17:44 – 18:22**

De nuevo se introduce una secuencia con fotografías fijas que corta con el ritmo de la lectura de poemas y el diálogo, en este caso son fotografías fijas del propio rodaje. El ritmo se pausa y el espectador tiene un espacio para reflexionar.

- Número de planos: 3 fotografías
- Tipo de planos: 3 fotografías en planos generales.
- Incidencia angular: Normal.
- Movimiento de cámara: son fotografías fijas.
- Banda sonora: No hay ningún efecto de sonido, la secuencia está totalmente en silencio.
- Montaje: Existe un acusado parón en el ritmo del montaje. Las fotografías duran bastantes segundos en pantalla y entre ellas hay largos momentos de pantalla en negro.

#### **SECUENCIA 7 – 18:22 – 22:01**

Se retoma la conversación de la secuencia 5.

- Número de planos: 17 planos.
- Tipo de planos: 2 generales y 15 planos medios.
- Incidencia angular: Los planos se sitúan a la altura de la mirada de los personajes.
- Movimiento de cámara: Se alternan planos fijos grabados con trípode con planos de cámara en mano con panorámicas que buscan a quien habla.
- Banda sonora: No hay ningún efecto de sonido, la banda sonora esta compuesta por el diálogo de los personajes.
- Montaje: Tras las fotografías el montaje retoma el montaje rápido.

#### **SECUENCIA 8 – 22:01 – 23:10**

Volvemos a un plano de situación de la acequia como en la primera secuencia. A partir de este plano se suceden una serie de fotografías antiguas en blanco y negro, pero esta vez el foco no esta puesto en las personas sino en los lugares.

- Número de planos: 1 plano y 3 fotografías
- Tipo de planos: Son todo planos generales de lugares.
- Incidencia angular: Los planos son normales.
- Movimiento de cámara: Son planos fijos.
- Banda sonora: Se retoma de nuevo el sonido del agua del principio con los pasos del caballo.
- Montaje: El montaje reduce de nuevo su ritmo, introduciendo de nuevo pantalla en negro entre fotografías.

#### **SECUENCIA 9 – 23:10 – 26:39**

Comienza de nuevo la lectura de otro poema. Esta vez oímos la voz del lector mientras en pantalla hay una fotografía fija del rodaje del lector leyendo. A continuación aparece el lector en plano contrapicado medio y volvemos al esquema de montaje de las anteriores secuencias: plano- contraplano del lector primero y después los personajes sentados que escuchan, y un montaje a dos cámaras de las conversaciones que se desencadenan tras la lectura.

- Número de planos: 1 fotografía y 12 planos.
- Tipo de planos: 5 planos generales, 5 planos medios y 3 primeros planos.
- Incidencia angular: Fuerte contrapicado del plano que encuadra al lector y el resto de planos son normales.
- Movimiento de cámara: Se alternan planos fijos grabados con trípode con planos de cámara en mano con panorámicas que buscan a quien habla.
- Banda sonora: Tan sólo el sonido del diálogo.
- Montaje: El montaje vuelve a retomar de nuevo su ritmo y a jugar con el cambio de planos y de eje que le proporcionan las dos cámaras.

#### **SECUENCIA 10 – 26:39 – 30:00**

Se inicia la lectura de un nuevo poema. En este caso cambiamos de lector, ahora es una mujer. Durante la lectura se intercalan dos fotografías fijas del propio rodaje mientras de fondo se sigue escuchando la lectura. Tras la lectura se inician las conversaciones de los personajes sentados.

- Número de planos: 2 fotografías y 13 planos.
- Tipo de planos: 2 planos generales, 10 planos medios y 2 primeros planos.
- Incidencia angular: Fuerte contrapicado del plano que encuadra a la mujer que recita y el resto de planos son normales.
- Movimiento de cámara: Se alternan planos fijos grabados con trípode con planos de cámara en mano con panorámicas que buscan a quien habla.

- Banda sonora: Tan sólo el sonido del diálogo.
- Montaje: El montaje vuelve a retomar de nuevo su ritmo y a jugar con el cambio de planos y de eje que le proporcionan las dos cámaras.

#### **SECUENCIA 11 –30:00 – 31:09**

Comienza la lectura de otro poema, pero en este caso lee una mujer de las que estaban sentadas escuchando. A diferencia de los otros dos lectores, el plano que encuadra a esta mujer comienza siendo normal, sin contrapicado y más cerrado, con lo cual no se ensalza tanto su figura, el espectador la mira a su altura. Al final del plano hay un movimiento de cámara y se vuelve contrapicado. En este caso no vemos la reacción de los personajes que están sentados ni se inicia ninguna conversación a raíz del poema.

- Número de planos: 1 plano.
- Tipo de planos: 1 plano medio.
- Incidencia angular: Plano normal que se vuelve contrapicado con un movimiento de cámara.
- Movimiento de cámara: movimiento de cámara en mano que cambia el ángulo del plano a contrapicado.
- Banda sonora: Tan sólo el sonido del diálogo.
- Montaje: Un solo plano.

#### **SECUENCIA 12 – 31:09 – 35:59**

Se inicia una conversación sobre la vida personal y el oficio que desempeñaban en el pasado dos de los personajes que están sentados, dos de los que menos han participado en las anteriores secuencias. Uno de los personajes juega el papel de entrevistador y les hace preguntas sobre su vida.

- Número de planos: 16 planos.
- Tipo de planos: 10 planos medios, 1 primer plano y 5 planos generales.
- Incidencia angular: Planos normales.
- Movimiento de cámara: movimiento de cámara en mano con panorámicas que buscan al personaje que habla.
- Banda sonora: Tan sólo el sonido del diálogo.
- Montaje: Ritmo rápido con cambios continuos de planos de una cámara a otra.

#### **SECUENCIA 13 – 35:59 – 36:54**

Fotografías fijas antiguas en blanco y negro de gente trabajando en el campo.

- Número de planos: 4 fotografías
- Tipo de planos: 4 planos generales.
- Incidencia angular: Planos normales.
- Movimiento de cámara: no hay movimiento, son fotografías fijas.
- Banda sonora: Se retoma de nuevo el sonido del agua y de los pasos del caballo.
- Montaje: El ritmo se ralentiza y de nuevo aparecen pantallas en negro entre las fotografías.

#### **SECUENCIA 14 –36:54 – 41:20**

Continúan las conversaciones de la secuencia 12. Los personajes comienzan a contar cada vez más historias personales y, Toni, el hombre más joven, adquiere ya el papel de entrevistador y moderador, intentando extraer información de las personas que hablan.

- Número de planos: 22 planos.
- Tipo de planos: 1 plano general y 21 planos medios.
- Incidencia angular: Planos normales.
- Movimiento de cámara: Continúa la cámara en mano y muchos movimientos laterales de panorámica.
- Banda sonora: Sólo hay sonido de diálogo.
- Montaje: El ritmo del montaje es rápido, hay numerosos cambios de plano entre las dos cámaras.

#### **SECUENCIA 15 - 41:20 – 43:16**

En un largo negro en la pantalla comienza la voz de uno de los personajes recitando una poesía popular. Continúa recitando mientras la cámara le enfoca en un plano medio muy cerrado y ligeramente contrapicado. Se intercala una fotografía del rodaje en la que aparece el atril con los poemas y al fondo los participantes sentados.

- Número de planos: 3 planos y una fotografía.
- Tipo de planos: 3 planos medios y 1 general.
- Incidencia angular: Plano ligeramente contrapicado.
- Movimiento de cámara: Continúa la cámara en mano con bastante movimiento sobre el mismo plano.
- Banda sonora: Sólo hay sonido de diálogo.
- Montaje: Se intercala una fotografía.

### **SECUENCIA 16 - 43:16 – 44:15**

Un plano medio del atril con la entrada de la casa al fondo, ya sin los personajes ni las sillas. Le acompaña el sonido del caballo caminando. Hay un corte, el plano se abre a más general y podemos ver la casa entera frontalmente. Otro corte de plano le sigue y se abre a un plano frontal de la casa general más abierto. El sonido del caballo se interrumpe y entra el agua corriendo por la acequia. Se cierra el plano para encuadrar los pies del atril y un gato camina hacia la cámara cerrando así la pieza.

- Número de planos: 4 planos.
- Tipo de planos: 2 planos medios y 2 generales.
- Incidencia angular: Planos normales.
- Movimiento de cámara: Esta vez los planos no tienen movimiento, planos fijos grabados con trípode.
- Banda sonora: Se retoma de nuevo el sonido del agua y los pasos del caballo.
- Montaje: El montaje pausa su ritmo, volviendo a una sucesión de planos fijos con trípode como al comienzo de la pieza.

### **DECOUPAGE CAPITULO 3: *AIGUA NOVA***

#### **SECUENCIA 1 - 00:00 – 01:07**

La pieza se inicia con unos planos generales de los arrozales a modo de planos de situación. Esta introducción permite al espectador situarse en el espacio en el que transcurrirá todo el capítulo. Tras un corte a negro se pasa a una pantalla con el título del capítulo. El grafismo en los tres capítulos no sigue una unión visual, cada título en cada capítulo tiene su propio estilo independiente del resto.

- Número de planos: 3 planos.
- Tipo de planos: 2 planos generales y 1 plano medio.
- Incidencia angular: Planos normales.
- Movimiento de cámara: Todos los planos son fijos con cámara en mano, excepto una panorámica que recorre el paisaje hasta situarse frente a nuestro protagonista.
- Banda sonora: Sólo hay sonido de ambiente.

#### **SECUENCIA 1 - 01:07 - 02:31**

De una fotografía antigua de la cosecha del arroz colgada en la pared, la cámara hace una panorámica hacia la puerta donde entra el protagonista, Francesc. Como en el primer capítulo la presentación del personaje no es a través de una explicación de quién es o lo que hace, sino una conversación trivial, en este caso sobre el cangrejo americano.

- Número de planos: 4 planos.
- Tipo de planos: 2 planos generales, 1 plano medio y 2 planos detalle.
- Incidencia angular: Planos normales.
- Movimiento de cámara: Todos los planos están grabados con trípode, son planos estables. Hay una panorámica lateral.
- Banda sonora: Sólo hay sonido de ambiente y diálogo.

#### **SECUENCIA 2 - 02:31 – 05:03**

La cámara acompaña a Francesc por los campos de arroz.

- Número de planos: 3 planos.
- Tipo de planos: 3 planos generales.
- Incidencia angular: Planos normales en su mayoría, alguno encuadre picado cuando se graba el suelo.
- Movimiento de cámara: Largos planos secuencia con cámara en mano siguiendo los movimientos del personaje.
- Banda sonora: Sólo hay sonido de ambiente y diálogo.
- Montaje: apenas se fragmenta la imagen, es una sucesión de planos secuencia, la cámara en mano va buscando al personaje en sus movimientos, el montaje por tanto secciona poco los planos.

#### **SECUENCIA 2 - 05:03 – 08:38**

A modo de entrevista, dentro de la casa de primera secuencia, Francesc nos habla sobre su oficio de agricultor del arroz y las diferencias con el pasado.

- Número de planos: 5 planos.
- Tipo de planos: 4 planos medios y 1 primer plano.
- Incidencia angular: Planos normales grabados a la altura de la mirada del personaje.

- Movimiento de cámara: Planos fijos grabados con trípode.
- Banda sonora: Sólo hay sonido de diálogo.
- Montaje: Se alternan planos desde diferentes ángulos del personaje. En varias ocasiones hay salto de eje.

### **SECUENCIA 3 - 08:38 – 12:04**

Planos generales de la siembra del arroz con tractor.

- Número de planos: 7 planos.
- Tipo de planos: 7 planos generales.
- Incidencia angular: Planos normales.
- Movimiento de cámara: Cámara en mano y seguimiento de los movimientos del personaje.
- Banda sonora: Sonido ambiente.

### **SECUENCIA 4 - 12:04 – 13:47**

Volvemos de nuevo al interior de la casa. A modo de entrevista Francesc nos habla sobre su formación en agronomía. Se evidencia la presencia del micro, del entrevistador y del cámara (que hace alguna pregunta).

- Número de planos: 4 planos.
- Tipo de planos: 4 planos generales.
- Incidencia angular: Planos normales grabados a la altura de la mirada del personaje.
- Movimiento de cámara: Planos fijos grabados con trípode.
- Banda sonora: Sólo hay sonido de diálogo.
- Montaje: Planos laterales del personaje y el entrevistador, hay un salto de eje cuando la cámara cambia de un lateral a otro.

### **SECUENCIA 5 - 13:47 – 19:05**

Francesc y su padre hacen la siembra del arroz a mano, al modo tradicional. Van explicando a cámara el proceso. Aparece por primera vez Vicent Moncholi, el padre de Francesc, pero no hay una presentación, el espectador desconoce quién es o su relación con el protagonista.

- Número de planos: 10 planos.
- Tipo de planos: 6 planos generales y 4 planos medios.
- Incidencia angular: Planos normales.
- Movimiento de cámara: Planos fijos grabados con trípode y planos con cámara en mano donde se sigue los movimientos del personaje.
- Banda sonora: Sólo hay sonido de diálogo y sonido ambiente.
- Montaje: De nuevo apenas se fragmenta la imagen, es una sucesión de planos secuencia.

### **SECUENCIA 6 – 19:05 – 21:06**

De nuevo estamos dentro de la casa, Francesc habla sobre la siembra a mano. Esta vez escuchamos las preguntas del entrevistador.

- Número de planos: 4 planos.
- Tipo de planos: 2 planos medios y 2 primeros planos.
- Incidencia angular: Planos normales grabados a la altura de la mirada del personaje.
- Movimiento de cámara: Planos fijos grabados con trípode.
- Banda sonora: Sólo hay sonido de diálogo.
- Montaje: Se alternan planos desde diferentes ángulos del personaje.

### **SECUENCIA 7 – 21:06 - 24:11**

Volvemos al arrozal, Francesc y Vicent continúan sembrando el arroz. Esta vez no hay explicaciones.

- Número de planos: 7 planos.
- Tipo de planos: 1 plano medio y 6 planos generales.
- Incidencia angular: Se alternan planos normales y planos picados para grabar elementos que hay en el suelo. El ángulo del plano lo marca las acciones del personaje, no se trata de una elección estética.
- Movimiento de cámara: Planos con cámara en mano que siguen las acciones de los personajes.
- Banda sonora: Sólo hay sonido ambiente.
- Montaje: De nuevo apenas se fragmenta la imagen, es una sucesión de planos secuencia.

### **SECUENCIA 8 – 24:11 – 28:13**

Dentro de la casa continuamos con la entrevista a Francesc. Aparecen las preguntas del entrevistador. Se intercalan imágenes de la entrevista con imágenes de la siembra.

- Número de planos: 10 planos.
- Tipo de planos: 3 planos medios, 6 planos generales y 1 primer plano.
- Incidencia angular: Se alternan planos normales y planos picados para grabar elementos que hay en el suelo. El ángulo del plano lo marca las acciones del personaje, no se trata de una elección estética.
- Movimiento de cámara: Planos con cámara en mano que siguen las acciones de los personajes.
- Banda sonora: Sólo hay sonido ambiente.

#### **SECUENCIA 9 – 24:11 – 29:54**

Un plano general de Frances y Vicent a lo lejos sembrando el arroz cierra esta tercera pieza.

- Número de planos: 1 plano
- Tipo de planos: plano panorámico general.
- Incidencia angular: normal.
- Movimiento de cámara: plano fijo.
- Banda sonora: Sólo hay sonido ambiente.

## 8.4. ANEXO III: TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTAS

### Transcripción - Entrevista Director

**Julia Matos** - No sé si estas tres piezas de *Esperant l'aigua* se encuadran dentro de lo que es el Cine Procesual o si quizás sólo tiene algunos elementos relacionados con él.

**MA** – Bueno, ante todo, el cine procesual es algo que está en proceso de gestación. Es un concepto que yo estoy generando en función de la investigación sobre procesos fílmicos que desde hace un tiempo estoy desarrollando. Entonces, a partir de la práctica de determinadas situaciones que yo me ido encontrando en procesos fílmicos y determinados desplazamientos que yo he querido hacer de los modos convencionales de hacer cine, no sólo de hacerlo, sino de tener una experiencia fílmica, o sea de verlo, de que la gente participe en hacerlo o no. A partir de todo esto yo he ido desarrollando una investigación en la que sí que es verdad que *Esperant l'aigua* sí que se encuadra en esto. Lo que pasa que dentro de lo que es el marco del Cine Procesual, yo estoy haciendo toda una conceptualización, que hay algunos puntos que probablemente *Esperant l'aigua* no llega a eso, que yo lo estoy desarrollando en otros procesos con otra gente y con otras películas. Pero sí, *Esperant l'aigua* yo creo que además es un caso muy interesante de determinadas cosas del cine procesual que sobretodo tienen que ver con los vínculos comunitarios y con el poner el foco en procesos de larga duración en torno a una comunidad definida que me interesa mucho y que tiene mucho que ver con lo que voy concibiendo que es el Cine Procesual. En todo caso, el Cine Procesual no es una etiqueta de un tipo de cine, si no digamos es un marco de investigación sobre procesos fílmicos en todo su espectro, desde cómo se hacen las películas, para quién se hacen las películas, quién las recibe y cómo, cómo se consume el cine, qué es tener una experiencia fílmica. Entonces, todo lo que es esa investigación sobre procesos fílmicos y su relación con otros procesos sociales, sean procesos económicos, otros procesos de conocimiento o investigación, es el marco de lo que es esta investigación que he llamado Cine Procesual, es una investigación sobre procesos fílmicos en relación con otros procesos.

**JM** – En el caso de *Esperant l'aigua* ¿a quién está dirigida la película?

**MA** – Pues en primer lugar hacia los propios protagonistas, o sea, una de las cuestiones que más nos ha interesado, es que generar un proceso en el que los propios protagonistas pueden participar en determinados ámbitos de creación de lo que es un producto audiovisual resulta muy interesante para poder mantener cierto rigor en el ritmo o en el código que tu manejas, o sea, sin tener que caer en los códigos convencionales audiovisuales, tu puedes mantener un rigor en el código y aún así que la gente se sienta muy participe de ese producto. Por eso, los primeros destinatarios son las personas protagonistas, a partir de ahí lo que pretendemos es ir ampliando los círculos e ir poniendo en relación, por eso está concebido como capítulos diversos, en lo que diversos ámbitos de un mismo mundo de comunidad se van poniendo en contacto a partir de procesos que se cruzan, pero sin renunciar a algo que para mí es muy importante, que es no caer en los códigos audiovisuales convencionales. Aún así consigue, que es muy sorprendente, cómo gente que tiene una cultura cinematográfica en absoluto, tu luego le pones una película hecha con ellos, con sus familiares, su entorno inmediato, sin tener que ceder a los códigos; manteniendo un ritmo lento, con una forma de mirada muy singular, muy específica, digamos que sería en principio minoritaria, sin embargo ellos aunque no son un público acostumbrado a ello se sienten implicados inmediatamente. Es una de las cuestiones más importantes porque al ser ellos los primeros destinatarios, también participan de decir, de poder terminar la película, ellos dicen esto nos interesa, esto así si esto así no, y de pronto dan un salto perceptivo en el modo en el que normalmente están acostumbrados a narrar las cosas, y de pronto se narran así mismos en otro código que desplaza completamente los códigos convencionales y los códigos publicitarios, etc.

**JM** - En lo que pude hablar con el resto del equipo, cuando me explicaron como les enseñaron las piezas a los protagonistas, resulta que estos se sentían muy identificados con ese lenguaje no convencional del que hablas, o sea que no es que tuvieran que adaptarse a un lenguaje más minoritario al que ellos no estuvieran muy acostumbrados, sino que al revés, se sentían mucho más retratados ahí que en documentales sobre la huerta de televisiones con un lenguaje al que se supone que están más acostumbrados.

**MA** - Exacto, es muy paradójico porque precisamente ese desplazamiento a mi es lo que me resulta más interesante, es decir, yo creo que no hay renunciar en ningún caso a adaptarse a la lengua del enemigo, diría yo. O sea, si se habla de la misma lengua no puedes decir otras cosas. Hay que inventar dialectos capaces de que la gente se sienta representada, y la gente se siente representada simplemente no por el código sino por la cercanía, por el modo de relación que se estableció con ellos. Tu no has ido a ellos a imponerles, hoy tenéis que hacer esto o lo otro, no, has ido allí a decirles ¿qué queréis que hagamos?. Y ellos aunque no han definido los planos, han definido las situaciones, se han expresado tal como son, no han tenido ninguna cortapisa en decir o hacer lo que han querido con los gestos que han querido, en ningún momento nadie les ha dicho no esto no lo puedes hacer así porque técnicamente no se puede, no, si tu quieres hacer esto vamos a ver cómo lo podemos hacer. Y entonces, después además antes de que eso se distribuya lo ves con ellos te dicen, para preguntarles ¿esto os interesa, os parece bien, queremos que cortemos algo, queréis que amplíemos algo?, ellos están efectivamente construyendo su imagen, aunque no cojan la cámara, y además se siente más representados por ese modo, aunque es no convencional y hace desplazamientos en el lenguaje que por el modo convencional que simplemente los utilizan para explicar otras cosas.

**JM** – O sea, que en el caso de *Esperant l'aigua* los protagonistas han participado, no se si llamarlo en guión, pero bueno en .la generación de la idea, ¿de qué manera han participado en ese proceso?

**MA** – Todos los protagonistas participan en el guión. En realidad no trabajamos sobre un guión, trabajamos sobre situaciones. Se parte de una idea, por ejemplo en la primera parte de *Esperant l'aigua* partimos de la idea del oficio del regador, y entonces, o sea siempre que trabajamos con personas, esas personas siempre están implicadas en procesos de larga duración con la Fundación, es decir, no son personas que tu vas a ver porque tienen un oficio específico y no conoces. Son personas con las que ya se tiene una relación, y esto es muy importante porque claro, vas generando una red, esas personas te contactan con otras personas que ellos conocen y que hasta entonces no tenían relación con ese ámbito, pero de pronto, porque aquí es más importante generar relaciones que no imágenes, imágenes como un objeto a exponer. Es más importante la generación de relaciones, entonces siempre partimos de una situación de un personaje y a partir de ella el personaje construye lo que él hace, o sea no hay un guion que diga tú tienes que hacer esto ahora o lo otro. No, vamos a entender tu oficio ¿qué quieres que hagamos primero?, pues mira primero deberíamos ir a regar allí, pues ahora deberíamos ir a ver esto, entonces vamos haciendo lo que él dice que hay que hacer. Entonces, siempre son los protagonistas los que construyen su propio su propio personaje, porque su propio personaje son ellos mismos, y además no están condicionados por algo que nosotros queremos mirar, nosotros lo que queremos mirar es cómo nos relacionamos con ellos y qué es lo que ellos quieren mostrar. Entonces claro, siempre cada personaje que está ahí tiene que construir su propio papel, está construyendo el guión, esta construyendo sus propios gestos y además tiene la oportunidad de modificar el montaje. En el primer capítulo de *Esperant l'aigua* el que era el más protagonista, el regador, dijo que había que cambiar algo en el montaje porque le parecía que era más importante que eso estuviera al final y no al principio y lo cambiamos. Participan en todo ese proceso, hasta ahora no hemos llegado a que ellos cojan la cámara, porque en este tipo, en este ámbito específico no nos parece interesante, pero yo hago otros trabajos en que lo primero que se hace es que la gente coja la cámara y al final es un grupo colectivamente hace.

**JM** - ¿Y en este caso porque no?

**MA** – En este caso no porque este es un proyecto que viene de proceso que ya estaba abierto. Yo hice un largometraje que se llama Temps d'aigua y a mí me vinieron a buscar la gente de la Fundación por esa película. Me dijeron queremos hacer una película como esa, y bueno yo les dije esa película vale un dineral, pero podemos hacer algo diferente, podemos ir haciendo trozos, y hacer todo un mosaico amplio desde ahí. Y esa la metodología que yo use en aquel momento, lo que pasa es que en aquel momento la película era tan costosa, al final resultó ser tan costosa, los procesos finales no pudieron ser tan participativos, ahora me interesa mucho más hacer pequeñas piezas en la que la gente construye sus propios personajes pero que luego también tenga la oportunidad de participar en el montaje. Paralelamente a eso si que nos interesa también, y a mí también me interesa desarrollar procesos en los que la gente pueda coger la cámara y ellos fabricar su encuadre, su plano, etc. Pero no el marco de *Esperant l'aigua*.

**JM** - Y volviendo un poco a lo que decías antes. Cuando te acercas al momento de grabar, aunque ellos sean los que elijan cual es su personaje, elijan de que manera se va a grabar su oficio, siempre existen tu mirada ¿no?, y la manera en la que tu transformas eso en un lenguaje cinematográfico. Lo que me pregunto esa manera de hacerlo tan fielmente a como es la realidad de lo que estás contando, porque si que se percibe cuando lo ves, es porque tu tienes ese talento o porque has hecho una inmersión previa con esa gente, has intentado conocer su entorno, su manera de hacer, su cultura?

**MA** – Claro, como te digo, esto viene de un proceso anterior, es decir es la continuación de Temps d'aigua, es un largometraje que yo hice en 2009, pero yo llevaba haciéndolo desde 2005. Claro, yo llevo desde 2005 recorriendo toda la huerta, interesándome absolutamente por todo eso, entonces yo estoy 10 años investigando esa cultura, entonces si que tengo una afinidad perceptiva muy grande con ellos. Por otro lado, me he cultivado con la cámara o con la mirada de una manera de tratar de ser lo más respetuoso posible, incidir lo menos posible en sus gestos, y sobre todo generar una relación de mucha confianza y de mucho diálogo para que allí surja realmente algo que sea muy real, muy cristalino. Incidir lo menos posible, yo no ilumino nunca, no interfiero en que la gente pueda moverse o no como quiere. He trabajado en eso específicamente, por eso *Esperant l'aigua*, que viene de este proceso, considero que tiene que seguir funcionando a partir de ahí, porque hay un trabajo previo muy grande, de inmersión y de ejercicio de la mirada, y de cómo conjugar tu cuerpo con el cuerpo del otro. Ahora, a mí me interesa muchísimo, por ejemplo una de las futuras partes de *Esperant l'aigua* con mujeres africanas en la huerta, que no hemos podido terminar porque no he tenido la oportunidad todavía de poder las piezas que ya tengo terminadas verlas con ellas, como en este proceso no lo hemos podido hacer, no lo publicamos hasta que eso no ocurra. Pero con ellas si que me interesa mucho, porque he visto que ellas lo necesitan, de hecho hemos diseñado ese proyecto, hacer que ellas mismas puedan coger la cámara, dotarles de eso. En ellas o en otros colectivos específicos que pueda haber en ese mismo ámbito. Pero yo creo que *Esperant l'aigua* tiene una singularidad muy clara a nivel de mirada y de estilo que puede ser muy beneficioso para lo que es el proyecto como tal. Aún así, insisto, dentro de lo que es el concepto de Cine Procesual un proceso te puede llevar de pronto a ampliar y decir, mira aquí hay un grupo de gente que sería muy bueno que ellos cogieran la cámara, entonces ahí diseñar un proyecto específico para que esos procesos pudieran ir adelante.



**JM** – Volviendo a la primera pregunta por qué a pesar de que he leído sobre el cine Procesual, no he acabado de entender muy bien toda su complejidad. Me gustaría indagar más acerca de cuales son los fundamentos o de que bases parte el Cine Procesual.

**MA** – Insisto, yo es una cosa que aún estoy conceptualizando, estoy haciendo varios procesos, *Esperant l'aigua* es uno de ellos, estoy haciendo un trabajo con Miguel Moreill, con Vicente Ponce, con una serie de intelectuales y con los que yo estoy haciendo varias películas en proceso y que me conjugo con mi propio proceso de conceptualización. Estoy haciendo un trabajo con mi hijo, estoy haciendo una serie de talleres en los que la gente hace cine colectivo ellos mismos. Entonces en realidad yo ahora mismo lo estoy conceptualizando, de aquí a final de año tengo la idea de hacer una publicación donde todo ese marco esté totalmente desarrollado, porque entre medias con otra gente, entre ellos Álvaro de los Ángeles, Sonia, varias doctoras del politécnico, lo hemos presentado a un proyecto de investigación de doctorado pero no nos lo dieron, y era sobre el Cine Procesual. Yo estaba montando también un grupo de investigación en el que juntos pudiéramos desarrollar todo el marco. Entonces es como si yo estuviera ahora mitad de la tesis. Yo de momento he publicado muy pocas cosas por eso, porque los trabajamos que yo voy haciendo en la práctica son los que me van dando todo ese marco de referencia, pero si que tengo claro que ahora ya estoy en situación de aquí a final de año, hacer toda una publicación sobre eso y hacer todo el desarrollo más amplio.

Yo he visto por ejemplo que tu has nombrado aquí, en algún punto, el Cine Sin Autor. Es muy interesante esto y muy curioso porque, mira a mí, lo vengo a decir porque hay dos referencias para mí fundamentales en el origen de lo que es el Cine Procesual, una es el cine de Pedro Costa, no sé si conoces la trilogía de Fontailles, o la película que él hizo en 2001, que se llama *No quarto da vanda*, y otras dos películas que hizo luego con la misma protagonista. Ese definir unos personajes, un marco de trabajo, un espacio y darle continuidad a ese trabajo, además con unos medios mínimos de producción, sin renunciar en ningún caso a hacer un cine no convencional y realmente estéticamente muy potente. Esa fue una referencia fundamental, tanto para Gerardo Tuduri, que es el creador del Cine Sin Autor, como para mí. Por que Gerardo y yo estábamos trabajando en un proyecto que se llamaba *Correspondencias*. Entonces, Gerardo, que no sabía nada de cine, me vino a buscar a mí para ofrecerme ese proyecto, lo hicimos juntos, y el empezó a descubrir las potencias del Cine.

**JM** - O sea que existe una conexión entre el Cine Sin Autor y el Cine Procesual.

**MA** – Totalmente, es lo que te estoy explicando. Estuvimos trabajando dos años, nos fuimos juntos a Perú. Primero hicimos un trabajo aquí en un instituto en Torrent, y el empezó a ver, yo también como mi modo de trabajar es hacer que la gente, desaparecer mucho como director, ahora yo no quiero perder ciertas prerrogativas de directo. Él empezó a fabricar la idea de Cine Sin Autor, yo con él. Tenemos un dossier de todas nuestras conversaciones en esa época, nos fuimos juntos a Perú y en Perú, que hicimos la otra parte de la correspondencia, hicimos una correspondencia entre un instituto de aquí y otro de Perú. Yo encontré a una mujer e hice una película con esa mujer. En ese momento, a la vuelta de Perú, el ya había diseñado la idea de Cine Sin Autor, hay varias cosas en este concepto, con las que yo no estoy de acuerdo.

**JM** - ¿Cómo cuales?

**MA** – Me parece muy pretencioso decir que el cine colectivo es eso, que esa es la única forma posible de cine, y que el cine de autor ya no tiene ningún sentido. Eso no tiene sentido porque me parece hipostasiar lo colectivo, en un ámbito además de la singularidad de la mirada es fundamental. Además, decir esta es la metodología del cine del siglo XXI. Pero bueno, todo eso podría ser nada más que una pretensión mesiánica, es decir, hemos descubierto el método. Aún así me parece que en los procesos colectivos, yo creo que hay ser mucho más flexible, hay ver muchas herramientas de pronto un proceso colectivo hay cuatro, o una persona que hace ella sola una película, y a mí me parece perfectamente legítimo. Hay personas que se distribuyen funciones en función de sus necesidades. A mí me parece mucho más interesante capacitar a la gente para que se haga autora, que coja conciencia de que él también puede ser un autor, no decir que el único método posible es un método colectivo donde el autor desaparezca. Por que además el autor no desaparece jamás, tu puedes en todo caso, hacer una autoría colectiva, pero el autor no puede desaparecer porque sino no hay obra. Y es lo que le está pasando, lleva un montón de años y obra fílmica es muy escasa, no hay, quizás hay procesos. Y a mí me parece muy interesante. Es un proyecto que me parece muy interesante, y ya te digo que he estado desde la conceptualización, lo que pasa es que hay determinados aspectos que no comparto en absoluto. Pero a mí me interesa mucho más la heterogeneidad del proceso. Yo participo en procesos en los que yo formo a la gente y al final la película la hacen ellos, yo desaparezco, ellos definen los planos, deciden cada plano, y hacen una película colectivamente.

**JM** – En el caso de *Esperant l'aigua*, en el primer capítulo si que se percibe que tu mirada esta muy presente, pero en el caso de *Poemes a l'Horta* si que se evidencia más ese proceso colectivo.

**MA** - En el caso de *Poemes a l'Horta* lo que pasa es que es una experimentación que está más pensada a priori. Esta más pensada, osea, yo sabía muy bien qué es lo que iba a suceder. Esta muy pensado y por eso está hecha en un día.

**JM** – Ah sí, Mar me comentaba que vosotros pusisteis ciertos ingredientes y que el contenido que iba a salir de ahí no estaba tan pensado.

**MA** - Pero es que Mar esta en tu tesis y está en otras cosas y es ingeniera. Pero Mar cuando lo propusimos, y es más lo llevamos sobretodo entre Mar , Guille y yo. Yo les propuse vamos a leer unos poemas, y lo que va a ocurrir, o sea la sinopsis que pone ahora en la web, esto es lo que yo redacte en ese momento. Lo que va a ocurrir es que los poemas estos se los van a apropiar la gente y la gente va a sacar su memoria y va a sacar esto y lo otro. Obviamente yo no podría saber qué contenido específico. Pero había una intención clara, es más, yo tenía una intención muy clara de que la gente se apropiara del lenguaje culto y acabarán ellos sacando su propio poemario popular, y eso es lo que ocurre exactamente en la película. Y esa era la intención, y para mí y por eso yo seleccioné los poemas, planteé muy bien la situación. Ahora, otra pregunta que hace ahí. ¿Cómo seleccionamos a la gente y quién seleccionó a la gente?. Ya había procesos previos, Mar, Guille y la Fundación habían estado trabajando mucho tiempo con una serie de personas, entre ellas el regador de Godella, Toni. Que es un tío fantástico y que tiene mucha capacidad de relación con las personas de allí, entonces fue él el que los seleccionó.

**JM** - Y el hace también un poco como de moderador o dinamizador.

**MA** – De hecho hubo un momento dentro de la propia situación del rodaje, que se nos bloqueo un poco la cosa porque había personas que monopolizaban la palabra. Nosotros cogimos a Toni y le dijimos hay personas que están monopolizando la palabra y personas que no hablan, te necesitamos a ti para desplazar un poco el diálogo, y el precisamente fue hacia las personas que no habían hablado y les extrajo sus propios testimonios, porque la situación coarta, igual que en procesos de IAP hay gente que no habla y gente monopoliza la palabra, entonces tiene que haber alguien que lo pueda distribuir. Ese alguien tiene que ser del propio grupo de los protagonistas, por eso a nivel de dirección ahí toda la clave, digamos, es que sean ellos y yo hacer alianzas con personas clave, con personas con más dinamismo, con más capacidad de relación que sean las que puedan un poco distribuir.

**JM** - Yo creo que ocurre en las tres piezas, pero la pregunta me surge en *Poemes a l'Horta*, porque es verdad que no hay esta típica presentación que ocurre en todos los documentales, y yo supongo que esto es intencionado. La sensación del espectador es un poco que no acabas de situarte bien, de saber dónde estas. Me gustaría saber el porqué de esta elección.

**MA** – Esa elección es totalmente intencionada y sobretodo es para no fabricar tipos. A nosotros estamos muy acostumbrados por las dinámicas informativas a que nos digan bueno este señor es el regador de, entonces ya fabricas un tipo. Yo creo que es mucho más interesante que la mirada sobre las personas esté lo más de construida posible, que las personas se acerquen a las personas como personas, y a partir de mirarlas como personas puede ir construyendo ella, porque eso también es una forma de hacer participar al espectador aunque a veces le cueste. Como tú dices en las preguntas “nos han hecho espectadores perezosos y sobre estimulados”, pero yo creo que la participación está también en hacer que el espectador participe, o sea que el espectador tenga que pensar: pero está persona quién será, como relaciono está persona con aquella otra, este trabajo siempre ha sido el trabajo del cine más interesante. Siempre ha sido el modo en el que cine ha podido hacer participar al espectador, no tratarlo como si fuera tonto y dárselo todo comido. Entonces, en situaciones así que en realidad se acercan en muchos casos, pueden acercarse a la televisión o a un tipo de documental muy convencional , el descodificar todos estos datos te da otro tipo de acceso a las personas. Es tratarlas como personas, mirarlas como personas y verlas por la forma en que hablan, y luego sí, por las cosas que suceden en la película tu puedes ir trazando relaciones. Pero en la medida en la que tu das más información sobre ellas, de pronto pones un filtro, las juzgas por informaciones que tu ya tienes previas y te impide ese acceso más profundo y complejo, que es muy cinematográfico hacia unos personajes que en realidad son personas, que más allá de quienes sean o no o de qué funciones tengan en un lugar son personas, y tienen una complejidad y un relieve muy específico que sólo puedes sacar detalles.

**JM** - cuando te presentan a un personaje de una manera tan clara hay veces que eso lo coges, lo adhieres a ti y ya no pretendes más allá. Cuando tienes esa información tan definida ya no intentas buscar más. Yo cuando los veía me recordaba un poco a cuando estas en una cultura que no conoces, esa primera semana, ese primer mes que es como que entiendes algunos elementos pero no entiendes todo lo que sucede en conjunto, me recuerda mucho a esa situación cuando me enfrento como espectadora a *Esperant l'aigua*.

**MA** – Exacto, es algo muy interesante lo que dices. De hecho en *Temps d'aigua*, mi anterior película, mi planteamiento era ese. Es como ver tu propia cultura como algo que no conoces. *Temps d'aigua* está planteada así, de hecho hablo de extranjero en mi tierra, esa es mi tierra, esa es mi cultura y yo la desconozco y la quiero descubrir. Ahora que la conozco mucho más, a mí si que me interesa trabajar en eso, trabajar en que nos demos cuenta que no nos conocemos, que hay muchos matices en nuestra cultura, muchas formas , muchos modos de relación que los desconocemos, y eso es lo más valioso, no las cosas más visibles, no las cosas más llamativas, no las cosas que las instituciones culturales tienen como señas de identidad. No, no, lo más valiosos son esas otras formas que están muy ocultas, y que además nos pueden dar la clave para recuperar vínculos comunitarios que están completamente extirpados por estas formas institucionalizadas que han adscrito a nuestra cultura unas señas que son relativamente ciertas. Yo creo que hay que bucear en mirar su propia cultura como un extranjero, esto ya lo decía Foucault, haz una enología de tu propia cultura y mirarte como si tu fueras un extraño para realmente sacar el relieve de las formas profundas y de las formas más ocultas que están ahí latentes, y que son, creo, las que más pueden ayudar a hacer procesos políticos, porque en el fondo es un proceso político de tratar de recuperar vínculos y de reconstruirlos sobre otras bases que no las que no han impuesto de manera institucional.

**JM** - En la descripción del proyecto lo definís como un proceso socio-cinematográfico, y me gustaría saber qué elementos tiene este documental que lo sacan de un documental convencional en cuanto que es un proceso como decís socio-cinematográfico.

**MA** – Esto es algo que yo creo que está a medias conseguido de momento, porque es muy difícil hacer todos los procesos que a mí me hubiera gustado hacer con esas películas. Procesos socio-cinematográficos en el sentido de hacer piezas fílmicas pero que estén implicadas en procesos sociales, es decir, no hacemos una pieza fílmica sobre un tema, sino con personas con las que se están haciendo cosas. Este regador en concreto con el que se están desarrollando una serie de proyectos, estas personas con las que se están desarrollando otros proyectos en reuniones con la comunidad de regantes, etc. Entonces, idealmente estas piezas documentales tienen que servir para participar en esos procesos y en esos otros procesos, es decir, si hay una comunidad de regantes, esta pieza documental tiene que servir sobretodo, antes de llevarla a Helsinki a que la vean y vean nuestra cultura, para que allí procesos concretos de esa misma cultura puedan tener un nuevos uso. Y eso es lo que considero que esta a medias, porqué, porque hemos hecho las piezas, hemos hecho una serie de pases aislado, pero no hemos hecho todo el proceso que debería hacerse que es ir pueblo por pueblo poniendo la películas, haciendo que pueblos vecinos se conecten a través de esas películas y entonces a partir de ella hacer una película en l pueblo vecino. Para mí son instrumentos de conexión, porque tu piensa que la huerta es una zona donde hay una cultura muy sólida pero donde hay un montón de conflictos, la gente no se habla por conflictos de riego. Entonces, estas películas para mí deberían poder participar, ahora están participando en un proceso socio-cinematográfico pero no al nivel de incidencia social que a mí me interesa. Pero para mí incidencia social no es hacia el exterior, sino que es hacia el propio lugar. Si tu haces una pieza de regadores en Massmagrell y luego lo pones en el pueblo vecino que tienen conflictos y de pronto se sienten identificados, y luego haces una pieza con ellos de pronto les conectas. De pronto se sienten partícipes de lo mismo, y de pronto se sientan en el mismo sitio y pueden dialogar. Esto entonces tiene que ir vinculado a conocer cuales son los conflictos con el agua, ponerlo sobre la mesa aprovechando esa capacidad de identificación y esa especie de magia que otorga el cine, que de pronto la gente como se siente tan protagonista es capaz de olvidar conflictos totalmente arraigados para ponerse de tú a tú con otro que ha sido también protagonista de un proceso similar. Y es así a ese nivel donde yo creo que la capacidad, el potencial político y sociológico estamos empezando a rozar.

**JM** - Claro, de ahí que no tenga sentido la pregunta que yo planteaba en el cuestionario de sino os preocupaba el hecho de que el lenguaje fílmico que utilizáis, al salirse de los códigos de los Massmedia, puede hacer que no llegue a tanta gente. Pero, realmente, si las películas están hechas para los protagonistas da igual como sea el lenguaje mientras a ellos les encaje.

**MA** – Pero aquí hay una cuestión que es muy paradójica y que es muy interesante en la experiencia, porque podría no suceder. Podría suceder que lo hiciéramos con este lenguaje y la gente dijera, oye no entiendo nada, pero es que sucede lo contrario. Es muy interesante porque es decir, oye aquí hay un tópico que dice que sino haces las cosas en el lenguaje que la gente se supone que entiende no lo entiende, pues esto no es verdad. Y esto te lo puedo demostrar experimentalmente, no con una teoría, es así. ¿Porqué se sienten más identificados con este que con el lenguaje convencional de los medios de comunicación?, ahí si que hay algo que desmonta además todo el tópico audiovisual de que hay que trabajar este lenguaje porque es el que la gente entiende, no es verdad.

**JM** - Me has hablado de Pedro Costa como un referente. No se si hay alguna influencia más que has tenido de algunas corrientes o autores cinematográficos o de las ciencias sociales.

**MA** – Si. De las Ciencias sociales me ha interesado sobretodo el trabajo de Villasante, de la Socio praxis. La socio praxis es también una investigación de un montón de metodologías entre ellas la IAP, y me ha interesado mucho la Educación Popular latinoamericana, Freire, en la que yo he trabajado bastante. Yo de hecho he dado talleres de Educación Popular y formado a formadores para procesos audiovisuales basados en la Educación Popular. En antropología también, en antropología asimétrica o antropología inversa que llamaría yo. En el momento en el que el objeto de investigación se convierte en sujeto y puede hacer una práctica directa, un indígena, cuando los indígenas ellos mismo se apropian de los procesos. Todas estas experiencias de las ciencias sociales vinculadas a procesos sociales reales.

Villasante es muy interesante y más su maestro Jesús Ibañez que fue el primero que hizo un desplazamiento fuerte en la sociología española, maestro además de Monedero y todos estos, y Villasante que era matemático y de pronto se convierte en sociólogo y es el que ha hecho el trabajo de sistematización de procesos de investigación vinculados a procesos reales. No sólo un proceso de investigación que sea capaz de devolver, sino que estés implicado realmente en los procesos. Y han aprendido mucho de las experiencias latinoamericanas. A nivel cinematográfico me ha interesado sobre todo el tercer cine, me ha interesado sobre todo a este nivel, el tercer cine, el momento en el que los cines latinoamericanos empiezan a emerger o el cine africano, un cine hecho de pronto en condiciones en las que hay que descolonizarse. Y he estudiado mucho el cine africano, de hecho he participado en un libro exhaustivamente de investigación sobre el cine africano y el cine africano tiene muchísimos ejemplos muy buenos de cómo de pronto los cineastas tienen que tomar sus herramientas de representación con un objetivo primordial, que es descolonizar la mirada, porque la mirada hollywoodiense ha colonizado el mundo, la mirada cinematográfica es tan colonizadora como la epistemología occidental. Entonces, cuando los cines han hecho desplazamientos de mirada, son desplazamientos también epistemológicos, porque al final el cine es

también conocimientos, no sólo es un espectáculo, no sólo es un entretenimiento, es principalmente un medio de conocimiento y de composición del mundo. Lo que se llamo en su día el Tercer Cine, el cine de los años 60 de todo el mundo, después cines asiáticos etc. Pero Pedro Costa se vincula eso, es un tío que esta haciendo un cine convencional con 30 personas de equipo y cuando empiezan sus mejores películas es cuando descoloniza todo eso y se da cuenta que él va a los sitios a colonizar un barrio, y dice no no, aquí tengo que entrar yo sólo y tratar de descolonizar todo.

**JM** - Bueno en cierto modo ya hemos hablado un poco de esto, pero querría que me hablaras un poco de cuáles son los objetivos del proyecto de *Esperant l'aigua* tanto a nivel de la Fundación en general, como también los objetivos personales que tu tienes.

**MA** – Yo creo que a nivel de la Fundación sobretodo es, por eso me vinieron a buscar, es hacer trabajos audiovisuales para la gente de otra manera, y donde la gente se sienta implicada, y que no sean trabajos convencionales y que haya otra mirada. Ellos lo explican diciendo en vez de utilizar la mirada desde arriba del experto, utilizar una mirada a ras de tierra con el diálogo creando una relación con el entorno. A ese nivel es un objetivo de generar trabajos en los que se trabajen mucho las relaciones y se trabaje mucho otro tipo de mirada que no sea convencional, que es capaz de implicar a las personas incluso más que la mirada convencional, incluso aunque luego pueda tener un camino más largo de incidencia al exterior, porque no es que no tenga incidencia es que su recorrido es más largo, tarda más. Tu date cuenta que una película convencional de los años 60 ahora no se ve, sin embargo, una película de Glauber Rocha, este cineasta brasileño totalmente innovador se sigue viendo. Aquí hay una paradoja también y un engaño, la gente quiere hacer películas convencionales para llegar al máximo público pero no llegas a más público. Llegas a más público igual ahora, en la inmediatez. Las películas que son realmente rompedoras llegan a mucho más público porque llegan a mucho más público en el tiempo, de aquí a 20 años se volver a ver porque esa película ha intentado algo y es no convencional. Todo esto a nivel de la Fundación. A mí nivel yo aspiro a poder generar procesos políticos mucho más profundos, que podamos mover mucho más las películas, ir por los pueblos con ellas, generar todo este sistema de vínculos comunitarios y de discusiones políticas sobre los problemas reales a partir de las películas. Eso yo creo que en cierta medida se escapa al ámbito de la Fundación, en cierta medida, aunque es verdad que con algunas personas concretas de la Fundación como Guille por ejemplo, si que tenemos más esa intención, pero claro la Fundación no es una Fundación política, es una Fundación de custodia patrimonial, entonces claro eso si que a veces se rebasa y probablemente deberíamos hacer alianzas con otras instituciones independientes, alternativas donde pudiéramos desarrollar ese tipo de procesos políticos que a mí personalmente me interesan más.

**JM** –Y ¿ hasta ahora habéis conseguido acercaros un poco a ese proceso político?

**MA** –Si, en algunos casos si, pero muy pequeño. Hemos proyectado las películas en varios sitios, se ha generado debate y hemos hecho un inicio, y sobretodo lo que hemos hecho es el experimento de dimensionar, ¿esto funciona?, pues yo creo que si. Pero cómo podemos desarrollar esto teniendo más capacidad productiva y profundizando en todos estos procesos, pues necesitamos financiación, porque sino vas haciendo como una hormiguita lo que puedes. Lo que estamos haciendo es diseñándolo todo, haciendo alianzas y decir oye este nuestro territorio y aquí es donde podemos y hemos demostrado que esto funciona como herramienta pues vamos a hacer alianzas con gente para poder desarrollar todo esto. Por ejemplo, una de las preguntas que tienes ahí, el tema de las fotos. El tema de las fotos no sólo es a nivel estético que a mi me interesaba generar una alternancia rítmica entre el presente e imágenes evocadoras del pasado, sino además ese trabajo nos ha permitido conectar con el Archivo Fotográfico de Godella, y a partir de ahí juntos hemos generado una serie de proyectos, de talleres, y una serie de procesos paralelos a esto que van más en la línea de capacitar a la gente para que hagan sus películas. Yo siempre pienso en los dos ámbitos, en el ámbito estético que funcionalidad tiene y en el ámbito relacional o sociopolítico. Esto además qué alianzas nos genera o qué tipo de relaciones nos genera para profundizar el proceso. Para llegar el proceso más allá, para que no se quede sólo en un objeto de imagen, sino que esta imagen facilite un proceso donde nuevas imágenes puedan venir, imágenes hechas por la gente. E imágenes hechas por la gente, porque a mí lo que más me interesa en última instancia es que la gente fabrique sus imágenes.

**JM** –Y a raíz de esta alianza con el Archivo Fotográfico de Godella ¿qué tipo de proyectos surgieron?

**MA** – Hay un proyecto diseñado, que tenemos que terminar de redactar. Se ha generado toda una propuesta muy interesante, que Ignasi se ha encargado de hacerla y la verdad es que la ha hecho muy bien, y consistirá en hacer que la gente traiga sus propias fotografías, filmarlas dando los testimonios sobre esas propias fotografías que se quedan en el archivo, a partir de ahí generar unos talleres más tipos *Poemes a l'Horta*, en los que la memoria sea dialogada entre unos y otros, y en una tercera instancia poder capacitar a esa gente para que ellos mismos generen piezas, además de que ellos se encarguen de transmitir todo su saber agrícola a nuevas generaciones que puedan querer o necesitar dedicarse a la huerta y no tienen un conocimiento. Poner en contacto generaciones diversas para poder hacer esa transmisión de conocimiento, pero siempre a partir de estos procesos que tienen que ver con la imagen, ya sea fotografía, o sea cine.

**JM** – En *Poemes a L'Horta* también aparecen fotografías del día del rodaje. Es un recurso que me saco un poco de la pieza al verla y no llegué a comprender bien, y me gustaría saber cuál es la intención de este recurso.

**MA** – También me lo cuestionaron Guille y más gente, y a mí me parecía muy interesante, es una dimensión digamos metalingüística. A mí me interesa siempre de alguna manera evidenciar el proceso de cómo se ha compuesto algo que estas haciendo. Digamos que el cliché hollywoodiense es que no se note el aparato que ha construido el producto. Esto ya lo decía Marx que para el capitalismo es fundamental ocultar los medios de producción, ocultar el proceso de producción. Es decir, tu compras unas Nike y es importante que tu no sepas que las cosen unos niños a 2 pesetas al mes, muy importante que no lo sepas porque sino las Nike pierden su valor simbólico. También para el cine industrial es importante ocultar el proceso de producción. Luego se hace el cómo se hizo, ocultando, y sólo sacando lo que interesa. A mí siempre me ha interesado mucho intentar en cierta medida y con apuntes, en función de la situación y de lo que se puede hacer, que den un poco el marco de cómo se ha hecho eso, por lo menos la percepción. Es generar una interrupción en la hipnosis que cada espectador tiene que reflexionar qué ocurre ahí y por qué ocurre eso. Y es un poco eso, romper la dinámica hipnótica del cine y generar momentos de distanciamiento. Es una distancia crítica en la que de pronto el espectador tiene que hacer un esfuerzo para recomponer y enlazar unas cosas con otras, y además esta libre para hacerlas como quiera, porque eso no tiene un sentido definido, sino son más bien instrumentos perceptivos para generar este tipo de reflexiones.

**JM** – Entonces el sacar estas fotografías sobre el proceso de rodaje también es una cuestión de transparencia, podría decirse.

**MA** - Si, de transparencia, o de evidenciar o de incluir el proceso en el propio producto, y tratar de incluir siempre de alguna manera el cómo se ha hecho, desvelar los procesos mecánicos. Tatar de evidenciar, mira esto es así, y además se ha hecho así, que tu puedas entender como se ha hecho, porque en esa medida tu también puedes tomarlo como un instrumento. Normalmente yo hago una cosa y no te digo como la he hecho, porque si yo te lo digo tu puedes hacerlo, aquí es al contrario, yo te digo cómo la he hecho, puedes hacerlo.

**JM** – Esto en el cine pasa mucho, incluso en el cine de autor más alternativo y fuera del cine de Hollywood.

**MA** – Si, si, esto incluso en el cine de Pedro Costa esto también ocurre, tu le dices de hacer un taller para saber como lo ha hecho y no quiere. Porque sólo él es capaz de sacar una fotografía brutal con una cámara de mini dv y con cuatro espejos. Pero no te lo va a decir, no porque el esta en un circuito finalmente que es muy cinematográfico y donde los secretos valen mucho, pero yo le respeto igual, lo que pasa que mi política es otra.

**JM** – Si, a mí esto me parece algo curioso. Yo hizo un trabajo de investigación sobre el director Bela Tarr e intentando buscar información en las entrevistas que le habían hecho, tenía una manera de desviar como había sido el proceso, era muy opaco. Claro, si abren todo su proceso creativo al público, están sujetos a críticas, la gente puede empezar a meterse en lo que hacen. Y esto es una cuestión que me llamo la atención en uno de los talleres que tú impartiste en la UPV, que abríais mucho el proceso para que la gente pudiera opinar lo que tu hacías. ¿Esto también ha ocurrido en *Esperant l'aigua*?

**MA** – Lo hago constantemente. Lo proyectamos en varios sitios y les preguntábamos y abríamos debate para que opinaran que les parecía. A mí esto me viene de la Educación Popular, y me viene también de rechazar en gran medida no sólo el cine convencional sino la forma en que el cine independiente o el cine más de invención se maneja a ese nivel. Ese nivel tan sectario, tan apropiador de la realidad y tan incapaz de darle a los mecanismos a la realidad para que pueda transformarse con esas mismas herramientas. Yo creo que el cine a ese nivel hay que, yo por eso no envío las películas a festivales, trato de generar circuitos alternativos, o estoy implicado también en proyectos como Cine Porvenir en el que yo soy quien invita a otros cineastas a dar talleres. Me interesa mucho más el cine como proceso pedagógico que como espectáculo artístico.

**JM** – O sea que no ha habido una intención de difusión fuerte. ¿Esto es intencionado o es por una falta de recursos?

**MA** – Yo porque no lo hago, y la Fundación porque hasta el momento porque no tiene la capacidad. Yo si que creo que habría que hacer un ejercicio más grande de difusión pero no de momento de difundir por ahí, sino de difusión interna. O sea esto se tendría que ver en la huerta primeramente, y hacer muchas más cosas en la huerta, y cuando eso este hecho un mosaico real y hayamos hecho incidencia política real aquí, entonces lo envíamos fuera. Pero para mí lo importante es generar incidencia política ahí, entonces me preocupo más de eso que de enviarlo a festivales.

Fuimos a hacer un trabajo con Gerardo Tudurie en Perú que se llamaba correspondencias, pero yo me encontré allí a una mujer que me pareció fascinante, entonces me quedé con ella filmándola y luego hice una película. Esa película, en primera instancia, yo me di cuenta que era una película que podía tomar dos caminos fundamentalmente, uno enviarla a festivales, apropiármela, la envío a festivales y yo hago un recorrido por festivales, pero claro yo me daba cuenta que no era eso lo que yo quería, lo que yo quería era para mí era el inicio de un proceso, yo había conocido a esa mujer, la había filmado, o de alguna manera me había apropiado de todo lo suyo y yo ahora podía hacer un camino yo por festivales pero ella seguía estando allí en un pueblo perdido de Perú. ¿Qué intente hacer con esa película?, intente continuar el proceso, y ahí es donde se me despertó totalmente el tema del Cine Procesual. El objetivo con esa película era decir, vale, esta película no esta terminada, es sólo el inicio de un proceso más lar, ¿cuál es este proceso?, el proceso es que yo quiero volver a Perú, proyectar esta película a sus protagonistas, que sus protagonistas puedan definir, comentar, incluso definir

como terminarla y además hacer otra cosa, filmar todas esas reacciones y hacer un taller de capacitación a la gente de allí, para que ellos mismos pudieran digamos responder a esa película, porque esa película esta concebida como una carta que yo le escribía a la protagonista, Fernia. Claro, allí hay una figura de conocimiento indígena que a mí me parece fascinante, en Quechua se dice "Yachachi", significa una persona que conoce algo que tiene que hacérselo conocer a los demás, en occidente el conocimiento es un bien oculto, es un bien que se oculta, el que tiene conocimiento lo oculta porque le da un rendimiento económico en función de . En un mundo indígena el conocimiento es un deber enseñarlo, es un deber hacerlo comunicarlo. Entonces un "Yachachi" es una persona que tiene un conocimiento agrícola y es a lo mejor un chaval de 12 años que sabe como se manejan ciertas cuestiones agrícolas y que tiene el deber de a cuatro o cinco personas de su comunidad formarlas en ese conocimiento, y así ir multiplicando el conocimiento. Por lo tanto, yo me sentía en el deber de no sólo devolverles lo que yo había hecho sino de enseñarles unos instrumentos a los "Yachachi" jóvenes con los que yo había trabajado en el proceso de Correspondencias, llevarles unas cámaras, unos ordenadores y formales en ese instrumento, para que ellos pudieran hacer con eso lo que quisieran, entre otras cosas, para que pudiera servirles a ellos para el proceso de multiplicación del conocimiento agrícola pero también para usarlo como herramienta de defensa, porque tu sabes que en el mundo indígena las cámaras son como armas de defensa, es decir cuando hay multinacionales que van a asolar, o acciones gubernamentales que van a masacrar el mundo indígena se puede defender teniendo unas herramientas de comunicación. Para mí eso era fundamental para acabar la película, mí película no era mía, y yo no la podía usar como cineasta, entonces todo lo que hice, no enviar la película a festivales sino con esa película hecha conseguir dinero y volver allí y hacer todo este proceso. Lo diseñe con varias ONGS lo que pasa que justo me coincidió en el momento en que aquí la ayuda a cooperación bajo del 10% al 2%, entonces no lo conseguí. Y tengo esa película, y la he puesto en varios sitios aquí, cada vez que la he puesto e invitado a gente y la he cambiado, porque hecho participar a la gente, que la gente cuestionara cosas y hecho varias versiones de esa película. Es una de las cosas que están ahí en el origen de todo este proceso de conceptualización. Es muy curioso porque, bueno Gerardo fue mucho más rápido en conceptualizar su herramienta porque el de pronto vio algo muy cerrado y muy claro, para mí mi obsesión es abrir los procesos no cerrarlos. En todos los ámbitos tendemos a generar un procedimiento, es decir, el procedimiento es este, primero se hace esto luego esto, tercero, cuarto, quinto. Par mí el procedimiento es lo último y depende de las personas implicadas, para mí lo importante son los procesos. Depende de las personas implicadas cómo dinamizar procesos para que estas personas, ese grupo específico al final fabrique sus procedimientos, que pueden ser colectivos, que pueden ser más individuales, depende de las personas y depende de los procesos específicos. Por eso, a mí esta necesidad de abrir los procesos y de mostrarlos y de transmitir ese conocimiento me lo ha enseñado el mundo indígena y la Educación Popular latinoamericana.

**JM** -¿En el caso de *Esperant l'aigua* siguen estando abiertas las películas?

**MA**- Si, podrían modificarse en cualquier momento, en función de necesidades, si, si.

**JM**- Claro, entonces realmente todo el proceso de *Esperant l'aigua* tiene detrás una profundidad de planteamiento que no todo el mundo es capaz de percibir en el momento en el que ves la película. No se si ni siquiera los propios miembros de la Fundación son totalmente conscientes de todo lo que hay detrás de este proyecto.

**MA**- No, no todos. Porque aquí falta una cosa, que yo llevo como tres años intentándolo con la Fundación y no lo hemos conseguido, es poner un buen marco en la web todo eso este explicado, cada película sus y versiones, etc. Eso lo intentamos primero en la web de la Fundación, no ha acabado de funcionar, entonces arrancamos con el proyecto de Artxiviu, y estamos justamente en eso. Aquí hay una cosa que es muy urgente para *Esperant l'aigua* y es tener un marco en una web donde todo eso este explicado, cada pieza este explicada con sus posibilidades y con posibilidad de modificaciones, y eso es lo que falta. Estamos en ello, ahora con el Artxiviu, primero con la Fundación pero aquello tu sabes que sin dinero todo es más complicado y yo no puedo hacer todo el trabajo, yo si que estoy haciendo el trabajo de conceptualizar y de cada película hacerla montarla y todo, pero claro, necesitamos el marco donde esto este encajado y explicado.

**JM** – En el caso de *Esperant l'aigua* y *Aigua Nova*, los dos comparten un poco la estructura y la temática, pero aún así hay una gran diferencia en el estilo y en el planteamiento de la entrevista. En *Esperant l'aigua* hay mucho más juego metafórico, el agua adquiere casi la figura de personaje protagonista y los regantes están en segundo plano, y por otro lado, la entrevista se escenifica mucho más espontánea, a modo de diálogo. Por el contrario, en *Aigua Nova*, las metáforas no tienen presencia, el agua ya no adquiere esa naturaleza de personaje, y la entrevista se realiza de una manera mucho más directa. ¿A qué es debido esta diferencia?

**MA**- Principalmente porque cada pieza surge de unas relaciones específicas. Y entonces en el caso de *Aigua Nova* era la relación con una persona muy específica, mientras que en *Esperant l'aigua* era un grupo de personas el regador y todas las relaciones que el establecía al regar, en *Aigua Nova* era más esa persona joven que de pronto, porque hay muy pocas personas jóvenes que todavía estén implicadas en el mundo agrícola al nivel que lo esta este chico. Claro, era un ámbito mucho más reducido y nos lo plateamos desde el principio como una entrevista, pero en lugar de hacer una entrevista yo pretendía hacer una pieza. Si que es verdad que el cuerpo de la película es una entrevista, pero no esta tratada de modo convencional. Te sugiero que te fijes en un par de detalles, el globo, el cangrejo y el modo en que juegan las cañas, el globo, a nivel visual y metafórico. Pero es verdad, tienes toda la razón que tiene mucha más carga visual este que no el otro, este esta más a un testimonio. Aún así está muy trabajado los cambios de ángulo, cómo se relacionan esas imágenes, los testimonios con las imágenes, etc. Pero si que hay un par de elementos o tres que juegan a un trabajo visual, y son sobretodo el

tema de las cañas con el globo, y las cañas como se usan en la plantación del arroz a mano, que eso es algo que no hace nadie ya. Pero sobretodo porque el objetivo de esa pieza era una entrevista, pero yo al darme cuenta que tenía un material visual bastante interesante, pues bueno esto va a ser de *Esperant l'aigua* también. Es en función del proceso, oye vamos a hacer una entrevista a una persona del arroz, pero te encuentras allí un par de elementos, vas viendo y al montar digo, oye aquí sale una pieza. Pero falta sentarnos con ellos, verla, que no lo hemos hecho, pero como ellos la vieron les encantó. Pues nada queremos difundir ya, pues nos saltamos de momento este proceso. No, no, que la queremos poner en Facebook y tal, bueno hacer lo que queráis.

Yo creo que tu trabajo puede ayudarnos, porque de pronto yo creo que faltan personas ahí, faltan personas que se impliquen con conocimiento audiovisual. porque en el Artxiviu hay alguno pero como están con sus tesis y con sus rollos académicos. Esto creo que puede ayudar a clarificar y sobretodo a darnos cuenta de que es lo más urgente, lo más urgente no es hacer más películas. Es el momento de acabar el marco explicativo, porque sino al final la gente no entiende.

**JM** - Claro, para la gente y también a nivel interno, porque tengo la sensación que tu tienes mucha información que seguramente en los talleres haya salido, pero como que ellos no lo tienen muy interiorizado de que es exactamente lo que se está haciendo.

**MA** – Pero porque, porque no tenemos reuniones cada poco. Porque la dinámica de la Fundación ha entrado desde hace un tiempo en una dinámica de precariedad. Entonces en una dinámica de precariedad es mucho más difícil llevar un trabajo sistematizado, cada uno esta intentando sacarse las castañas del fuego en una parcela, entonces no hay tiempo de reunirse, y de decir, oye mira *Esperant l'aigua* está aquí, aquí y aquí. Esto es lo que tiene que hacerse, un trabajo colectivo. Es ahora el momento en el que se podría. La Fundación, aunque estemos en precario, se necesita plantearlo así. Decir, vamos a sacar la máxima potencia de cada uno de los procesos que llevamos en marcha y además es un buen momento porque ahora han venido Ayuntamientos a buscarnos a la Fundación, ahora L'Horta es un lugar estratégico para los nuevos gobiernos, como ha cambiado el signo político, yo creo que ahora. Porque realmente esto es algo que se hace en ninguna parte, que tiene mucho potencial que se podría multiplicar muchísimo y hacer procesos reales de generar comunidad, porque esto esta bastante desestructurado en L'Horta. No sólo generar visualidad, cultura sino recuperar cosas que no están muy latentes, utilizar estos instrumentos para hacer procesos políticos de recuperación de vínculos comunitarios. Claro, esto hay que enunciarlo, hay que presentarlo bien y hay que hacer un, en eso estamos.

**JM** – ¿Necesariamente *Esperant l'aigua* tiene que estar en torno al regadío y al agua, o es sólo un comienzo y quizás vaya bifurcándose hacia otros temas?

**MA** – No, no tiene porque ser agua. La Fundación al principio querían una cosa muy específica, sobre la Acequia de Moncada, pero a partir de ahí fuimos redimensionando la historia y en el propio proceso de Artxiviu que es donde es definido el marco de l'Horta. A mi si que me interesa que esté acotado, si te coges un espectro muy amplio no puedes incidir a los propios protagonistas. Que este acotado si, pero el agua no tiene porque ser. Si que es verdad que en l'Horta es un elemento fundamental, no solo en l'Horta, el agua no creo que desaparezca como tal porque es un elemento muy clave a nivel visual, pero si que el espectro debe ser la comarca de l'Horta. Las muy diversas formas de vida que hay ahí, que hay pesca, hay agricultura y hay otras muchas formas culturales que a mí me gustaría investigar. De hecho lo que yo más hecho de menos ahora mismo es que haya más protagonismo de mujeres, si te das cuenta la mayoría son hombre en todo lo que hemos hecho hasta ahora. Tengo lo de las mujeres africanas pero me falta hacer el último proceso con ellas, y esto si que para mí esto con ellas no me lo puedo saltar. Y bueno, ir viendo que no tiene que ser para nada las formas de agricultura si quiera, o sea pueden ser los usos de las mujeres en. Pero si en un ámbito cultural acotado, creo que esto si que es muy importante, para poder incidir, par poder volver allí, para poder pasar eso de un pueblo al pueblo vecino y ampliar el proceso.

**JM**- Me parece muy interesante el concepto de código ético en la práctica cinematográfica documental. ¿Os habéis planteado cuestiones en relación a este tema? ¿Ves alguna utilidad en generar un código ético para la producción audiovisual de la Fundación?

**MA** – Mira, yo ahí veo una dificultad. Un código es algo escrito y muy codificado, como la propia palabra dice. Para mí la práctica ética es esencial. De hecho todo lo que tiene que ver con el Cine Procesual viene de una inquietud ética, y de una vinculación en la que la ética y la estética indisociable. Pero claro, hacer de eso un código, para mí es una práctica que tiene mucho que ver con los procesos específicos, a mí me da miedo codificar las cosas, es decir, la metodología es esta, porque entonces coartas libertad, es más, se te escapan situaciones que nos has pensado de antemano, como un código jurídico que esta hecho pero de pronto viene una situación que no la contemplas. Tu cuando tienes algo codificado es la ley, entonces a mi me da miedo codificar. Entonces, ahora, a nivel de la Fundación si que se podría hacer, podría ser muy interesante, porque de pronto no a mí nivel como cineasta, porque yo trabajo relaciones y procesos, sino como institución si que podría pensarse e incluso hacer un código amplio, no restrictivo, decir nuestra práctica audiovisual general responde a estas prerrogativas éticas, creo que es una buena idea para la Fundación como institución.

**JM** – Es cierto que al final resumirlo todo a unas páginas o a un manual es muy restrictivo, pero el proceso que te lleva a generar ese documento es un aprendizaje del que se pueden nutrir todos los miembros de la Fundación.

**MA** – Sí, sí, a nivel institucional de la Fundación puede ser muy interesante.

**JM** – Ya por último saber si crees hay algunas cosas que se pueden mejorar en este proceso.

**MA** - Yo creo que deberíamos ampliar el equipo de personas dedicadas a esto, porque yo creo que *Esperant l'aigua* puede generar una cuestión de talleres que su finalidad sea que otra gente haga, pero creo que tal y como esta concebida tiene que haber más gente experta pero dentro de la mirada que lo trabaje con estas dinámicas de participación, sabiendo que los sujetos son los que construyen sus propios personajes, que son los que delimitan y construyen las situaciones. No tendría porque dirigirlo yo todo. No tendría porque llevar yo la cara, podríamos tener un equipo de dos personas. Habría que generar equipo porque además nos resulte más fácil a la hora de las proyecciones repartirnos el trabajo, y generar entre nosotros todo un proceso, y además poder hacer más incidencia en el sentido de moverlo aunque sea en redes y que cobre esa dimensión. Porque ya me he dado cuenta que dentro de la Fundación esto no lo hay, porque ellos están en otras cosas. Entonces yo creo que se podría generar un equipo audiovisual que llevara *Esperant l'aigua*.



## **Transcripción entrevista Participante 1**

**Julia Matos** - ¿Cómo ha surgido la idea de *Esperant el aigua*? ¿Cómo llegaste a la idea de hacer un documental sobre el regadío?

**GP** - Yo separaría un poco lo que es el primer proyecto de lo que puede ser *Esperant el aigua* de manera general. Nosotros cuando hablamos con Miguel Angel fue en la semana cultural de Agrónomos y vino a presentar la película que él había hecho “*Temps d'aigua*”, entonces cuando estábamos hablando con él en el a cafetería antes de entrar a hacer la proyección, le comentamos porque no hacía algo parecido en la huerta , en la Albufera; él decía que algo parecido no podía ser porque “*Temps d'aigua*” era una película, era algo más concreto que había planeado él de una forma más especial, pero no le desagradó la idea y en un primer momento nos planteamos solamente hacer un documental sobre la idea del agua, analizar desde un punto de vista documental cómo se regaba en las diferentes demarcaciones y pueblos de toda la acequia de Moncada. En un primer momento era una idea que no es lo que luego ha sido todo el proyecto de “*Esperant l'aigua*” , la idea era elegir diferentes pueblos y a través del guarda, los regantes y de seguir el agua, cómo se ve en el primer capítulo de “*Esperant l'Agua*”, era rescatar el arte y la manera que tienen los agricultores de regar. Entonces, en un primer momento nos planteamos hacer ese primer capítulo en Masamagrell, nos sentamos y hablamos, contactamos con el guarda, con Vicent que fue nuestro gancho para los agricultores de la zona, etc. y grabamos allí, estuvimos un par de días grabando y también en el Puig, que eso es un material que tenemos que no se ha utilizado ni para este documental ni para ningún otro, pero pensábamos grabar en el Puig, luego grabamos en otros pueblos y hacemos una especie de gran documental del agua en la zona de la Real Acequia de Moncada, esa era la idea inicial, lo que pasa es que como todo en la vida y cómo suele pasar con las cosas que se deciden en grupo y con la evolución de las ideas, se nos ocurre que el agua, aún siendo el vehículo de todo lo que pasa en el territorio, no es lo único que pasa, y si queríamos mostrar un poco la cultura, los haberes locales y mostrar la vida rural y la vida del llaur de la huerta, era importante no centrarnos en hacer un monográfico sobre regar, sino plantearse algo más diferente, con muchos aristas y con muchos lados de un poliedro , un poco peculiar como es el mundo de la huerta que muy especial, pero esa visión más general quizás estuvo más en la mente de Miguel Angel, que fue quién nos abrió los ojos en no centrarnos en la parte más técnica del riego, sino que entraran cosas más abiertas como podía ser la poesía, el tema *Aigua Nova*, la marjal y la relación de la marjal y la huerta, una visión un poco más global de lo que es el territorio de la huerta, y así fue evolucionando hasta lo que es ahora, un proceso que no sé si es fílmico, documental o desfile profesional , pero la idea es buscar diferentes visiones y saberes dentro de un mismo territorio. Pasamos de hacer un monográfico sobre el agua a hacer una especie de poliedro fílmico sobre el territorio y sobre el peculiar estilo de vida de la huerta.

**JM** - Los objetivos del proyecto, aparte de este que me comentas, de hacer una visión general de lo que es el territorio de la huerta, ¿Qué más objetivos habéis planteado?

**GP** - El primer objetivo era el rescatar el patrimonio inmaterial de la relación del agricultor con el agua. Ya que Mar y yo venimos de una rama académica que toca más el tema del riego y del saber tradicional de la gestión del agua, entonces nuestra visión era monotemática sobre eso, pero la evolución del proyecto desde ese rescatar el patrimonio inmaterial de la relación del agricultor con el agua cambió a los saberes locales del agricultor más generales , no solamente con relación al agua, la cual existe porque es una zona de regadío y por tanto el agua va a articular toda la vida entorno a la agricultura, pero sí con otro tipo de cosas como puede ser la poesía, los recuerdos sobre la guerra civil, la música, la relación con el arrozal, la marjal, etc.

**JM** -¿y esa ampliación fue debido a Miguel Angel o os disteis cuenta cuando grabasteis *Esperant l'aigua*?

**GP** - Fue conjuntamente porque siempre hemos trabajado conjuntamente, pero esa idea más general siempre la ha tenido más Miguel Angel , y es el que nos ha guiado hacia ese lado, además también surge un poco de la segunda grabación que es “*Poemas a l'horta*” que también lo queríamos orientar mucho a los recuerdos del regadío , del agua y demás , aunque luego cambió a lo que son los recuerdos de la vida de la post guerra y del cambio general que ha habido desde la postguerra hasta ahora, y ahí fue cuando Miguel Angel nos propone que *Esperant l'aigua*, debería ser más general, ya que aquí hablamos de la poesía, de agua, de arroz , de mujeres inmigrantes que están trabajando otra vez en la huerta, música, entonces todas esas visiones de un mismo territorio debería ser *Esperant l'aigua*, y él nos convence a dar ese paso.

**JM** -¿Y esas diferentes visiones? ¿Cómo habéis conseguido llegar a esas ideas? ¿Surgen de vosotros o a través de tener el contacto con la gente del lugar van surgiendo también nuevas ideas?

**GP** - Son muy promovidas por nosotros y por gente afín a la fundación, por ejemplo, *Esperant l'aigua* sale más pròvida por Mar, Vicent y por mí, que queremos dar un poco esa visión de cómo se riega , porque es lo que más hemos trabajado, y Miguel Ángel va un poco detrás de nosotros y es él quien hace un montaje un poco más artístico, pero el contenido lo pensamos nosotras y él la parte artística. En *poemas a l'Horta* , se nos ocurre un poco a todos porque era el año de Estellés y entonces pensamos hacer algo relacionado con Estellés, pero a él se le ocurre la idea de la poesía que vuelve al pueblo y que es pueblo quien la vuelve a asumir como parte de su cultura, esa idea de poesía que se ha convertido en algo elitista, cuando realmente viene de la cultura popular; esa idea viene más de él aunque luego la trabajamos entre todos. Y por último, en *Aigua Nova*, la idea viene más de

Vicent que es el que más está trabajando en la marjal de la Albufera para recuperar el conocimiento tradicional y los saberes tradicionales de la Albufera.

**JM** - Leyendo la descripción del proyecto que tenéis en la web, lo definís como un proceso socio-cinematográfico; según vuestra opinión ¿qué hacía que este proyecto audiovisual vaya más allá de lo que es un documental convencional, el término de proceso de socio-cinematográfico que implica a mayores de un documental tradicional al uso?

**GP** - Desde el punto de vista desde lo que nosotros planteamos, la diferencia fundamental son dos puntos. Por un lado el hecho de que se intenta que la voz protagonista sea el agricultor y no lo típico de este tipo de documentales en los que el académico que habla de la historia del sistema de regadío, la importancia que tiene a nivel mundial, etc, pero finalmente no suele aparecer ningún agricultor expresando ni enseñando su conocimiento que es mucho y en algunos casos más valioso que lo que pueda ser un conocimiento más académico. Eso da un valor en sí mismo, es decir, es una aproximación desde el punto de vista del agricultor y de una persona que vive en el territorio.

En segundo lugar es que se abre el proceso a que no sea impuesto desde fuera, en los procesos en los que hemos trabajado con más o menos éxito, se ha intentado que los protagonistas participen en cómo observan ellos el montaje y la aproximación que ha hecho el artista que es Miguel Ángel, por ejemplo, en el primer episodio de *Esperant l'aigua*, el mismo protagonista del documental que es José dijo que no le gustaba porque el final tienen que ser el principio y él propone otro montaje, que está hecho, y hay dos montajes del mismo capítulo. En el segundo que es el Poemas a l'Horta, se generan varios espacios de debate en los que la gente no solo opina del montaje, si no que opinan sobre lo que dicen los protagonistas. Lo que es importante en este tipo de procesos es que se genere debate entorno al artista Miguel Ángel, que en algunos casos va dirigido hacia el montaje y en otros casos se debate sobre lo que se expresa como un realidad.

**JM** - En relación a eso quería saber, en cada capítulo ¿en qué fases o de qué manera se había intentado que participaran los protagonistas o gente de la sociedad civil?

**GP** - En cada uno ha sido diferente aproximación, en el primero se hace un pase a los protagonistas, a Jose a Vicent y demás y en la mayoría de los casos lo ven todo genial, muy bonito, les gusta mucho. Solo en el caso de Jose que no le convence mucho y por eso propone otro montaje, por eso hay dos montajes que es lo que te decía antes que había dos montajes diferentes del mismo capítulo.

En Poemas a l'Horta sí que se generan muchos debates, se proyecta antes de su estreno oficial varias veces el documental, después se genera como una especie de debate posterior a la proyección, en la que la gente pues dice "me gustó esta parte", "no me ha gustado esta".

**JM** - ¿Antes de presentarlo se proyecta solo a los protagonistas o a más gente?

**GP** - La primera vez solamente a los protagonistas, los protagonistas dicen que genial, les preguntamos si les parecía largo, pero no les parece largo, y lo dejamos con extensión que finalmente tiene. Luego se hace otra proyección en agrónomos que vienen algunas personas que participaron más en la parte técnica y no tanto en la parte de hablar o del protagonismo del documental, si no pues los cámaras, el del audio, se invitó aun poco a toda la gente que estuvo participando ese día para que también opinen un poco sobre el montaje más técnico, "este audio no se oye muy bien, "este audio no nos gusta", un poco así la parte más técnica. Y luego se hace otra proyección antes el estreno, en el botánico, que se genera también un debate, pero ese debate ya no están de si gusta o no gusta o si el montaje es mejor o peor si no que se genera un debate en cuanto a lo que la gente ha visto en el documental.

**JM** - ¿Eso ya abierto a la gente que era...?

**GP** - Sí, era una proyección que hacía el botánico y ahí invita a la gente civil, también se invita a los protagonistas, vinieron algunos, pero ya es un semblante no tanto desde el punto de vista de si el montaje está bien o mal, si no más bien de lo que sugiere el documental, qué habéis sentido, qué cosas os han llamado o no os han llamado, si os habéis sentido identificados, un poco más el tema de sentimientos, de emociones que no del montaje en sí mismo.

Y el tercero, ahí es algo más particular con solo los protagonistas, más íntimo, más como es la albufera, como más árido y ahí se les pasa antes de estrenarla y publicar en la web a los dos protagonistas para que lo vean con su familia y nos dan el visto bueno, diciendo que les parece maravilloso y que muestra muy bien lo que es la albufera, y por eso se expone directamente en la web.

Cada uno de los capítulos se ha aproxima de una manera diferente.

**JM** - En el caso de *Esperant l'aigua* parece que ha habido menos proyecciones y menos participación ¿era porque no os lo habéis planteado en ese momento o porque no...?

**GP** - No, sinceramente porque...sí que hubieron proyección, se ha presentado dos veces en público, pero más proyección sin luego haber una discusión, pero el proyecto, dentro de una sesión de una especie de talleres que hizo la fundación se proyectó en el colegio de artesanos y luego también se presentó en la universidad cuando se presentó la página web que tiene la fundación sobre los paisajes culturales de la huerta. Y ahí se hizo una

proyección pública, digamos como estreno, que invitamos los protagonistas, a mucha gente relaciona con el regadío pero sin llegar a ese grado de debate que se hizo con Poemas a l'Horta, quizá porque no lo planteamos o quizá porque pensamos que era más íntimo, más de la vida de ciertas personas, el otro da más a debate del estilo de una especie de mesa redonda, donde los agricultores comentan la poesía y hacen una especie de cine fórum posterior. Pero básicamente no se hizo porque no lo planteamos.

JM - Luego, siguiendo con el tema de la participación, no sé si vosotros, según he leído en los objetivos y en la descripción del proyecto, y sí que queréis que se haga algo participativo, claro, grado de participación es hasta que alguien se ponga a montar o a grabar, ¿ese grado de participación ha sido algo decidido o algo espontáneo?

GP - La participación ha sido hasta ahora por un lado, los protagonistas no han participado en la idea, se les ha dado libertad para que hagan lo que quieran y a participar en la idea nuestra. Es cierto que en esa participación ha sido más *light* porque se les plantea una idea concebida y con ellos se acaba de discutir lo que se puede hacer, pero partiendo ya de una idea, no impuesta, pero sí promovida por nosotros. Luego en el montaje no ha habido nada de participación, porque es un montaje que hace Miguel Ángel, pero sí que ha habido un poco de participación posterior, es decir "¿el montaje que se ha hecho os gusta, no os gusta, se rehace, no se rehace?" es decir, ha sido más en la postproducción lo que sería la participación de los protagonistas, y un poco en la previa cuando se les plantea que queremos hacer un documental sobre cómo se riega en vuestro pueblo. Entonces sugieren cómo les vamos siguiendo, presentando gente, entonces sí que a partir de cuándo se presenta una idea y va surgiendo el guión, con Poemas a l'Horta igual, se les plantea una idea y es un poco ellos los que una vez sentados en círculo, todas las personas invitadas, aunque iban un poco a ciegas por que no sabían los que se iban a encontrar, muchos de ellos no sabían ni que se iban a leer poemas, pero luego se cogieron mucho a los que se les planteó y sí que salió bien, aunque podía haber salido muy mal, porque podrían haber dicho, "¿qué hacemos aquí?"

JM – Entonces fue todo un experimento lo de Poemas a l'Horta.

Luego, leyendo sobre procesos participativos y tal, leí una frase donde decía que la diferencia de poder entre los cineastas y sus sujetos suelen medirse mejor por el acceso que tienen los protagonistas al medio de representación, normalmente los protagonistas no suelen tener acceso a poder grabar, no? Y yo no sé si os habéis planteado alguna el hecho de que los protagonistas puedan llegar a hacerlo, o si esto formaría parte de otro proyecto.

GP – Lo hemos hablamos, pero depende del capítulo, se ha podido plantear. Pero debido a que tal vez es gente muy mayor, pues quizá no resulta fácil hacer este tipo de grabación con la calidad que se buscada. Y yo creo que quizá en otros procesos en los que intervenga gente más joven gente que tenga acceso a otros sistemas de grabar, como puede ser con móviles o con lo que se, pues yo creo que podría ser en algún momento posible que alguno de los capítulos se grabara un poco más como estás diciendo, con más participación incluso, pero hasta ahora no ha habido una situación ideal como para que eso sugiera. Pienso yo, porque ya te digo que es gente mayor que no tiene quizá el conocimiento, y tampoco lo ha pedido que es una de las cosas de que decía Miguel Ángel, que decía que quería grabar.

JM - ¿En el proceso de generación del guión han participado también los protagonistas?

GP - yo creo que en alguno de los casos sí que han participado, sobre todo desde el punto de vista, pues ya te digo, el primo decir, oye queremos grabar como se vive aquí, y es el guarda quien decide el guión, decide vamos a grabar aquí, allá, a estas personas, etc, es é quien monta todo y luego sigue Miguel Ángel siendo un poco más artístico en el montaje, pero es el guarda quien decide a quien grabamos y cómo los grabamos y como lo hacemos. Y en Poemas a l'Horta los elegimos nosotros excepto el que lee la señora último que se decido un poco allí mismo sobre el libro, que es uno que no está pensado que se leyera, que al querer ella leer uno, elegimos uno allí de manera rápida, pero sí que es cierto, que nosotros elegimos los poemas a leer pero dejamos libre el que ellos salgan o lo que sea, no hay un guión establecido, la idea de este proyecto era decir, os vamos a grabar vuestras opiniones sobre los poemas que os vamos a leer.

JM - Con la decisión de elegir un poema u otro, teníais una idea de lo que querías extraer o era simplemente era un experimento de leer los poemas de Estellés y a ver lo que surge.

GP – Los poemas los eligen entre Mar e Ivan, que es el chico que lee los poemas y que tiene conocimiento de poesía, y son ellos los que deciden los poemas que tienen más relación con el regadío, la huerta y a agricultura dentro de los poemas de Estellés.

JM - ¿no habéis elegido ninguno entre Miguel y tú?

GP – Ella nos propuesto algunos a Miguel Ángel y a mí y nosotros al final entre los 4 o 5 que nos propuesto elegimos alguno.

JM – Viendo Esperant l'agua percibo que el lenguaje cinematográfico que se ha utilizado es más representativo de la realidad que queréis transmitir, está más en consonancia con la realidad y los códigos de sus protagonistas, al contrario de lo que sucede en otros documentales más convencional sobre la huerta, en los que el lenguaje que se

usa está más dirigido al espectador, y además a un espectador acostumbrado al ritmo y los códigos de los *mass media*.

GP – Es una propuesta nuestra, lo primero que le propusimos a Miguel Ángel fue eso, o que pasa es que él artísticamente lo ha conseguido, que eso es el mérito que tiene él. Justo en ese momento que hicimos *Esperant l'aigua* se grabó un documental que se llama L'horta al costat de ta casa, es de la universidad de Valencia, entonces es un etilo de lo que tú dices, es una visión de la huerta con aviones que sobrevuelan la huerta, expertos que hablan sobre la huerta, con agricultores que no son muy agricultores, que tienen un discurso muy político, pero no es como el agricultor de toda la vida que no ha salido de su pueblo. Nosotros queríamos mostrar eso, que la persona que estuviera viendo el documental realmente sintiera como se está regando, con la imagen del agricultor mirando al infinito como esperando... Pues eso fue un poco lo que le propusimos a Miguel Ángel y lo asumí y lo adopto como algo que le parecía super interesante y yo creo que la parte de mérito que tiene él en los montajes es que ha conseguido eso.

JM – Lo ha conseguido de verdad.

GP – Sí, y con *Aigua Nova* igual, tanto con Francesc como con Vicent, la idea era mostrarnos, o sea, nosotros los seguimos, hablando de lo que es normal en esta vida, juntar entrevistas más desde la huerta y no desde la academia o la ciudad que es lo que normalmente aparece en los documentales.

JM – Y pensando en eso, a mí los documentales me han encantado, pero también he pensado que hay mucha gente que no está acostumbrada a ese tipo de lenguaje audiovisual, no sé si entrarían a ver algo así, ¿os habéis planteado que tal vez el hecho de que sea así hace que llegue a menos gente?

GP – Seguramente, y de hecho, al principio de proyectarlo, luego ya nos daba menos miedo, pero nos daba miedo que la gente no o lo entendiera o que dijera, “que lento es esto”, cuando realmente, la lentitud es parte de la huerta, de su vida, es decir, que no esta hecho lento a propósito, si no que es lento de por sí. Pero la realidad es que toda la gente que ha visto el documental le ha gustado, no sé si es porque el público ya viene un poco predispuesto, al estar invitados por una fundación con este tipo de valores, ya vas un poco predispuesto a que sea diferente o de otro estilo, pero la acogida que hemos tenido con las proyecciones que hemos hecho ah sido muy buena. Aunque así es cierto que sabemos que no es quizás fácil de empezar a ver un documental así, mucha gente, cuan lo pones pues no lo entiende, pero no este documental no busca que lo entiendas, no busca explicar, busca que lo vivas con ellos.

JM – Claro, no va tan por lo racional, si no por lo emocional, que sepas lo que es estar allí aunque no lo entiendas.

GP – Efectivamente, por eso no se presenta la gente, en ninguno de los documentales se dice quién es nadie, tú estás ahí un poco perdido.

JM - En ninguno hay la típica presentación de los documentales, de presentar a los personajes, la situación de la zona, etc, ¿eso es intencionado no?

GP – Claro, busca que el espectador se meta en un mundo que no es su mundo y lo vas a ver con los ojos del que está ahí, no busca explicar si no una experiencia a nivel vivencial. Eso es lo que nos hemos planteado, no sé si lo conseguimos o no pero el planteamiento es ese.

JM – Leyendo un artículo sobre el concepto del código ético en la práctica cinematográfica, ¿vosotros os habéis planteado esto de generar un código ético en la fundación?

GP – Es cierto que en las entrevistas a gente mayor que tenemos en Arxiviu sí que estamos firmando un acuerdo de derechos de imagen, pero en estos la única parte más ética es enseñar primero a las personas que participan para que nos den el visto bueno antes de enseñarlo públicamente o colgarlo en interne, pero no está escrito con ningún protocolo, sería interesante.

JM – Los objetivos que tenéis con el proyecto y los tuyos personales difieren de los generales.

GP – Los objetivos generales cambiaron un poco desde el objetivo inicial que buscada enseñar el conocimiento del regadío de los agricultores a algo más general como puede ser el mostrar e invitar a que la gente conozca los saberes locales, el estilo de vida, el patrimonio material e inmaterial de los agricultores y los habitantes de la huerta, es un poco quizás el objetivo fundamental antropológico, etnográfico y artístico, y por mí en lo personal lo comparto completamente, siempre me tira un poco más el tema del agua porque es mi especialidad y me tira un poco más, pero es lo que te decía, el agua siempre está presente y en ese sentido no me siento con la falta de identidad en el proyecto ahora que se ha hecho más poliédrico. Y la parte de apropiación del agricultor sobre la identificación de sí mismo en el documenta ha sido lo más bonito y lo más emocionante, porque usando lo hemos mostrado a la gente que participa se han emocionado, ha habido gente que se ha puesto a llorar de la emoción al ver que se sienten identificados con lo que se está mostrando. Eso ha sido una de las cosas más gratificantes.

JM – Para terminar, ¿crees que hay algún punto que se podría mejorar tanto en la parte del proceso documental como en el contenido que queréis mostrar? ¿o si hay alguna idea que tengáis pendiente de modificar o de avanzar?

GP – YO creo que un poquito más de planificación nuestras, porque ha sido un poco de que se nos ocurre algo, pues lo hacemos y creo que ahora con el grupo de Arxiviu estamos planeando las cosas de manera diferente, un poco más planificadas. En Poemas a l'Horta ya se nota que hay un mejor punto de vista de los cámaras, el audio es mucho mejor, y hay aspectos técnicos que la capacidad de Miguel Ángel que solventa las cosas. Y para ciertas cosas el tener un equipo técnico con más capacidad y eso significa tener un poquito de financiación es interesante para hacer cosas más grandes, o tener la posibilidad de utilizar varias cámaras, etc, no sé típicas cosas que si tienes más medios es más fácil. Y además tener un grupo de planificación con el que realmente te pares a pensar y a planificar a trabajar los puntos y todo eso que hemos hecho de manera quizá más amateur pues llegar a hacer con algo más de ayuda porque puede ser muy interesante.

JM – En la página *Esperant l'aigua* está como un proyecto a parte del Arxiviu ¿Por qué?

GP – Porque no está actualizado, el proyecto es de la fundación y Arxiviu se forma más tarde que es cuando se empiezan a hacer las entrevistas a los agricultores y Miguel Angel propone y bueno, nosotros proponemos que no sea un proyecto separado, si no algo más general como un paraguas que sea algo visual, artístico, y mucho más, que tenga que ver con el sonido o puramente artístico o que tenga que ver con entrevistas más al estilo de memoria histórica, entonces, es una parte más de lo que es el Arxiviu y yo creo que separarlo un poco de otra gente que está haciendo otras cosas después nos da solidez.

JM – *Esperant l'aigua* se considera un proyecto vivo que continua evolucionando, ¿en qué otros objetivos estás pensando o que otras propuestas tenéis para continuar el proyecto?

GP – Tenemos dos encima de la mesa. Dos cosas que vamos a hacer, una inminentemente, casi te diría tres, pero no sé si la tercera se hará al final.

Una es una que lleva mucho tiempo trabajando Miguel Angel, que es un proceso muy largo y aunque hay un capítulo montado no se ha publicado por algunas connotaciones diferentes, que es de una asociación de mujeres africanas en Paterna que están intentando producir productos agrícolas pero también productos africanos que se puedan cultivar también aquí, y de eso hay un documental montado con una connotación también de género de inmigración y ellas no se sienten muy cómodas con salir en el documental, entonces creo que todavía falta todavía un proceso de ellas de asimilar si quieren que sea algo público o si prefieren que se quede privado para ellas, eso es en o que está evolucionando. Eso es uno que se llama un día en el camp de 45 minutos.

Luego hay dos proyectos encima de la mesa que en principio queríamos trabajar este primer cuatrimestre del curso académico que viene, uno sería el de la música en la huerta, que tenemos la propuesta de trabajar con Miquel y Pepe y la idea es recuperar las canciones que se han cantado en la huerta y relacionados con la agricultura, hacer algo más relacionas con la música y con la canción e la huerta y en septiembre tendremos una reunión para planificarlo y ver como solventamos la parte económica.

Y lo otro que tenemos sobre la mesa que también sería para septiembre aunque seguramente se retrasará porque la chica que ha estado trabajando en esto está en Argentina actualmente, y por eso no se si se hará finalmente o no. Este trata de las conservas en la huerta. Ella ha hecho un estudio sobre cómo se hacen las cosechas en la huerta tradicionalmente y teníamos pendiente el hacer un fragmento de *Esperant l'aigua* que sea grabando a las mujeres en las cocinas de sus casa haciendo conservas y contándonos un poco como se hace, que sugiere, como las han hecho, de donde han sacado esa receta, si ha pasado de generación en generación, y finalmente hacer un pequeño capítulo de aproximación de la alimentación de conservar alimentos con las mujeres en la huerta.

JM - Se ve muy poco el papel de la mujer en la huerta, ¿es por eso que queréis enfocarlo ahora un poco por ahí?

GP – Sí, con la mujeres africanas por un lado y las conservas por otro. Y la música también porque son las mujeres las que más cantan cuando hacer la separación del grano, aunque el hombre también canta para las mulas y los caballos también se cantaba en el camp, la idea es aproximarlo desde los dos puntos de vista, las mujeres con canciones más de casa y los hombre con canciones más de campo generalmente.

Esas son las ideas, aunque están por desarrollar, la única que está grabada es la de las mujeres africanas, lo que pasa es que tiene la connotación esa de que de las no están muy de acuerdo con salir en un documental, no se sienten cómodas, porque comentan que no les gustan que vean ciertos aspectos culturales, como por ejemplo lo de comer con las manos, o que de lejos parece que cuando hablan están discutiendo, etc. Es Alba, la chica que está intentando trabajar más con ellas para ver si se sienten preparadas y viéndolo con ellas tranquilamente para ver con qué imágenes no se sientes identificadas, y en fin hay mucho trabajo todavía por hacer.

## **Transcripción entrevista Participante 2**

M – Por un lado está *Esperant l'aigua* que surge de un grupo de gente de la Fundación Assud , a alguien se le ocurre la idea de un documental. Yo no podía ir a la reunión y a mí me dice Vicent “Mar, ¿tú tienes alguna idea?” y yo les digo “ mira pues hace ya tiempo que le doy vueltas a una cosa muy chula de la huerta” que es mi idea de poesía de relatos cortos. A mí me fascina de la huerta que las relaciones sociales están unidas por el agua ¿sabes? Es como, tú de repente coges y la gente que comparte campo se ven los lunes porque es cuando riegan , porque van uno detrás de otro , entonces igual hasta la semana siguiente o hasta la próxima vez que toque riego, esas relaciones no se van retomando , entonces yo le digo a Vicent esa idea y el la propones y eso se transforma en otra cosa diferente que es la de seguir el ritmo del riego y de ahí empieza la idea de *Esperant l'aigua*, con un grupo de gente que teníamos ese interés como Miguel Angel, y entonces se nos ocurre lo de seguir un día de riego. Luego la siguiente frase de proyecto, es que Guille contacta con el laboratorio de relaciones intermedia para ver que sinergias puede haber, creo que además contacta con ellos sin proponer nada concreto, solamente que tenemos interese comunes y entonces todo se abre un poco más a más ámbitos artísticos. Cuando tienes como nosotros una mentalidad más ingenieril y te vas juntando de gente más creativa van surgiendo cosas que dices “yo eso no lo entiendo” pero luego salen cosas chulas. Esa es mi visión.

Julia Matos – O sea que *Poemes a l'Horta*, es más la segunda parte.

M – Sí, ya surge en esta segunda parte. Al juntarnos con esta gente Jose Juan propone crear el Arxiviu en el que nos interesa material audiovisual relacionado con la huerta, con el arte, con propuestas artísticas, o sea mucho más amplio que lo que era *Esperant l'aigua*, abrimos el riego, la cultura, la memoria de la gente, etc.

JM – ¿Entonces *Esperant l'aigua* sí que está dentro del Arxiviu?.

M – Claro, pero empieza antes. Es como la semilla del Arxiviu, entonces al contarnos un grupo de gente con visiones tan diferentes empiezan a surgir cosas que yo no había escuchado en mi vida como “mapas sonoros” y todo un poco está relacionado. Y *Poemes l'Horta*, hay que reconocer la realidad de eso, el segundo capítulo surge porque un año vimos que el servicio de normalización lingüísticas da ayudas para material fílmico, que esté en valenciano y es el año de Estellés y entonces dice que valorará positivamente los proyecto que traten temas relacionados con Estellés, total que nos juntamos, y empezamos a proponer ideas y a mí me encanta la poesía, Miguel Angel propone de hacer algo relacionado de Estellés y con la huerta y yo me lio a esas, porque a mi toda la vida me ha encantado la poesía. Luego nos damos cuenta que en realidad las ayudas eran para ese año y ya llegábamos tarde, aún así dijimos retomar el proyecto al tiempo aunque ya no sea el año de Estellés porque nos había salido una idea chula y entonces al año siguiente se vuelve a proponer como propuesta para las ayudas de normalización lingüística y creo que al final a Miguel Angel si que le dan alguna ayuda porque claro tenía mucho que ver aunque no fuera el año de Estellés y todo eso, pero por ejemplo de ahí surge la segunda parte, la de *Poemes l'Horta*.

JM - ¿el equipo de trabajo no es siempre el mismo, vais rotando?

M – Bueno es como todo, quienes hemos estado participando en todo esto de los documentales, yo creo que prácticamente en todos han estado Guille y Miguel Angel, y siempre ha habido apoyo de la Fundación Assud y en los últimos también de Dani y de Jose Juan que son del laboratorio de creaciones intermedia o del Arxiviu que es la otra pieza del puzzle que se ha metido ahí. Yo en los dos primeros sí que he estado contactando a la gente, mi tare es ver la forma de dar ideas y de logística porque al final el documental va surgiendo solo, no hay un guión, por eso al final se puede decir que no es un grupo fijo del todo.

Y en el de *Dones a l'horta* creo que la idea igual es que ha habido gente de la fundación que ha participado y que no ha participado en los otros.

JM - ¿tú función era sobre todo a nivel de contactos?

M – Sí en los dos documentales, en el primer documental el primer día de rodaje que es el que al fin a está editado no participé, bueno sí que participé pero no estuve ahí ese día;el segundo día que la final no está editado el material está ahí en stand by, fue mi tarea contactar con el regador , el guarda , conocerles un poco , de hecho el día que para el rodaje en Massamagrell quedamos antes con el guara , y con un regador para conocerles un poco y explicarles lo que vamos a hacer, tomarnos un café y decirles que nos avisaran cuando entre el agua, etc.

JM - ¿Les conocíais de antes?

M – Sí, porque por ejemplo Vicent que es el presidente de la Fundación Assud es de Massamagrel y tiene super buena relación con el guarda y el guarda es una persona que si puede ayudarte lo hace te facilita las cosas.

JM - ¿ha habido un proceso de conocer previamente?

M – por ejemplo el segundo día de rodaje que no sale que es en el Puig , pues cuando estuve haciendo la tesina del máster estuve haciendo entrevistas en el Puig y tengo buena relación con el guarda del Puig y entonces siempre ha sido tirando de contactos que ya teníamos. Entonces Vicent ha aportado sus contactos de Massamagrell y yo he aportado que llevo cuatro años haciendo la tesis sobre el riego de la huerta y al final eso hace... me han visto mucho por la zona y haciendo entrevistas y hay gente a la que tengo aprecio, por un lado estoy situada del tipo de personas es fácil que te ayude que tio de personas no tienen ningún interés en ayudarte.

JM – En el caso de *Poemes a l'Horta*, que criterios seguisteis para elegir a los participantes.

M - Fue decirle al guarda que nos interesa hablar con gente mayor que ha vivido en la huerta hoy o en el pasado que tuvieran un visión un poquito histórica, también porque a la gente mayor le quedan dos días y se está perdiendo su conocimiento. Por tanto hay que gente mayor súper interesante y hay que entrevistarles, incluir su visión que igual se nos van. Esa fue un poco la idea. Hay un que no están mayor, pero bueno que tiene más de 70 años, que es Pepe el padre de Susana, el que está más sentado a la derecha en el corro, luego está uno que es pequeñito que es muy mayor, luego está el que dice “yo soc més llaurador que San Isidre” que es súper mayor y luego hay otro que no es tan mayor, que ese era una persona que se eligió de estar porque es síndico, es representante de los regantes y responsable de la gestión del agua en una zona, él fue el primer síndico después de 150 años sin haber síndico en Godella.

JM - ¿y porque no os planteasteis hacer una presentación de cada uno? Porque realmente no sabes quién está hablando ni cuál es su vinculación con la huerta.

M – En general lo que veo es que la manera de hacer es un poco partir de la base de que no hace falta explicarlo todo porque el objetivo no es hacer un documental en el que se entienda todo, no es un documental didáctico, es mas compartir a partir de las vivencias de cada uno. Es cierto que se podría hacer una presentación de las personas, pero yo ni me lo planteé, porque es más el descubrir a través de los momentos y los procesos más que el formato más típico e presentación; y eso tiene una ventaja que es como más vivencial pero tiene unas desventajas que es que a veces las cosas no se entienden bien del todo. En *Esperant l'aigua* yo lo entiendo bastante, pero no se debe entender la mitad para alguien que no conoce el regadío, estás entrando en un mundo en el que la mitad de expresiones no las vas a entender si no has hablado con e esa gente y no sabes de qué va el día a día.

Esto es un proceso, con una discusión, con la excusa de los poemas. Por ejemplo otra cosa que se ha hecho ha sido presentarlo a las personas que participan para que nos den su opinión de si eso refleja lo que quieren, si les gusta o no, que cosas faltan o sobran y en función de eso se ha modificado y se ha realizado un segundo o tercer montaje, Miguel Ángel te podrá decir las veces que ha montado las cosas. En *Esperant l'aigua* veras que Miguel Ángel montó una cosa que estaba al revés cronológicamente y cuando al final del documental dice que entrará el agua en Massamagrell ellos dijeron que no, que el agua entra al principio, se quejaban de eso y a los que no conocemos la zona nos gustaba más como estaba y a ellos no les parecía real entonces hubo un poco de dilema ahí. Pero cada vez que se ha presentado un documental ha habido modificaciones de cosas.

La primera vez el de Poemas a l'Horta era mucho hablar y era muy denso y se decidió montarlo con imágenes en medio.

JM – Esa percepción de que era muy cansado ¿era por vuestra parte o de los participante?

M – Fue de todos, a mi personalmente se me hacía pesado porque no había un segundo para pensar. Y a ellos les parecía interesante pero decían que era muy largo y decían que algo tan largo de la huerta solo le iba a interesar a un grupo muy reducido y finalmente la solución que hizo Miguel Ángel fue la de poner fotos para darle un poquito más de tiempo y de aire.

JM – Supongo que en cada documental será distinto pero sobretodo en que partes han participado los protagonistas? En que parte e les ha dejado más opinar?

M- Sobre todo después de un primer montaje, incluso en algunos casos puede que se hayan hecho más de un paso. Porque en realidad no ha habido un guión así...en el que hubieran podido participar. Bueno en el primero en el que vamos a seguir el agua vamos a contactar con el guarda y el regador para que nos guíen, pero realmente hay personas que salen espontáneamente por ahí porque van a regar su campo o van apareciendo por el camino.

JM – Entonces la participación es más espontánea.

M - Sí. En los poemas por ejemplo seleccionamos determinados poemas que estaban relaciones dos la huerta, se los pasé a Ivan que es poeta, lo que pasa es que él se los preparó poquísimo pero como lee tan bien...

JM – ¿Los poemas se escogieron con algún tema en concreto?

M – No, se tuvieron en cuenta los aspectos culturales, lo que le podía interesar a la gente y hubo un poco de sesgo para que no se repitieran los temas, porque habían un par de poemas que hablaban de la guerra y eso no nos gustaba mucho.

JM - ¿Cuántos poemas hay?

M - Son cinco poemas. Y en el libro hay una antología de Estellés, con poemas diferentes. El de “documentales” se eligió porque íbamos a hacer un documental. Lo lee una mujer que contacto Guille que es fotógrafa y dice que le encantaría participar así que le invitamos a leer, ese día hizo fotos y eligió el poema y lo leyó, de esa mujer luego no hemos vuelto a saber nada más. Participó porque le encantó el proyecto y participar.

JM - Realmente todos los documentales son muy espontáneos, lo convencional es un guión, conocimiento de los regantes, del proceso, pero aquí en este es todo muy espontáneo.

M- Es como poner un montón de ingredientes seleccionados pero no sabes lo que va a salir. Y queríamos hacer una reunión para repartir los poemas pero lo justo para saber cual lee cada uno, pero así.

JM – En Poemas a l'Horta se genera una realidad de algo que no existía de forma muy chula.

M – Sí además ninguno de los que participamos ahí sabíamos que iba a surgir de ahí, teníamos un plan B en algún momento y teníamos pensado que hablaran un poquito de sus vidas y hablaran un poco de la huerta. Y si la poesía dejaba a la gente un poco llana, porque teníamos ese miedo de que no hablaran, se quedaran callados, entonces preparamos un dossier de fotos históricas que hay de la gente pelando cebollas, de paisajes de acequia, de profesión, etc, que son las que luego están en el documental, por ejemplo para que fueran una excusa para fomentar el diálogo por si se quedaban callado, pero no nos hizo falta, porque luego la gente hablaba.

Sí que había una intencionalidad de que hablaran de sus vidas y pensamos que la poesía igual no daba para ello, y como plan B enseñar las fotos y entablar conversaciones a raíz de las fotos.

JM – ¿Hubo entrevistas previas al de Poemas l'Horta para conocerles un poco antes de la grabación?

M – Sí, sí que hubo. Un día que Ignaci quedó con ellos para empezar una entrevista informal y yo sí que había ido y me había contado cosas, pero yo luego ya lo vi más cortao delante de las cámaras. Hubo una entrevista con el guarda Ignaci y yo, para conocerle un poquito antes. Con el otro hombre y el síndico de Godella no hicimos, no lo conocíamos, pero como conocía al guarda...

Aparte, las dos mujeres dijeron que siempre que se hacen cosas sobre la huerta solo salen hombres entonces querían salir, y la idea fue decir, como no conocemos mujeres en Godella preguntamos al guarda a ver si alguien conoce a alguna mujer que haya trabajado en la huerta y salieron estas dos. Eso fue muy buena idea, porque siempre estamos contando la misma realidad y nos estamos dejando un parte importante, y así fue para compensar la balanza meter mujeres como otro ingrediente.

Todo surge de manera espontánea, yo sí que sabía que este hombre era el más rápido de la huerta colgando el tabaco. Al maño, al que lee luego el poema, por ejemplo, eso es espontáneo también, cuando estamos acabando el último día de rodaje que estamos recogiendo para irnos a casa, va y me empieza a decir de memoria su romance y decía: "no! no! Eso no lo grabéis!"

JM – Sí, porque él era el más tímido que estaba así mas callado...

M – Entonces de repente, un día que quería hacer entrevistas a agricultores de Godella, pues ese hombre me lo había encontrado en su campo, y sí que lo tenía controlado, sabía que cultivaba sandías, o sea, que algunos sí que igual preguntabas y no me conocían pero yo a ellos a alguno sí que los tenía un poquito fichados de haberlos visto alguna vez.

JM - ¿La mujer mayor que sale a leer es espontánea?

M – Sí, esa era una de las cosas que pensamos que podía pasar. Además, su hijo es un poeta joven bastante conocido y eso no lo sabíamos y nos enteramos allí conversando. Eso tampoco es un factor de decisión pero le apetecía a la mujer.

JM - ¿Y no os planteasteis que desde el principio leyeran ellos en vez de que leyera alguien externo?

M – No, porque con ellos no tuvimos una reunión previa planteando lo que íbamos hacer, igual hubiese podido plantearse, pero tan espontáneo no hubiera sido. Nosotros lo habíamos pensado, no queríamos forzarlo pero surgió espontáneo, aunque igual alguna indirecta soltamos por ahí. Es bastante espontáneo pero sí que se intento tener los ingredientes acotados intentando que las situaciones fueran cómodas por lo menos en *Poemes a l'Horta*, en decir, pues son vamos a rodar en un espacio que les sea ajeno, si no en una alquería de la huerta, que ellos estén cómodos, en corro también por lo mismo, entonces sí que se pensó que fuera un espacio en el que ellos estuvieran a gusto y al final el resultado para nosotros fue un sorpresa.

JM – ¿Los ingredientes que pusisteis, por recuperarlos todos juntos, fueron fotografías, poemas,...que fueron seleccionados por el chico este que era poeta? ¿y qué más ingredientes ?

M – Los poemas fueron seleccionados al final más por Miguel Ángel. La idea era que fuera el otro que conoce más a Estellés, pero tenía todos sus libros metidos en cajas de mudanzas y andaba en un momento muy despistado y yo todo lo que pedí no lo hizo, pero bueno la idea de que fuera un poeta valenciano, que conozca a Estellés, que le tenga cariño, y que seleccione, aunque luego lo eligió Miguel Ángel, pero el ingrediente que yo propuse era ese, desde mi punto de vista. Ese era un ingrediente más. También la gente mayor para que hubieran vivencias de otra huerta que igual ya no es la de hoy de intentar no perderlas, la visión de la mujeres de la huerta que en general está bastante olvidada, y el guarda que es alguien que tiene buena relación con todos, que eso es muy importante, necesitas gente así.

JM – Claro, para que haga un poco de unión.

M - Y el padre de Susana yo no sé si lo conocía de antes, porque ahora como ya lo conozco y a no me acuerdo. Bueno y todo eso ocurre en la alquería de Susana y Manuela que es casa de uno de ellos, de los que están participando, que son dos agricultores ecológicas y mujeres que ya es bastante peculiar de por sí, y su padre es el de más a la derecha, e que dice que los agricultores valencianos son un mesinfot. Ese es el padre de uno de ellas. Entonces ellas en algún momento están haciendo tareas por la casa y en algún momento pasan por ahí , por eso el contexto es también ese que estamos en casa de unas agricultores jóvenes que es algo bastante excepcional y para la mente conservadora no se yo hasta que punto lo verán bien, no surge en el debate, pero es otro ingrediente que está ahí.



JM - Pero ¿ellos sí que saben en casa de quien están?

M – Claro, claro, por lo menos los que son agricultores, las otras mujeres que son de ninguno de los que participamos ahí sabíamos que iba a surgir de ahí Borbotó igual no son conscientes. Es otro ingrediente que no da lugar a ningún comentario pero está ahí en la sartén.

JM – Pues eso estaría bien que hiera salido.

M – Ya pero como no queríamos forzar... en algún momento también se comentó algo, pero claro como estamos en su casa y también está su padre ahí...y tampoco era el objetivo único.

Y eso, y las dos personas mayores como idea de representación de gente que se ha dedicado toda la vida al campo, porque los cuatro se han dedicado toda la vida al campo.

JM - ¿Cuáles son los objetivos que tenéis en el proyecto de *Esperant l'aigua*? ¿y cuáles son los tuyos a nivel personal?

M – Yo no soy súper reflexiva, soy más bien impulsiva, entonces no me planteo las cosas de porqué las hago, eso yo como persona. Yo creo que hay gente que es más reflexiva y que en algún momento se lo plantea. Yo no sé si en algún momento nos hemos planteado objetivos. Este proyecto tiene un objetivo que imagino que será compartido, que es un poco transmitir los valores culturales en un principio del agua, la parte cultural, los sistemas de regadío, que tiene una parte social súper importante inseparable y una historia y una cultura y una manera de vivir y de hacer. Yo ve a los agricultores de la huerta como indígenas, yo soy de Godella y a veces hablo otro idioma y tengo otra cultura. Compartimos muchos valores, pero su manera de relacionarse y de hablar es muy diferente, no sé si en todos los países pasa lo mismo. El sistema cultural ligado a la gestión del agua me parece súper importante y que además hay unos valores ancestrales y que además, la agricultura es uno de los pocos sectores donde aún un pacto se cierra con un apretón de manos, porque hay un valor a las palabras, al hacer, a las personas, no sé, yo lo llamaría valores ancestrales.

JM – Es que no es necesaria la legalidad para que haya confianza entre personas, etc.

M - Sí, exacto y luego además es que hay un sistema de una cultura y una historia muy peculiar que está ligada a la gestión natural y a la gestión del agua que es muy interesante y que en muchos casos no se conoce o cuando por ejemplo, eso ya al margen del objetivo que te digo de conocer la parte cultural y de vida de esta gente y a rescatarla porque se están perdiendo muchas cosas de ellas, pero por otro lado, más allá de ese objetivo, mi visión de espectadora, cuando veo grandes documentales de agua, de grandes producciones como pueden ser por ejemplo en la BBC, de canales de riego, que van dirigidos al gran público, y efectivamente son súper modernos, pero pecan de simplistas, pero es verdad que igual van dirigidos para que todo el mundo los pueda entender, y luego igual hay documentales muchos más técnicos y específicos que solo los entienden los expertos, entonces son sé hasta qué punto nosotros pecamos de hacer cosas que solo lo pueden entender la gente que pertenecen a ellos, pero es que por otro lado tampoco es verdad, porque ves documentales súper simplificados y es que no, porque hay muchos matices y son muchas más cosas. Para mí este documental da un poquito más la complejidad de la realidad con el problema de que sí que puede haber cosas que puede no entender la gente.

JM – Claro, porque tú estás utilizando los códigos de ellos y no los de la gente que los va a ver, eso es otra manera de plantearlo.

Exacto, por otro lado hay un documental de la Universidad de Valencia sobre la huerta que yo no lo he visto, solo he escuchado las críticas, pero igual te da un punto interesante, porque es todo lo contrario a este. Es un documental hecho por expertos todo explicadito, pero luego por ejemplo coges Vicent Sales, que es el presidente de la Fundación Assut y te dice “pero es que eso para mí no es la huerta” y luego cuando nosotros presentamos el documental, hubo una primera proyección primero en Godella con los participantes, del *Esperant l'aigua*, luego hubo una presentación aprovechando a presentación de la web de la acequia de Moncada, y estaba el presidente del tribunal de dos aguas, el presidente de la acequia de Moncada, había agricultores, y que venga un agricultor y te diga que se ha emocionado porque se siente representado, eso es el riego!, Vicent la primera que lo vio lloró, porque dijo que ese era su mundo, y que para cada uno viva en su mundo se puede transmitir un poquito de ese mundo a los demás porque está representando la realidad y porque el ritmo y el tiempo del riego se capta en el documental de *Esperant l'aigua*, y por eso el espectador igual no está preparado para este tipo de material así.

JM – Al ver este documental si piensas en la gente que está acostumbrada a consumir documentales más rápido más modernos, etc. Es que tienen que dejarse llevar más de sentimiento. Realmente ellos cuando lo ven, si tienen la paciencia de verlo...te mete de una manera menos racional, es de otra manera...está muy bien pero llegas también a menos gente, supongo que ese dilema lo habrá tenido Miguel Ángel.

M - Sí, tienes que dejarte llevar como una experiencia nómada. Ese dilema surgió en algún momento y por ejemplo al final hubo un dilema porque incluso los agricultores, el guarda, etc, decían que les parecía muy largo y que a quien le iba a interesar eso, y al final la pregunta era ¿a qué tipo de gente queremos que llegue? Igual queremos llegar a otro tipo de gente que no sea aquella que consume cosas más masticadas y más comerciales, pero claro tampoco queremos que llegue solo a los agricultores que han experimentado eso. Yo lo veo como un dilema general que suele pasar en este tipo de documentales de agua, o documentales main stream o demasiado complejos, o simplistas, entonces entre medias no sé donde está el punto, pero desde luego, la gente está poco habituada.

Yo por ejemplo este documental lo pasé en Montpellier y se quedaron a cuadros porque quizá se lo tenía que haber introducido antes.

JM – Yo lo veo como una pieza de arte en el que vas a un museo y no sabes el contexto del artista, ni de la exposición y entonces te transmite algo pero no sabes bien lo que es. Y no puedo explicar bien lo que te está transmitiendo.

M - Igual hay que contextualizarlo un poquito o igual no.

JM - ¿Cuáles son los mecanismos de difusión?

M – La idea es que cada vez que se presente el documental se genere conocimiento respecto a él, y que nos diga la gente su opinión, y eso siempre ha habido eso, tanto cuando se pasó en el botánico, como cuando se les pasó a los agricultores, en Godella, la idea siempre es que no sea solo ver el documental, si no que sea también saber lo que les parece a la gente. El de Poemas a l'Horta cuando se puso en el botánico la gente luego comentaba lo que le gustó y lo que no, etc, es decir que va más allá. La primera vez que se pasó, la gente decía que echaba de menos cosas que habían antes y luego las quitó y bueno Miguel Ángel al final llevaba un mareo, pero al final hay que elegir, claro.

JM – Cuando haces algo participativo hay opiniones muy distintas ¿qué decisión se debe tomar al final?

M – Miguel Ángel selecciona y suele encontrar soluciones bastante...

JM – La cabeza pensante para decidir cómo va a ser finalmente el documental, el formato, las cosas que se plantean, es Miguel Ángel, como cabeza ideóloga?

M – Sí, se puede decir que sí. A mí por lo menos lo que me ha pasado, es que la primera vez cuando se estaba gestando la idea, y estábamos hablando... yo miraba a Guille como diciendo..."que cosa más rara, no?" pero al final salen cosas muy chulas, porque Miguel Ángel además en antropólogo, entonces aquí hay un tema muy antropológico en todo este tipo de procesos. He aprendido en todo esto a ser abierta en que hay mucha gente con ideas diferentes y hay que dejar que las ideas fluyan, igual que a mi me parece fantástico leer poemas con agricultores, igual un músico me podría tocar canciones con agricultores y como yo no soy música no me llamaría tanto pero lo dejaría para ver lo que sale de esas ideas.

Como objetivo personal para mí, el más claro es lo del tema cultural ligado a la huerta, y eso está dentro de los objetivos de la fundación yo creo, lo que pasa es que luego se ha ido ampliando a la cultura, a la memoria, no solo a la huerta, sino también a la Albufera, el proyecto ha ido ampliándose un poquito.

JM - ¿Crees que se podría aún más el proceso participativo? Y si se incluyeran, ¿se ralentizaría el proceso?

M – Sí, yo creo que el tema del montaje se podría abrir más, pero habría que hacer más talleres. Se podría decidir también por ejemplo que tipo de documental hacemos y que las propias personas decidan qué es lo que quieren contar, claro pero eso, si no hay dinámicas de participación al principio es muy difícil, yo veo más fácil hacer esto que hacemos y que a raíz de esto pueda salir en algunos casos una dinámica participativa porque a veces la gente está a su bola y no le interesa o ni se lo han planteado.

JM – ¿Te refieres a que es más fácil empezar así poco a poco y que luego la gente se vaya involucrando en el proceso, en lugar de empezar desde cero con el proceso participativo con un taller?

M – A mi me parece que sí, porque generar dinámicas participativas cuesta, la gente tiene que tener un interés y ese interés a veces puede haber un grupo que lo tenga y a veces no, y generalmente en este caso veo muy difícil que la misma gente que a nosotros nos interesa entrevistar, tuviera el interés en hacer un documental participativo. Puede haber determinadas persona que sí, pero mucha gente que está en la huerta está en sus cosas más que en pensar en dedicar tiempo a eso. En Godella hay un taller de historia local y hay espacio , entonces igual se podría, pero no sé hasta qué punto serían las mismas personas las que tendrían interés en hacer ese propio documental, no sé, es una duda que planteo. No obstante, en todo el proceso, seguro que se puede hacer todo más participativo, pero la verdad es que ya cuesta juntar a la gente para hacer determinadas cosas...yo lo veo, porque ya ha costado un poquito.

JM – O sea que es más un problema de que la gente que va a participar no tenga tiempo o no quieras, que para vosotros sea un proceso difícil porque no tenéis tiempo o no hay recursos.

M – Yo creo que pueden ser las dos cosas, pero para que el montaje fuera participativo hay una limitación técnica, habría que hacer un taller con ordenadores con dos o tres personas que supieran montar,... y llevaría bastante tiempo, ¿no? Porque editar cuesta la vida, entonces ahí yo veo una limitación técnica, yo lo veo difícil. Pero por ejemplo Miguel Ángel igual sí que tiene experiencias de haber hecho cosas más participativas con asociaciones, pero, claro si ya cuesta conseguir que los agricultores que han participado vengan a ver el documental imagina para montar el documental, tienen que tener mucho interés.

Ahora en realidad, con lo del laboratorio de creaciones inter media ha sido que entren más personas y que el material se multiplique, en realidad sí que ha habido un cambio, hay más entrevista en la web y con dos, tres o cuatro personas curren ya se nota un huevo. Podría ser más participativo pero no sé en qué casos, mi opinión es que hay casos que son más dados a la participación que otros, entonces habría que plantearse ¿queremos solo hacer documentales en los que la gente esté interesada en participar? Porque a mi sí que me parece interesante sacar a la gente mayor de la huerta, por lo que tienen que aportar, aunque a esa gente de la huerta le da igual que le graben ¿sabes? Si la gente mayor tuviera el objetivo de que tiene que hacer eso, de contar sus cosas y de que

tiene tiempo sería mucho más guay pero la realidad de hoy no es así, un proceso de dinamización seguro que podríamos hacerlo porque seguro que hay gente que tiene tiempo, hay dinámicas de jóvenes y mayores súper chulas, pero claro requiere más tiempo y más esfuerzo y generar un proceso, la gente al final participa en un proceso porque se engancha y tal y no es por ir un día y ya.

JM – En torno las dinámicas de trabajo entre vosotras parece que es todo muy espontánea, entre otras cosas porque participáis de forma voluntaria, entonces mi sensación es que no sois un grupo de trabajo cerrado con un proceso establecido, unos objetivos , reuniones cada poco y cosas delimitadas, si no que va surgiendo, ¿no?

M – Sí, al final hay personas que dinamizan más como Guille y Miguel Ángel , que son los que están siempre liando, porque tiene muy buena capacidad para liar a la gente eso hace que luego detrás de sus líos surjan cosas, entonces es un proceso de que nos hemos liado la gente en una cosa, todos tenemos un interés y Miguel Ángel presentándolo a una ayuda ha intentado un poco recuperar el dinero por el tiempo invertido , y me dijo que por lo del valenciano me daba algo de dinero y yo le dije que no, que comprara un disco duro, porque yo lo quiero hacer de manera voluntaria, porque bueno, he invertido poquito tiempo, quien más tiempo ha invertido sin duda alguna es Miguel Ángel o quien haya editado , grabado, etc. Lo que pasa es que él ya tiene experiencia en este tipo de procesos y le hace afinar bastante y hace que salgan bien y que salgan cosas interesantes.

JM – Digamos que hay una parte de coordinación que son ellos dos, como núcleo y los demás sois participantes.

M – Sí , yo diría que sí. Es que como con lo del Arxiviu me descolgado un poco...igual eso ahora es diferente y son más personas, pero en *Esperant l'aigua* si que fue más así, y quedar con un grupo ahí también fue el presidente de la Fundación Vicent, fue bastante importante.

JM -¿Vicent en *Esperant l'aigua* hace un poco de entrevistador?

M – Sí, está haciendo de entrevistador totalmente.

JM - ¿Eso está ideado o surge espontáneamente?

M – Surge espontáneo , porque le apetece y porque tiene una visión de las cosas que son interesantes de incluir y tira un poquito por ahí , además Vicent y el guarda se llevan súper bien , es por eso que parece bastante natural, porque se conocen de toda la vida. Pero yo creo que Guille y Miguel Ángel so os que han estado haciendo la labor de coordinar, yo es que a mí esto me interesa mucho pero como yo hace un año y medio que intento acabar mi tesis intento no liarme mucho por eso no dinamizo ni hago nada por este motivo. Con lo de *Poemes l'Horta* dije que si pero mi visión es la de intentar no liarme que la de involucrarme al máximo aunque me gustaría tener tiempo para involucrarme al máximo porque me mola mucho.

### **Transcripción entrevista Participante 3**

**Julia Matos** – ¿Cuál ha sido tu papel en *Esperant l'aigua*? No sé si has participado en las tres piezas documentales o...

**VL** – No, he participado en el del arroz, la parte que tiene que ver con la Albufera. Lo que tenemos hasta ahora es *Aigua Nova*.

**JM** - Dices hasta ahora porque habéis grabado mas material.

**VL** – Hombre porque hemos trabajado más, y *Aigua Nova* digamos que es un primer trabajo sobre lo que se ha trabajado ya. En el ámbito de la Albufera, con los arrozales, con la gente del Tancat del Estell, uno de ellos es Francesc el protagonista de *Aigua Nova*, tenemos entrevistas con otro grupo de gente, con otros personajes.

**JM** - Entonces ¿cuál fue tu papel exactamente en *Aigua Nova*?

**VL** – Pues un poco el contacto con la gente, un poco labores de producción, concertar las entrevistas, ir a verlos, también conocerlos antes para que luego estuvieran más confiados y tranquilos durante las grabaciones de las entrevistas. Quedar con ellos en momentos puntuales del ciclo del arroz, un poco labores de producción, y también pues participaba en las entrevistas en *Aigua Nova*. La idea más que una entrevista era que contara él a partir de cualquier cosa, se ven detalles como el del cangrejo, lo que dan pie a lo que cuenta Francesc.

**JM** - O sea que no había un guión previo de preguntas para la entrevista.

**VL** – No, no había un guión previo de preguntas. De hecho, yo creo que resulta mejor así, un poco improvisando y dejando que cuente. Suele resultar bien, dejando que la gente cuente. Es poco academicista, un poco todo lo contrario. Desde el punto de vista, como explica Baixauli el proyecto también, colocarse un poco a ras de suelo y que la mirada documental sea de tu a tu, no colocarse sobre un pedestal y observar lo que esta ocurriendo, sino ponerte al altura de lo que estas viviendo.

**JM** - ¿Cuánto tardasteis en grabar *Aigua Nova*?

**VL** – No fue cuestión de un día el trato con la persona que entrevistamos, pero el proceso fílmico digamos, grabar la entrevista eso si es cuestión de un día, de unas horas.

**JM** - Entonces detrás hay todo un proceso de conocerles a ellos, de cómo funciona su oficio...

**VL** - Eso es.

**JM** - ¿Qué tipo de actividades lleva en marcha la Fundación en relación a los arrozales?

**VL** - Nosotros precisamente en la Fundación tenemos un convenio de custodia del territorio por el que la Fundación, los técnicos prestan asesoramiento a los arroceros pues para que las prácticas agrícolas sean más sostenibles, sean capaces de mejorar el rendimiento, en fin, un poco la teoría es esa. También dar a conocer a la gente que no conoce lo que es el arrozal y la importancia que tiene como sustituto de un humedal natural para las aves, en fin, es un poco también poner el valor su trabajo, el trabajo de los arroceros de cara a la gente que no lo conoce. Entonces todo esto lleva un trabajo previo que es lo que te pone en contacto con esa gente que hace que los conozcas que te conozcan, que confíen en ti, y que les parezca bien lo que nosotros intentamos hacer.

**JM** – ¿Y Miguel Ángel ha estado vinculado a esta trayectoria que ha llevado la Fundación?

**VL** - Con Miguel Ángel, a través de un trabajo previo suyo que se llamaba Temps d'aigua pues lo conocemos, sobre todo a través de Guille, porque el se pone en contacto con él. Ahí surge la colaboración, y luego pues Miguel Ángel es a fin a los objetivos de la Fundación, entonces es ponernos a colaborar, y ahí surge el trabajo de *Esperant l'aigua*.

**JM** – ¿Y en el caso de *Aigua Nova* de qué modo participan los protagonistas en el documental, sólo como entrevistados o ha habido más vías?

**VL** - Hombre ellos también intervienen a quien entrevistas. Es una decisión no sólo nuestra sino también de la gente que esta en ese ámbito, ellos dicen pues mira podríais entrevistar a Francesc, porque es una persona joven, es uno de los pocos que están siguiendo, parece que se muere la agricultura, parece que es el fin, pues hay todavía gente joven que decide dedicarse a la agricultura, que apuesta por eso , que decide llevar ese modo de vida. La gente de la comunidad de regantes participan de ese modo. Tratamos de que sea un poco abierto

**JM** – ¿Y a los protagonistas se les dio la oportunidad de ver el documental y opinar sobre el montaje?

**VL** - Si, la han visto, pero no con nosotros. La han visto por su cuenta y nos dijeron que les había gustado mucho, bueno sólo lo hemos contrastado con Vicent Moncholí, son su hijo no. Es que también es un problema de tiempo, nosotros vamos haciendo, y vamos según tengo entendido *Aigua Nova*, el producto que es ahora no tiene porque ser el definitivo. Si Francesc en un momento aporta lo que sea, si quisiera él plantear alguna modificación podría hacerlo. Pero claro, hay una limitación evidente en todo este proceso, de tiempo, de medios.

**JM** – Quería saber también cuáles son los objetivos que os habéis propuesto para este proyecto a nivel general y tu personalmente si tienes tus propios objetivos.

**VL** - Los objetivos generales es un poco continuar trabajando, continuar haciendo. La idea a fin de cuentas es mostrar la realidad del ámbito en la que trabaja la Fundación, la huerta de Valencia, el sistema de regadío tradicional, incluidos los marjales, la Albufera, el arrozal, y a través de sus gentes. Es un poco hacer tanto memoria como mostrar el paso del tiempo en este ámbito, hacer memoria, tanto eso como mostrar la realidad actual. Entonces es pues ir haciendo, entrando en contacto con la gente que vive todavía en estos paisajes e ir haciendo. Entonces yo creo que este es el objetivo de la Fundación y también el mío personal. A mí en concreto el trabajo que desarrollo para la Fundación, que es un poco llevar la comunicación y algunos proyectos, tal vez lo que más me guste es el contacto con la gente, con estas personas. Entonces personalmente espero poder seguir conociendo a gente, entrevistando a gente y alimentando el proyecto este, también el Artxiviú, que un poco va todo conectado.

**JM** – En la descripción del proyecto lo definís como un proceso socio-cinematográfico. ¿Qué implica esto a mayores de lo que es un documental convencional?

**VL** - Pues yo creo que es eso precisamente, que no sea solamente un producto de un cineasta, o de un grupo, de la Fundación, de los creadores, sino que intervenga toda la, que sean los propios protagonistas de los documentales los que intervengan en la creación de los documentales. Pues eso planteando ideas, sugiriendo personajes a entrevistas y luego tratando, en fin, de que ellos mismos, eso se ha visto muy bien en el caso de *Esperant l'aigua*, el primero de todos donde el regador dijo que deberíamos montarlo precisamente al revés de cómo esta montado. En algunos casos esa participación será más evidente y en otros menos evidente. Pero siempre es eso la mirada al mismo nivel un poco.

**JM** – ¿Tu crees que el proceso podría haber sido más participativo y sino lo ha sido a qué es debido?

**VL** - Me imagino que podría ser más participativo, pero al final es por falta de tiempo, porque al final el tiempo es un recurso. Todos los proyectos de la Fundación son proyectos a largo plazo, y en este caso también, estamos asistiendo al final de esta gente que trabaja en la huerta, es la última generación, cuando mueran esta gente. Pues que hasta cierto punto es un proyecto a largo plazo, pero vamos es ir haciendo. Por tanto puede ser a lo mejor más participativo si se hace de un modo más profesional, porque vamos un poquito a salto de mata.

**JM** – Hablando con Guille y con Mar sobre el proceso de trabajo tengo la sensación de que es todo muy espontáneo que no hay un plan de trabajo muy fijo, tampoco sois siempre los mismos claro.

**VS** – Yo creo que esa espontaneidad es fundamental, viendo trabajar a Miguel Ángel me doy cuenta. A la hora de entrevistar en estos procesos he aprendido una cosa, he de preguntar como que no se nada, porque sino preguntas lo que ya sabes. O sea preguntar lo más básico, y partir de una pregunta básica surge todo lo demás. El mejor entrevistador es casi alguien que no conoce el medio. Sobre todo es conocer a la gente, no aparecer de nuevas, tener un contacto previo con las personas, haber hablado con ellos que te conozcan. Eso si que me parece que es fundamental. También por respeto. He asistido a veces que gente que quiere hacer fotografía por la huerta y van con su cámara y te piden un poco consejo, y luego ves el trato, y quizás no es tan respetuoso como debiera. Es fundamental el respeto y valorar lo que están haciendo y saber lo que hay detrás de ellos. Pero luego preparar las entrevistas, para el caso concreto de *Esperant l'aigua* no, es mucho más espontáneo como tu dices.

**JM** – Existe un término para las buenas prácticas en la producción de documentales que es el código ético documental. No se si os habéis planteado tener un código ético de grabación en la Fundación.

**VL** – Pues no. No se si quizás por parte de Miguel Ángel que es más profesional ya existe digamos. Nosotros sin plantearlo como un decálogo o algo así me imagino que contemplamos un código ético, lo que hablábamos antes, el trato de tú a tú, o sea, rehuir los tópicos, colocarse, pues eso la mirada a ras de tierra.

### **Transcripción entrevista Protagonista 1**

**Julia Matos** - ¿Qué objetivos crees que tiene este proceso documental o cuál es la intención de la Fundación Assut?

**J** – No se, documentar lo que hacemos en el agua o lo que no hacemos, no se lo que pretenden en ese aspecto, no se que pretenden ellos, hasta donde quieren llegar o porque lo están haciendo eso, es una cosa que nosotros lo tenemos de antaño, de toda la vida, que lo conocemos de toda la vida. ¿Qué quieren darlo a conocer de esta manera?, pues se puede hacer. ¿Para qué lo quieren dar a conocer?, para obtener subvenciones para tener cosas, dinero, no se algo, no se lo que pretenden. Las pretensiones del documental no sé cuales son.

**JM** – Pero sí que te han informado de la intención que tenían con esta pieza documental, ¿no?

**J**- Para documentar a la gente, hacer lo que hacemos nosotros y quede más o menos grabado, no quede sólo escrito o en la memoria de la gente mayor, sino que quede grabar. Pero claro, hasta dónde quieren llegare ellos, pues nadie sabe hasta donde quieren llegar, si es para sacar mejoras para el riego, para sacar dinero, no lo sé. Vicente Sales me lo propuso, y dije pues nada, y me dijo hay que tener un regador, un hortelano, un nose qué.

**JM** –¿Tu vinculación con la Fundación cuando empezó, en el momento en el que te propusieron hacer el documental o viene de antes?

**J**- Yo al que conozco es a Vicente Sales, Vicente la Fundación la tiene tres años, creo que es, o una cosa así. Con Vicente, si yo tengo 51 años, a partir de los 12 años que es cuando conoces a la gente, yo conozco a Vicente. No es una persona desconocida para mí, es una persona de toda la vida. Vicente igual tiene igual 10 o 12 años más que yo, una persona que ha estudiado, antes tenía un almacén de abono, era una relación continua con él. Y ahora con la Fundación pues sí hablamos aquí, discutimos esto me gusta, esto no me gusta. Pero la Fundación que sistema, o que pretende hacer no sé lo que pretende. Sé que tienen en la zona de la Albufera un centro, dijeron de ir un día a verlo, y tal y cual, no hemos ido aún, hablaron de ir con las mujeres y todo y darnos una vuelta con la Albufera, pero no sé más.

**JM** - ¿Tu colaboración con la fundación ha sido sólo en relación al documental o has participado en más proyectos con ellos?

**J**- A ver, que viene Mar que esta haciendo la tesis y le puedo ayudar, le ayudo. Que me mandan a Jofre y Rut, dos holandeses majos. Tiempo atrás vinieron cinco o seis alumnos de Francia y me los mandan, pues sí, estoy en el agua y vale, pues alá a mirar las acequias. Que quieres que te diga, no es más.

**JM** – Pero desde tu punto de vista crees que tienes una buena información de lo que se hace en la Fundación o del objetivo del documental.

**J**- No, tampoco me preocupo yo más allá. Yo siempre y cuando en la Acequia no me digan, no, no les ayudes. A mí la Acequia me ha dicho que sí que les puedo ayudar. Si que les ayudé también hace un par de años, vinieron una pareja de chavales una chica y un chico, que iban documentando las acequias, me dijeron a esos ni agua. Es una relación de la Acequia, la Fundación y Vicentillo pues de toda la vida. A lo mejor si en vez de ser Vicente fuese, yo que se, Guillermo, que le veo una vez a las mil pues no es la misma relación. Pero claro cada uno es como es, yo con Vicente tengo muy buena relación de toda la vida, no hay más que decir. Viene Vicente y me pregunta, aunque la Acequia me dijese no, pues Vicente sí. Luego tu no digas que te lo he dicho yo. Vicente si que es una persona, la aprecio la verdad, es de toda la vida. Por ejemplo, tu has llegado aquí y yo no te conozco. Si ahora la Acequia me dice, tu estás con una tal Julia, a esa ni agua, pues te diría, pues hemos terminado.

**JM** – ¿Quién te propuso participar en el documental?

**J** – Pues Vicente. Si, Vicente.

**JM** –¿Y qué información te dieron?

**J** – Pues que era hacer una grabación de cómo se riega, de cómo se abren los agujeros, saber que son los agujeros. A eso le llamamos nosotros *forats*, es la traducción. Entonces era grabar todo lo que hacíamos durante un riego, más o menos el señor que regaba, el señor que no regaba, como se pide el agua, tal cual y ya esta. Luego el documental se paso en la Real Acequia y nos hicieron ir a verlo.

**JM** – Y os grabo Miguel Ángel ¿no?

**J** – Ahí ya si que ya me pillas. Un chaval delgadito con melena.

**JM** – Miguel Ángel me comentó que antes de grabar el documental el tenía muy en cuenta lo que vosotros considerabais que era interesante sacar.

**J** –Mujer hay cosas que aquí no se puede grabar, porque yo también hago favores.

**JM** – No, pero me refiero que os incluía en el proceso de decir, a ver qué sería mejor grabar, cómo quedaría mejor esto.

**J** – Pues grabar que si el agua empieza de aquí para allá, este señor ha llegado tarde, le ha pasado, pero si el agua está aquí, este señor le digo riegue y termine, y le digo, no grabes a este que ha vuelto a regar. Porque por 10 minutos no vamos a joder un cultivo, o sea, se ha dormido o estaba regando la otra parte y ha llegado diez minutos tarde. Porque aquí la gente no tiene una finca aquí y todo es una finca, tienen aquí y allá, y entre todo tienen una hectárea de terreno, dos a lo sumo, tienen muchos campitos. Entonces el agua entra en un momento en cada zona, está regando aquí y te ha pasado tu turno aquí. Siempre y cuando no hayan pasado tres días, que está en ese brazo, pues cojo un poco agua, eso es lo que yo no quiero que me graben, que he dejado regar después de pasar el agua. Eso hay que explicarlo, yo lo que no puedo es decirle a ese señor, tu no riegas. Hay cosas que se pueden grabar y hay otras que no se deben de ver. Aunque sí que se hacen, se hacen aquí y en todos lados. Porque tu vas a Hacienda mañana, aquel que se ha ido porque la madre calló enferma y pase usted que es el primero. Lo que no se puede es grabar todo esto.

**JM** – Me comentabas que lo habían proyectado luego, ¿no?

**J** – Si lo proyectaron aquí en Massamagrell. Primero creo que lo hicieron en Meliana, porque eran las fiestas allí de la agricultura, una feria agrícola a primeros de septiembre. Creo que la hicieron allí y luego aquí. Pero creo que la presentación fuerte fue aquí, en Massamagrell.

**JM** – ¿En esa presentación os dejaron opinar sobre lo que os parecía el documental y si considerabais que debería haber algún cambio en el montaje?

**J** – Si, hubo una rueda de prensa, no sé cada uno pregunto lo que le dio la gana. El montaje lo montaron ellos, ellos proyectan y luego la gente que fue a ver, agricultores, gente de la Universidad que no conozco, gente que vino invitada preguntó lo que les dio la gana. El montaje lo montan ellos evidentemente.

**JM** – Mira te explico, yo lo que quiero analizar en parte con mi trabajo es el nivel de participación del documental, yo sobre todo quiero hablar contigo para saber si la gente protagonista, los que salís en el vídeo, que oportunidades de participación tuvisteis.

**J** – Si, y se ha hecho como nosotros hemos pedido que se hiciese. Desde que se abre el agua, pero yo por lo menos por mi parte, que me apuesto el trabajo, digo esto no lo vas a sacar, o si lo grabas lo montas una cosa detrás de la otra, tal cual ha sido. Claro en ese caso claro que he participado, no es que llevaron una papeleta, con un guión, no, no, para nada. He podido ser yo como me ha dado la gana, de hecho digo alguna tontería que otra por ahí.

**JM** – O sea que en la pieza de *Esperant l'aigua* la consideras como algo que has hecho tú, como algo tuyo también.

**J** – A ver, a mí es una cosa que no me gusta ser protagonista nunca, soy un reservadillo para esas cosas. Como quieres que te lo explique, no me gusta ser protagonista entonces te quedas un poco cortado, aunque al final de la corrida dices cuatro idiotadas así de cachondeo, pero no soy yo. Evidentemente no soy yo, te quedas un poco del bueno de la película, si pareces el malo puedo acabar con una patada en el culo e irme a Pamplona. Ellos no me pidieron nada, lo único que por sentido común, lo hacer un poco más, no terminas de se tu nunca. Yo no puedo ir como voy por ahí que le digo a uno hijo de puta, tu vete a la mierda, o cosas de esas, todo es normal, a lo mejor es peor que le diga a uno cariño, porque ese ya sabe que es para mal que le diga hijo de puta. Pero claro en el vídeo yo no puedo decir esas palabras. Y mira ahora lo esta grabando esto también, quedamos igual. Pero es así, yo no soy yo mismo porque mi manera de expresarme porque no puede salir en un documental todo eso, pero si que estoy mi faena tal cual la hago, lo único que cambia son muchas expresiones que no deben de salir ahí, calculo yo.

**JM** – Los documentales utilizan un lenguaje menos común, no es el típico documental, es más lento, menos televisivo., y quizás la gente al no estar acostumbrada a ver este tipo de vídeo no le entra tanto por los ojos.

**J** – No se, es que es lento porque el agua es lenta, no es una cosa rápida. En los documentales de televisión graban todo y luego cortan, y tu ves que entra el agua y termina, y se han comido dos horas. Luego el señor sale ahí explicando, este señor me puso el agua por aquí, que ese señor no tiene nada que ver con el chinito aquel que estaba allí abriendo, por decir chino porque siempre son de Tailandia que plantan arroz. Entonces, te quedas con esa copla, yo también me pareció, me oigo yo mismo, digo ese tono de voz no creo que sea el mío normalmente, mi hijo me decía que sí. Si tu dices que grito y ahí parece que sea una monja de clausura, ostia. Hay una cierta cosa que la verdad se queda, pero claro, no se si es el aparato si es la manera, yo te puedo decir que guión y tenéis que decir esto y aquello nada. A parte hay uno que le llamamos el Alemán, ese esta como una chota, a ese no le puedes decir, si ese quieres que vaya le tienes que enviar allá, a ese no le puedes decir lo que tienes que hacer. No hay guión, la manera que debía ser más rápido o...

**JM** – No, no, desde mi punto de vista así representa mucho más la realidad, lo que quería saber es si tu piensas que esta manera de hacer el documental representa mejor lo que vosotros hacéis que un documental al uso.

**J** – Si, si. Porque yo veo algún documental de estos de cuando hacen de los chinitos del Himalaya, bueno no, estos que plantan arroz, que están con los bueyes estos labrando hoy y mañana plantando. Entonces que pasa ahí, que no han puesto agua, cómo lo hacen, no la sacan. Y luego sale un señor explicando blabláblabla, no hemos visto más que un buey labrando y el chino plantando arroz. Cuando estaba en la escuela de Villareal, en la escuela de capataces, estuve allí tres años, pues pusieron un documental del cultivo del naranjo, creo que era, en California, allí no tenían goteo, tenían una regata de agua y era también un vídeo, digamos, tal cual los ves en la tele, pues este que veías era un vídeo aburrido, te explicaban las cosas paso a paso y era lo que diría yo, este nuestro es un vídeo que como no es activo es aburrido. Al final te quedas, al que le gustan las cosas pretenden esto, quiere ver esto, pero el tío que sólo va por verlo pues dice joder que sosos. Y luego es el que se va de vacaciones a Tailandia y se encuentra con que el chino para plantar un campo de arroz esta siete meses, y pensará, joder si vi la vaca labrando y al día siguiente plantando. Se lo han comido, seis meses y medio, es así. Pero el lleva esa imagen.

Esta bien hecho, es la realidad de lo que se hace en la huerta. Digamos que la huerta directamente es un poco más divertida, porque no hablamos, yo me reservo palabras que no digo en el documental. La huasa esta. Mil cosas de estas que hacen armoniosa la vida, pero que en el documental no lo vas a soltar. Hombre es que si lo grabas tal cual es parece la hora de Jose Mota.

**JM** – ¿Qué te ha aportado a ti este proceso de *Esperant l'aigua*?

**J** – Lo que me ha aportado a mi es que tengo la conciencia tranquila, porque lo que haces hoy en día, dentro de diez años que no va a quedar nadie se va a quedar o por lo menos alguien podrá verlo, si quieres seguir esa tradición eso va a quedar ahí. Luego, pues, un poco de faena, un poco más de lo que toca, pero tampoco. A mí el documental esta, lo bonito no es que lo vea un técnico, sino que dentro de 10 años aquí quedamos cuatro agricultores, todo lo demás son abueletes, a ese señor con ochenta años que le queda. Por lo menos si ponen el documental, a pues se regaba así, pues vamos a empezar otra vez ,si hay alguien que quiera empezar porque eso es una selva ahí abajo, el 40% está abandonado, ¿qué hacemos?. Cualquiera día no van a quedar más que culebras o algún león que pasará en una patera.

**JM** – ¿Y qué crees que le puede aportar a la gente en general de Valencia que son de fuera del entorno de huerta, o sea para que crees que puede servir este documental?

**J** – Pues para ver como se cultiva, que es un cultivo tradicional, que no lleva más aditivos, y que comen una cosa que ellos no aprecian, y tienen una cosa que no parecían y que no la pagan. Para que descubran lo que tienen, al final del tiempo. Por que se están comiendo naranjas de Sudáfrica a precio de oro hoy y dicen que son muy ricas. Y cuando tienen las de aquí vienen a quitarlas por no pagarlas, salen con el coche, dan una vuelta y llenan una bolsa. Si que saben lo que hay, no van a Sudáfrica a cogerlos, vienen aquí, pero no quieren pagarlas. Y eso es lo que les puede aportar a ellos, ver que es un cultivo tradicional, que no hay que estar certificado en cultivo ecológico. Es un cultivo muy sano, y se sigue cultivando tradicionalmente y ellos no lo ven así.

**JM** – ¿Crees que habría algo que se podría mejorar en relación a cómo ha sido todo el proceso?

**J** – Mujer, mejorar siempre se puede mejorar. Yo no soy muy entendido en esto. Mañana grabamos, porque viene el agua, pues bien, mañana grabamos. Pues mira el día que quedamos en grabar la megafonía se había estropeado y no salió, igual había que haberlo grabado tres veces. Todos confiamos en que todo funcione normal y bien, pero aquel día no funcionó, qué hacemos, matamos al electricista del pueblo, pues no, nos quedamos sin oír la grabación. Igual podríamos haber grabado más días. Se grabó en un día eh, no hay más. Ellos habían venido antes a ver dónde podríamos grabar, en qué agujeros. Vicente se lo conoce todo esto muy bien, tampoco tuvieron que venir mucho.



## **Transcripción entrevista Protagonista 2**

**Julia Matos** – Bueno lo primero que me gustaría saber es cómo comenzó tu relación con la Fundación Assut.

**Antonio Torà** - Bueno mi relación comienza porque yo soy guarda de la acequia de Moncada. Entonces, la Fundació Assut vino a hacer unas entrevistas y unas grabaciones ahí en la casa comuna, entonces yo entable amistad primeramente con Ignasi, este que ha hecho un multimedia sobre la acequia de Moncada, la historia, el riego, entonces claro como yo soy el guarda de la acequia de Moncada pues contactó conmigo y con mis compañeros y le ayudamos en lo que pudimos. Tanto de hacer entrevistas a los agricultores, de ver como estaba el tema del riego, como se regaba aquí en Valencia. Y esa es la relación que tengo.

JM – ¿Cómo te propusieron participar en el documental de *Poemes a l'Horta*?

AT- Resulta que yo a ser el guarda de la acequia pues conocía a los agricultores, y entonces pues conocerlos bien, tenía relación con ellos porque yo soy agricultor desde muy joven, y entonces pues los convoqué. De alguna manera busqué a la gente mayor, que es un poco difícil, buscarla, los convencí y pudimos hacer el documental.

JM - ¿Quién contacto contigo para proponerte ayudarles en la grabación?

AT – Yo primero ya te digo conocí, porque ya hace años que estaba trabajando aquí en la acequia e Moncada, fue Ignasi. Y luego ya conozco a Mar, y Vicente Sales, el profesor de universidad, que estaba haciendo el tema de ese trabajo que habéis realizado, y como yo tenía buena relación con ellos pues empezamos a trabajar.

JM – Ellos te comentaron previamente que objetivos tenía con el documental o que querían conseguir.

AT – De alguna manera pues potenciar la cultura de la huerta valenciana, porque de laguna manera es una cosa buena, porque gente que no sabe de alguna manera divulgar el tema del agua que es una cosa muy interesante tanto cultural como sociológicamente, pues es una cosa muy interesante, para que la gente se dé cuenta de que es un bien a conservar. Que forma parte nuestra cultura, y que aún queda gente más o menos joven, bueno yo no soy tan joven tengo ya 51 años, pero hay gente que ya se ha ido de la huerta. De alguna manera potenciar la conservación de la huerta, porque hay gente que no lo conoce y de alguna manera al realizar estos trabajos la gente se conciencia de que este bien que tenemos no hay que perderlo.

JM – En el caso de *Poemes a l'Horta* fue todo un experimento, porque no tenías un guión, no sabíais lo que iba a surgir, ¿no?

VT- No, lo que pasa que la gente cuando lees esos poemas, pues de alguna manera, como era gente mayor se sienten identificada, porque el autor de esos poemas estaba muy relacionado con la huerta valenciana. Y en su tiempo habían unas costumbres y unas maneras de vivir que hoy en día se siguen conservando, porque esto es muy antiguo, es muy bonito y pues eso, la gente de alguna manera al oír estos poemas pues entendía sus vivencias del pasado, sobre la guerra civil, sobre la manera de vivir antiguamente.

JM - Cuando ellos te propusieron la idea, ¿te ofrecieron la posibilidad de opinar y de aportar ideas sobre cómo se podría hacer? ¿Qué poemas podríamos leer o dónde lo podríamos hacer?

VT – Bueno los poemas yo conozco al autor de los poemas, y tengo alguna información sobre él, poco porque la verdad que yo no lo leo mucho. En cuanto a la gente que me rodea culturalmente y antiguo, y me gustan las ideas que plasman en sus poemas, pues yo conocía a este señor. Pues nada, ellos lo propusieron yo intenté colaborar eligiendo a la gente, y nada pues yo me siento muy identificado porque yo soy de la huerta no soy de otro lado, yo vivo en la huerta y mi vida es la huerta.

JM – O sea que tu función en el documental fue contactar con gente que de alguna manera tu creías que sería interesante que aparecieran.

VT – Correcto, y de alguna manera pues iniciarlos un poco en el tema de la entrevista para que ellos supieran lo que se buscaba, y que ellos se soltaran un poco, no estuvieran cohibidos, porque claro para ellos esto era nuevo. Lo que yo intentaba era de alguna manera quitarle peso para que ellos se soltaran un poco, porque claro es gente mayor, es gente un poco tímida y claro al verse ahí micrófonos cámaras, pero bueno en un principio yo creo que salió bien, que la gente se soltó. Como la gente que estaba convocada me conocían más a mí que a la gente que vino a grabar, pues de alguna manera tenían más confianza conmigo y yo les incitaba a “a pues mira cuéntanos que hacíais cuando trabajabais en el campo, y esto y lo otro”. Como a mí me conocen y tienen más confianza conmigo pues se soltaban más y colaboraban de una forma más completa.

JM - Y este papel que hiciste tú, un poco como de gancho, fue algo que tú hiciste por tu cuenta o te propusieron ellos hacerlo así.

VT – No, pero yo es que con esta gente de la Fundación tengo desde hace tiempo mucha relación y hemos charlado varias veces tanto con Vicente Sales como con Baixauli, como con Mar, como con todos, los conozco a

todos, hemos congeniado y yo ya se mas o menos lo que ellos querían, y yo pues intenté colaborar con mi mejor intención.

JM – ¿Porque has visto el resto de documentales que han hecho?

VT – Es que, bueno estoy esperando a que Ignasi me envíe la dirección de la página web para cavarlos de ver. Yo tengo el documental de *Poemes a l'Horta*, también he visto las cosas que han hecho en a Casa Comuna. Las cosas que se han hecho fuera del ámbito de la acequia, de Moncada y de mi pueblo pues eso no lo he visto. Pero espero verlo.

JM – Una vez hicisteis la grabación y ya se montó la película, os proyectaron el resultado para que opinarais sobre cómo os gustaría que fuera.

VT – Si, correcto. Hicieron un primer pase, nos preguntaron la opinión, el sonido estaba muy bien, también hubo algunas cositas que al o mejor no salieron, pero yo pienso que hicieron un trabajo excepcional.

JM - ¿Tu qué crees que te puede aportar a ti este documental, a ti y la gente de la huerta?

VT – Bueno, si que hicimos hincapié en que todo esto tenía que difundirse, porque es nuestra cultura, porque es una cosa buena que tenemos, que hay mucha gente que por desconocimiento o por ignorancia no ha llegado hasta ellos, y lo que pedimos por favor a la Fundación es que se divulgue. Que se divulgue más que nada porque, no solamente para la gente, sino a los colegios, porque yo pienso que no s falta mucho nuestra cultura, no solamente el móvil, os whatsups, el ordenador. Es algo muy importante, y que hay que defenderla, respetarla y que esto perdure, porque esto es un bien que hasta que no desaparece, hasta que no se pierde. La divulgación es muy importante, pues pedimos sobre todo la Fundación que se divulgue, tanto en colegios como en asociaciones, en colegios, hay mucha gente que está interesada en esas cosas. Hay que divulgarlo. Y yo dentro de mis posibilidades quiero ayudarles porque creo que es una cosa beneficiosa para la sociedad.

JM – Sólo ya por último saber si crees que hay algo que se puede mejorar en el proceso de hacer este documental, no sé de cualquier cosa que te parezca, de cómo o han grabado, o de cómo se han enfrentado o han contactado con vosotros

VT – Lo que yo de alguna manera e trabajo que han realizado que se divulgue y legue a más gente. Que no se quede ahí solamente, que no se quede ahí en un cajón guardado. Que de alguna manera valga para algo, sino es ahora pues en un tiempo, pero que de alguna manera valga para algo.

### **Transcripción entrevista Protagonista 3**

**Julia Matos** – ¿Cómo comienza tu relación con la Fundación Assut?

**VC** - Pues bueno, comienza con que es una gente que ya conocía, había ahí algún implicado que estaba en la Consellería de Medio Ambiente, eso para empezar. Luego porque yo también tengo un poco de sensibilidad con los temas ambientales, soy arrocero pero estoy en la línea de que tenemos que ser respetuosos, a partir de que uno respeta su trabajo o su medio desde ahí ya empieza todo el mundo a respetar. Pero bueno, me propusieron, y tenían a favor que estaba yo de presidente, porque la gente es muy reacia a estos temas, pero a favor estaba que estaba yo.

**JM**- ¿Pero de presidente dónde?, perdona.

**VM**- De presidente del Tancat. Tancat es una zona cerrada donde se cultiva el arroz y administramos las aguas, todo menos los trabajos que cada uno, cada uno cría el arroz en sus parcela, es lo único que no llevamos en comunidad. A partir de ahí prepare a mi junta, la gente era un poco reacia, pero yo ya llevaba una trayectoria en el Tancat, y estos dijeron que sí. Entonces la cuestión era hacer un convenio de custodia y de buenas practicas, quería decir recuperar en esos momentos el lirio amarillo que ahora que lo hemos recuperado nos hemos dado cuenta que los mayores de antes hacían las cosas muy bien hechas. El lirio amarillo lo que hace es una especie de socón y mantiene las motas. Cuando vino el tema de los herbicidas fueron desapareciendo los lirios y se iban haciendo las acequias cada vez más grandes y las carreteras más pequeñas. Hemos recuperado el lirio y de hecho ya están en otras zonas lo están plantando. Ya para reservar lo que son, lo que llamamos aquí motas, y también fue muy bonito porque ahí se junta la gente que quiere, hacemos un día de fiesta, vienen niños, colectivos y vamos plantando lirios. También la reserva de motas, osea, te digo en las cosas que hemos llegado, porque claro ten en cuetna que las subvenciones se terminaron. La Fundación ganó dos premios y los destino al Tancat, mejora de carreteras y sobretudo a la recuperación de las casitas de aperos que dejaron de usarse e iban deteriorándose y ellos las recuperaron, hacer lo que llamamos obra de mantenimiento de las casitas. El año pasado también el anidamiento, o sea poner casitas para murciélagos, ellos salen de noche y controlan mucho el cucat, y también fue una especie que con las pulverizadas fue desapareciendo y hemos recuperado una colonia muy importante en el Tancat. También llevan esos el control del piojo donde nosotros somos el único Tancat que no estamos pulverizando para el piojo y hacemos arroz igual, somos un poco la muestra de cómo tienen que ser las prácticas respetuosas en el medio ambiente. Y ¿cómo lo llevan?, pues ellos llevan un control del piojo y aquí en agricultura pues la gente ha trabajado siempre un poco por inercia. Para mí lo más importante es cuando nos sentamos en mesa los agricultores en junta general y vienen gente de la Fundación como uno más, o sea no s hemos acercado unos y otros. Y esto puede ser la muestra de lo que tendrá que ser a partir de ahora los temas de la Consellería, una mesa donde se siente todo aquel que este implicado en arrozales o en la Albufera, yo creo que es la muestra de cómo nos hemos acercado y sentado todos en una misma mesa. En este año hace seis años que tenemos esta relación con la Fundación. También ha recuperadora la Trilladora que hay en el Palmar y la ha hecho un poco museo, y desde allí se hacen los sábados para colegios y demás hacen actividades.

Los agricultores cuando platee esta unión con la Fundación ellos me preguntaron por los beneficios, y yo les dije vamos a ver los beneficios no van a ser en dinero eh, cuidado, van a ser en actividades y en cosas que se vean. La gente esta muy acostumbrada a recibir subvenciones y luego pues mira pagamos un reparto menos, y no. Y eso también eso es lo que ha pasado en las ayudas agroambientales que vienen de Europa.

**JM** – ¿Y cómo llega la Fundación Assut a proponerte participar en este documental?

**VM** – Buenos pues porque ellos tienen que hacer muestrarios de todo lo que se esta haciendo, y también un entendimiento, nosotros estamos abiertos a todo en el Tancat, la junta nuestra a todo. Ahora vienen y colaboran con nosotros en todo. Ya te tengo que decir que la Fundación ya entrado en otras zonas, en la zona del Campot, la zona de Pasiego, y es bueno eso.

**JM** – Y ellos cuando te propusieron grabar este día de cultivo del arroz, qué objetivos te transmitieron que tenían ellos para hacer este vídeo.

**VM** - Bueno querían dar a conocer como se puede vivir del campo. Ese chico joven que aparece es mi hijo. El vive de eso, y vive de lo que le gusta y no hay nada más grande que a uno le guste lo que esta haciendo. Se hizo porque estos años pasados hubo una gran desbandada de gente el campo, en todos sitios se ganaba dinero menos aquí, pero hemos vivido muchas generaciones del campo. Entonces el chaval quiere dar a entender que si se puede vivir, se puede vivir si tienes su potencial, si diversificas, en el invierno verduras, en verano compaginas arroz con un tipo de calabaza, melón o lo que de el verano. Ahora él esta preparando la verdura de invierno.

**JM** - Mi trabajo consiste en analizar los documentales que han hecho en la Fundación, saber de qué manera habéis participado vosotros los agricultores protagonistas, y me gustaría saber si te han transmitido los objetivos que ellos tienen para estos vídeos.

**VM** -Si, si, totalmente. Ellos creo han hecho este año un documental en el que aparece gente mas diversificada, hasta incluso creo que hay gente del Palmar, que son agricultores y pescadores. Han hecho un documental que

pronto saldrá a la luz, es todo el proceso del arroz desde que se inunda ahora en Octubre y luego cuando se extraen las aguas para trabajar las tierra, cuando volvemos a inundar para sembrar, todo el proceso. Creo que este saldrá este año porque lo hicieron el año pasado.

**JM** - ¿Y en el momento en que empezasteis a hacer el documental de *Aigua Nova*, tu has participado en el proceso de decir lo que iba a salir o no en el vídeo?

**VM** - Mujer claro. Nos sentamos en mesa, queremos hacer esto. Porque en el primero hay igual demasiado protagonismo y en este que han hecho la gente sale más de refilón ya no tanto protagonismo directo. Si, si, claro, nosotros con ellos estamos dispuestos. Y bueno fuera se esos han venido, mira yo hice este invierno un documental, por mediación de la universidad, vinieron unos japoneses que venían filmando los oficios desde Catalunya, y cuando vinieron a Valencia querían un agricultor. Estuvo muy bonito este, duró dos días.

**JM** - Y volviendo un poco al de *Aigua Nova*, en el que aparece tu hijo, ¿qué crees que te ha aportado a ti el hecho de que la Fundación este haciendo este tipo de documentales?

**VM** - Pues dar a conocer un poco un mundo que me doy cuenta cuando hacemos excursiones, que hacemos también excursiones y luego damos a conocer el sistema de riego de los arrozales, de que como hay gente de la ciudad que no conoce nada, nada, nada. Como viven en la ciudad, pasas por la carretera del Saler, te vas a Cullera y no te has preocupado por entrar en lo más grande que tiene Valencia, en este parque natural que es la Albufera. Todos estamos de acuerdo en que hay que conservar la catedral, las torres, los monumentos, pues esto es un monumento también. La Albufera es el monumento más grande que tenemos. La Albufera los arrozales los grandes desconocidos de la ciudad.

**JM** - Bueno, así para terminar me gustaría saber si tienes alguna sugerencia para poder mejorar el proceso de cómo se ha hecho este documental.

**VM** - Pues en este momento no se me ocurre. Es que hay dos documentales, uno que hizo anteriormente Baixauli, ese si que tengo alguna idea más. Bueno no se. Es verdad que podrían reflejar más, sale así un poco por arriba, pero puede ser porque tiene un tiempo limitado, o matizar más. Nosotros no somos artistas, nosotros somos muy espontáneos. Igual explicar un poco más, nuestra historia en el campo, o el porque. Fíjate los japoneses lo hicieron bien porque me hicieron sacar fotos de mis abuelos trabajando en el campo. Imagínate, pero claro esa gente venían seis detrás, y con unas cámaras.