

TFG

MAR INTERMEDIO.

DESARROLLO TEÓRICO-PRÁCTICO DE UN PROYECTO DE ENSAYO
AUDIOVISUAL

Presentado por Laura López Doval

Tutor: María José Martínez de Pisón Ramón

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2015-2016



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Este Trabajo Final de Grado gira en torno al fenómeno de los desplazamientos humanos: la aproximación al tema se efectúa en dos planos, teórico e icónico, que vienen a encontrarse y fundirse bajo un formato audiovisual. El trabajo profundiza en primer lugar sobre conceptos como el de estado-nación, cruzando reflexiones personales y ajenas acerca de sus delimitaciones físicas visibles, es decir, acerca de las fronteras y de los conflictos sociales que generan. Seguidamente, alienta un diálogo entre estos conceptos empleando la práctica audiovisual desde una perspectiva ensayística, entendiendo que la libertad que caracteriza esta modalidad fílmica es la mejor manera de remitir, por contraste y como estrategia política en sí misma, a las formas rígidas y coercitivas puestas en cuestión.

Palabras clave: frontera, refugiado, política, imagen, metáfora visual, film-ensayo.

ABSTRACT

This Final Project revolves around the phenomenon of human displacement: the approach to the issue is carried in two planes, theoretical and iconic, coming to meet and merge under an audiovisual format. The paper focuses primarily on concepts such as nation-state, crossing personal and others' reflections on their visible physical boundaries, id est, about borders and social conflicts they generate. Then, encourages a dialogue between these concepts using audiovisual practice from a heuristic perspective, understanding that freedom that characterizes this film mode is the best way forward, by contrast and as politics strategy itself, to rigid and coercive forms in question.

Keywords: border, refugee, politics, image, visual metaphor, film-essay.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer a todas aquellas personas que, relacionadas en mayor o menor medida con el proyecto que he llevado a cabo, han aportado, en cierto modo, alguna cualidad propia ofreciéndome, tanto directa como indirectamente, opiniones, críticas, reflexiones, ideas y conceptos vinculantes, o incluso su mera forma de comportarse.

Toda la amalgama de conocimiento en la que me he visto envuelta se ha enriquecido de todos y cada uno de esos pequeños detalles que han contribuido a canalizar y fortalecer las diversas hipótesis sobre las que se ha fundado este ejercicio ensayístico.

Se hace evidente pues, que el contexto actual y pasado sobre los que se forma y se ha formado mi presente identidad, han marcado la línea de trabajo seguida. De ahí, que mi principal agradecimiento esté dirigido a todas aquellas personas que forman parte de mi día a día, especialmente mi familia y seres queridos. Gracias por vuestro apoyo, comprensión y por mediar en ser quien soy hoy. Sin la experiencia de vida compartida en todos estos años, nada sería igual.

A todas aquellas personas vinculadas directamente con el proceso proyectual: profesores, compañeros de clase y voluntarios en condición de refugiado que se han prestado a colaborar compartiendo su experiencia personal.

Mención de gratitud especial para María José Martínez de Pisón Ramón, mi tutora en este TFG, y Olaf Hirschberg, cotutor desde la Universidad de destino FH Mainz, por aportar su entendimiento en las distintas fases del trabajo y por compartir su visión y su experiencia profesional en la resolución de dudas, corrección de tareas y aprobación de los distintos pasos secundados en las distintas puestas en común realizadas.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. MOTIVACIÓN	6
3. OBJETIVOS GENÉRICOS Y ESPECÍFICOS	7
4. METODOLOGÍA	8
5. GÉNESIS E HIPÓTESIS DEL TRABAJO	10
6. DINÁMICA DE TRABAJO	13
7. MARCO TEÓRICO	16
7.1 CITANDO CONCEPTOS: ESTADOS, FRONTERAS Y SERES HUMANOS	16
7.2 ACERCA DEL FILM-ENSAYO	20
7.2.1 Ensayo como género literario	21
7.2.2 Ensayo fílmico vs. documental	22
7.2.3 Especificidad del ensayo fílmico	24
7.3 REFERENTES AUDIOVISUALES	25
7.3.1 Harun Farocki: <i>Bilder der Welt und Inschrift des Krieges</i>	25
7.3.2 Jean-Luc Godard: <i>Letter to Jane y Adieu au langage</i>	26
7.3.3 Carolin Schmitz: <i>Portraits deutscher Alkoholiker</i>	28
7.3.4 Lois Patiño: <i>Costa da Morte</i>	29
8. DESARROLLO PRÁCTICO	30
8.1 GUIÓN	30
8.2 RECURSOS FÍLMICOS	31
8.3 MONTAJE	33
8.4 INSTRUMENTAL	35
9. CONCLUSIONES	36
10. BIBLIOGRAFÍA	37
11. ÍNDICE DE IMÁGENES	42
12. ANEXOS	43

1. INTRODUCCIÓN

La temática de este Trabajo Final de Grado se ha centrado en los desplazamientos humanos y en especial, en esa figura tan desconocida, el refugiado, que hoy en día está de constante actualidad. Es precisamente la invisibilidad que padecen estas personas, y el camuflaje que se aplica a las verdaderas razones que generan una crisis humanitaria como la que padecen, lo que nos ha llevado a profundizar en esta materia mediante la forma artística del film-ensayo, un género que en buena medida comparte con los desplazados el estatuto de indefinición.

De acuerdo con esta intención, y dado que se acometía por primera vez y de forma consecuente la realización de un ensayo audiovisual, se comenzó abordando una investigación sobre los rasgos técnico-formales y los referentes teóricos y audiovisuales más relevantes del género. Paralelamente, y en lo tocante al fenómeno de los desplazamientos humanos, se ha desarrollado una investigación conceptual que ha dado lugar a un sistema de referencias y citas organizado por fichas. Si bien en un primer momento este archivo era estrictamente funcional, pues permitía una visualización rápida de los resultados de la investigación teórica, las fichas han acabado siendo determinantes de cara a la articulación del propio ensayo audiovisual.

Aunque, como puede apreciarse, teoría y práctica están estrechamente vinculadas en este trabajo, el documento las presenta de forma secuenciada:

– En la primera parte se abordan el contexto donde surgió la idea, los acontecimientos que la guiaron y el modo en que los primeros tanteos nos llevaron a ciertas hipótesis sobre la heurística audiovisual –por ejemplo, al uso de la metáfora visual, la transtextualidad o la voz en off. Se detallan a continuación qué referentes y argumentos teóricos se han manejado y cómo revirtieron en nuestra configuración del tema y, en último término, en el discurso audiovisual. Seguidamente, nos atrevemos a facilitar una definición de film-ensayo teniendo en cuenta sus límites difusos, que hemos intentado acotar a partir de las características que algunos de sus ejemplos más notorios tienen en común, y a precisar cuáles fueron los referentes más influyentes en nuestro caso.

– En el bloque dedicado a la parte práctica se describe cómo se ha estructurado el guión y por qué, cuáles son los recursos fílmicos propios del film-ensayo que se encuentran presentes en *Mar Intermedio* y qué singularidades han formado parte del proceso de posproducción. Como cierre del documento, se ha incluido un apartado de conclusiones donde se incorporan algunas reflexiones acerca del trabajo teórico-práctico llevado a cabo.

2. MOTIVACIÓN

Ha sido el encuentro, en un breve espacio de tiempo, entre diversas situaciones relacionadas con el tema de los desplazamientos humanos, lo que me ha llevado a sentir una especial motivación para trabajar en torno a él bajo un formato en el que he comenzado a iniciarme y que vertebra este Trabajo Final de Grado, el film-ensayo.

Una de las motivaciones para encarar este tema es precisamente pertenecer a una familia gallega que años atrás, aproximadamente sesenta, tuvo que dejar su país y lo que ello comportaba –casa, familia, entorno, idioma– por razones de necesidad vital, siendo testigo en primera persona de que el trauma sufrido no se resuelve a corto plazo sino que, por el contrario, es transgeneracional y se transmite en el tiempo de unos a otros como una herida sin curar.

De forma más específica, la decisión de adentrarme en este fenómeno viene dada por mi estancia durante este último año en Alemania, un país reconstruido en gran parte gracias a la población inmigrante tras perder a buena parte de la suya propia en la segunda guerra. No solamente los acontecimientos pasados forman parte de su identidad actual, sino que hoy en día es objeto de miradas como ejemplo a seguir en la llamada “crisis de los refugiados”: si Alemania es un país que continuamente escuchamos en boca de los refugiados que demandan refugio, es, sobre todo, por su elevada capacidad de organización, acogida y asimilación, más allá de fricciones y sucesos puntuales que en otros países constituyen la norma.

De este modo, a partir de una intuitiva e incluso fortuita vinculación de acontecimientos dados casi de forma simultánea al poco tiempo de mi llegada a Mainz (o Maguncia, en el estado de Renania-Palatinado), comenzó a gestarse la idea de un proyecto en el que se conjugasen la exteriorización de mis sentimientos, los acontecimientos que se sucedían en tiempo real y las deducciones personales que se originaban en torno a ellos mediante un formato audiovisual, el film-ensayo, que se ofrecía como el medio más apropiado para ofrecer una visión alternativa y declaradamente subjetiva de esa realidad.

Ver enlaces para Mar Intermedio I <https://youtu.be/euVRvkkdQvA> y Mar intermedio II <https://youtu.be/afWn2SDmYCg>

3. OBJETIVOS GENÉRICOS Y ESPECÍFICOS

Tal y como se plantea en el apartado anterior, el objetivo primordial de este Trabajo Final de Grado es la realización de un film-ensayo sobre el fenómeno de los desplazamientos humanos que finalmente se ha titulado *Mar Intermedio*. Para cumplir esta intención principal se han establecido determinados objetivos parciales que se detallan a continuación:

- Realizar una aproximación a ciertos ensayos literarios que abordan y desarrollan temáticas de relevancia política y social, remitiendo a un amplio y dispar colectivo de autores mediante la utilización, académica y ensayística a la vez, de la cita bibliográfica.
- Iniciarse en el campo del ensayo mediante el lenguaje cinematográfico, experimentando con las múltiples posibilidades de montaje que el medio audiovisual ofrece y que lo emparentan con el ensayo en su vertiente literaria. En este sentido, se persigue explorar las posibilidades comunicativas de la imagen y las múltiples y valiosas opciones que permite la articulación de sus resultados en relación con la idea a desarrollar.
- Contextualizar el trabajo a partir de referentes literarios y audiovisuales que permitan definir los ámbitos conceptual y artístico en los que se ubica y a la vez establezcan vínculos entre ellos en términos de fondo y forma.
- Reconocer las características que definen un film-ensayo mediante la visualización y reflexión sobre algunas de las obras audiovisuales más representativas dentro del género y el análisis que sobre las mismas realizan ciertos expertos de la materia, para así apreciar los recursos fílmicos que le son propios y las posibilidades creativas que, a título personal, pueden ofrecer.
- Aprender a determinar los límites entre realidad y ficción intrínsecos a las imágenes en la actualidad, fortaleciendo con ello la importancia del procedimiento de juzgar frente a la acción de dictar sentencia. Dicha confrontación, inmanente al género ensayístico y a su peculiar relación entre lo objetivo y lo subjetivo, se efectúa en el trabajo bajo el principio operativo de *reflexionar en las imágenes mediante imágenes*.¹

¹ GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. *La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual*, p. 96.

4. METODOLOGÍA

La consecución de estos objetivos de investigación conlleva dos grandes bloques metodológicos, uno cualitativo y otro experimental, divididos a su vez en los siguientes procedimientos de trabajo:

- La fase cualitativa pasa, en primer lugar, por recabar noticias de actualidad sobre la temática planteada, así como documentación especializada en teoría política, sociología y filosofía del derecho que arroje luz sobre los fenómenos y conceptos característicos de dicha parcela de la realidad actual. Seguidamente, se aborda un análisis crítico de dicha documentación y un contraste valorativo de la diversidad de enfoques y opiniones obtenidos, siendo el resultado más visible de este estudio la selección y clasificación de citas bibliográficas destinadas al guión del trabajo audiovisual.
- Paralelamente, y desde una perspectiva también cualitativa, el análisis de ciertas obras audiovisuales que actúan dentro o en los lindes del llamado ensayo audiovisual, permite valorar los recursos fílmicos y las figuras retóricas más recurrentes y el modo en que son considerados por la crítica especializada. Aunque esta fase del estudio persigue ante todo definir las posibilidades expresivas del género, también permite tantear su eventual aplicación al trabajo personal.
- Al hilo de lo anterior, en esta fase se abordan las conexiones directas entre ensayo literario y film-ensayo, subrayando el papel que juegan la metáfora y la cita (o alusión) como vínculo entre ambos, y el modo en que dichas figuras permiten abordar de forma rica pero sintética realidades complejas.
- La segunda parte de la investigación, aun siendo experimental, mantiene en su comienzo cierto carácter cualitativo porque se sostiene en un archivo de fichas-resumen donde conviven las citas recopiladas y las anotaciones personales. Estas fichas permiten ante todo sustanciar conceptos, pero también clasificar, esquematizar, relacionar ideas y modificar vínculos mediante las múltiples opciones que propone su articulación manual. De este modo, hallados los ensamblajes más oportunos y delimitado el campo de actuación, se marcan las pautas a seguir y se concreta el marco retórico –es decir, conceptual-visual– donde se va a mover el film.
- Se aborda en este punto la realización personal de todos los planos de vídeo y secuencias de sonido, procediendo de acuerdo con la siguiente pauta:

1. Determinación de lugares y elementos con potencial retórico, ya sea a priori, ya sobre el terreno.
 2. Captura simultánea de imagen y sonido.
 3. Selección y optimización de resultados.
 4. Etiquetado de cada plano-secuencia en función de su significado potencial.
- La fase final y más importante de todas es la articulación de las citas textuales con los distintos planos y de todos ellos entre sí. Para ello es necesario el uso de esquemas que ayuden a consolidar los conceptos básicos y a tantear sus relaciones mutuas y, en función de esto, elaborar un guión donde se establezcan la posición, el orden, la fricción dialéctica y eventual choque de planos, la duración de cada secuencia y la duración global del film. Dado que esta fase experimental del trabajo está sujeta a modificaciones a la vista de los resultados parciales del montaje, el resultado final busca ajustarse a los objetivos fijados de antemano pero, como todo ensayo, permanece abierto y es inevitablemente provisional.



(1) Captura de pantalla desde la web de Refugees Welcome.

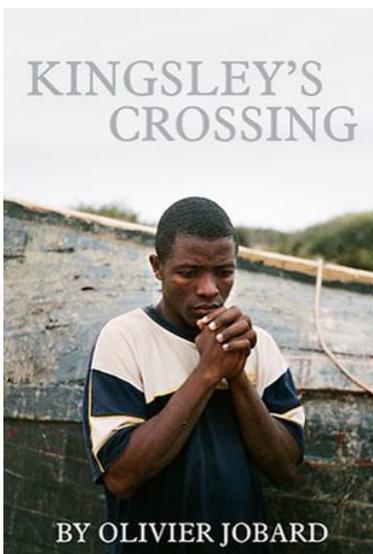
5. GÉNESIS E HIPÓTESIS DEL TRABAJO

El proyecto da sus primeros pasos al producirse una confluencia entre diferentes disciplinas de la comunicación como son el ensayo literario, el cine-ensayo y el cine documental, los medios de información, la campaña política de febrero 2016 en tres estados federados alemanes, y la institución educativa en la que he estudiado, la Universidad de Ciencias Aplicadas de Mainz.

Empezando por esta última, fue algo desconcertante al principio de curso encontrar que algunos de los proyectos ofertados en el programa de estudios centraban su temática en torno a una única cuestión: los refugiados. Una de las asignaturas finalmente cursadas estaba enfocada precisamente al desarrollo de un proyecto audiovisual dentro de la categoría de entrevista y reportaje, siendo condición indispensable entrar en contacto real con personas refugiadas y su entorno inmediato. Para este cometido la plataforma de la asociación Refugees Welcome resultó ser esencial, gracias sobre todo al detallado mapa donde ubica los lugares de reunión para refugiados dentro de una gigantesca red extendida por todo el territorio alemán (puede consultarse aquí: <http://refugeeswelcomemap.de/deutschland/>).

Algunas de las actividades propuestas para enfocar la entrevista consistieron en el análisis del reportaje *Kingsley's Crossing* de Olivier Jobard y de referencias bibliográficas que tratan sobre Derechos Humanos y giran en torno a la condición de refugiado, entre ellas *Diálogos de refugiados* de Bertolt Brecht y *Nosotros, los refugiados* de Hannah Arendt. A ellas se sumó, a título personal, un interesante Trabajo Fin de Máster defendido en la Universidad Complutense de Madrid, *La figura del refugiado como paria en Hannah Arendt*, de Jorge Armando Cruz Buitrago, texto que llevaría a conocer numerosos discursos y obras literarias y académicas sobre la cuestión.

Aunque en otra de las asignaturas cursadas, la dedicada al montaje cinematográfico, algunos de los ejercicios a realizar se encuadraban en una línea de tintes más comerciales, para la explicación y el desglose de los diversos recursos de edición se visualizaban y estudiaban ejemplos de cine de vanguardia, cine documental y cine ensayo que acabarían inspirando el trabajo personal, entre ellos *The act of Killing* (El acto de matar) de Joshua Oppenheimer, *Portraits deutscher Alkoholiker* (Retratos de alcoholicos alemanes) de Carolin Schmitz e *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Imágenes del mundo y epitafios de la guerra) de Harun Farocki.



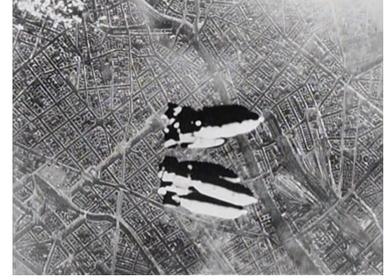
(2) Portada del documental *Kingsley's crossing* de Olivier Jobard



(3) Joshua Oppenheimer: *The act of Killing*, 2012. Uno de los asesinos mirando artículos de lujo mientras relata uno de los asesinatos. Secuencia dentro de la película.



(4) Carolin Schmitz: *Portraits deutscher Alkoholiker*, 2010. Descripción visual del despacho de uno de los entrevistados. Secuencia dentro del documental.



(5) Harun Farocki: *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988. Fotografía tomada desde un bombardero de la SGM. Secuencia dentro de la película



(6) Fotografía de Nilüfer Demir del niño Alayn Kurdi, tomada el 2 de septiembre de 2015 en la playa de Turquía donde apareció su cadáver.

Todos estos acercamientos al lenguaje audiovisual y literario toparán de frente con otros modos más convencionales de abordar la realidad, como son los noticiarios y las campañas electorales. En el primer caso, gracias a –o a instancias de– los medios de comunicación, en apenas medio año se ha podido presenciar cómo los refugiados eran recibidos en los países de acogida con aplausos y regalos, al hilo sobre todo del impacto creado por una fotografía, la del niño Alayn Kurdi, que aparecía ahogado en una playa de Turquía, para luego, en cuestión de meses, ver cómo casi 55.000 personas potenciales solicitantes de asilo quedaban atrapadas en Grecia a raíz de la instalación de una alambrada “protectora”, y finalmente, a raíz de la entrada en vigor del acuerdo entre UE-Turquía, constatar cómo acababan obteniendo el lugar que pareciera corresponderles: la invisibilidad.



(7) Fotografía de Eldar Emeric de una de las caravanas de refugiados cruzando Eslovenia, tomada en octubre de 2015.

Por otra parte, en estos meses se ha asistido en Alemania a una carrera de fondo por liderar el pódium político de cuatro *Länder* (Baden-Württemberg, Renania-Palatinado, Sajonia-Anhalt y Mecklenburg-Vorpommern), apreciándose en todos los casos que una de las estrategias de campaña más recurrentes era utilizar la figura del refugiado para fijar el tono del discurso y posicionarse ideológicamente a favor o en contra, obteniendo en último término buenos réditos electorales la ultraderecha populista del partido AfD (Alternativ für Deutschland), segunda fuerza política en algunos casos.

Toda esta amalgama de información condujo a la recopilación de un cuantioso material de archivo: fotografías y noticias de la prensa digital, periódicos, referentes artísticos audiovisuales, tomas de audio y vídeo, papeletas electorales y demás soportes de información gráfica y escrita. Paralelamente, al establecer el género del ensayo audiovisual como formato más adecuado para la propuesta personal, se consideró necesario ampliar



(8) Documental televisivo *Late Motiv*. Secuencia de una de las montañas de chalecos salvavidas amontonados en la costa de la isla de Lesbos.



(9) Fotografía de Dimitar Dilkoff. Un niño refugiado rodeado de una valla de concertinas provisional entre Grecia y Macedonia.

conocimientos mediante la consulta de bibliografía específica, la visualización de films relevantes dentro de este campo y el análisis de aquellos ejemplos más próximos al tema.

Estos primeros tanteos llevarían a establecer una hipótesis provisional: el trabajo audiovisual estaría compuesto, en la medida de lo posible, de fragmentos de vídeo distantes en el tiempo y el espacio, sin relación aparente, y dotados de una carga simbólica fuerte pero mutable, descartando así toda imagen con significado literal y carga sensacionalista o sentimental, a la manera de las empleadas por las campañas publicitarias de asociaciones benéficas o por los propios medios de comunicación. Las imágenes se presentarían además acompañadas de una voz en off que leyese extractos de obras de referencia sobre la cuestión, subrayando con ello su carga metafórica y su mutua vinculación. De este modo, la metáfora visual, la cita bibliográfica y la articulación entre unas y otras se establecerían como componentes básicos de este trabajo de film-ensayo.

Dada esta imbricación de unos elementos con otros, se hacía evidente que las distintas etapas de desarrollo del trabajo, si bien podían dividirse en bloques generales –la concreción del marco teórico, la selección de citas, la toma de material audiovisual, la creación del guión o el montaje–, no se iban a dar en un orden estrictamente consecutivo sino que, más bien, al estar conectadas entre sí, se necesitaban unas a otras para avanzar y para sustentar la argumentación.

6. DINÁMICA DE TRABAJO

Fijadas la hipótesis y el espíritu del trabajo se analizaron, en primer lugar, la forma y el contenido de algunos vídeos tomados hasta entonces en la ciudad de Mainz y alrededores con el fin de valorar qué formas visuales eran susceptibles de funcionar con la idea y cuáles no, destacándose con especial fuerza las tomas realizadas a orillas del Rin, el caudaloso y transitado río que bordea la ciudad. Casualmente, en una de las primeras lecturas, *Mediterráneo: el naufragio de Europa*, Javier de Lucas subrayaba la íntima relación entre la circulación de mercancías y el control de las personas bajo la expresión *modelo hidráulico de política de migraciones*². El río, entendido como metáfora, había encontrado inesperadamente su lugar.

Más o menos al mismo tiempo, se dio una conversación con compañeros alemanes sobre la situación de estancamiento de los refugiados en las fronteras europeas y el número de muertes que se sucedían continuamente en el Mediterráneo, algo que me aventuré a definir como la nueva forma que adquiere el campo de exterminio en nuestros tiempos, una apreciación un tanto arriesgada si tenemos en cuenta que los alemanes participan desde temprana edad en visitas escolares a campos de concentración y exterminio como parte de su programa educativo. Sin embargo, según se sucedían las lecturas, esta opinión se vio contrastada por otras como la de Javier Solana, que considera el Mediterráneo como una *fosa común*³, el uso que para referirse a dicho mar hace Jorge Armando Cruz Buitrago del término *infierno*⁴, empleado por Hannah Arendt para denominar a los campos de exterminio en *Los orígenes del totalitarismo*, o el que hace el propio Javier de Lucas de la palabra *cementerio*⁵.

De un modo u otro el mar Mediterráneo aparecía constantemente y se situaba como uno de los nexos centrales entre todos los conceptos que se sucedían, por lo que finalmente acabaría figurando en el título del trabajo con su nombre en árabe, *Mar Intermedio* (al-Bahr al-Mutawāsīt), que curiosamente es igual en latín, ya que ambas culturas parten de la raíz griega y comparten una huella histórica. De hecho, el Mediterráneo debe considerarse ante todo como un vínculo entre civilizaciones, como dijo Edgar Morin, «el caldo amniótico del que venimos, escenario de conflictos de los que nos constituimos pero también una zona de contacto, intercambio, negociación y mezcla».⁶

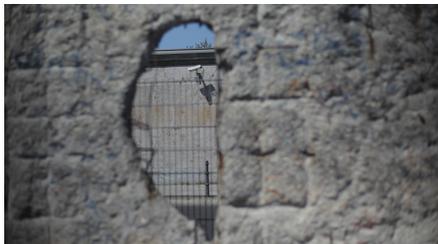
² DE LUCAS, J. *Mediterráneo: El naufragio de Europa*, p. 92.

³ SOLANA, J. *La historia que olvidamos* [en línea]

⁴ CRUZ BUITRAGO, J.A. La figura del refugiado como paria en Hannah Arendt, p. 33

⁵ DE LUCAS, J. Op. cit., p. 85

⁶ *Ibíd*, p. 19



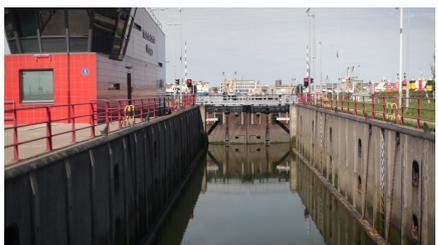
(10) *Mar Intermedio*, 2016. Muro de Berlín. Secuencia dentro del documental.



(11) *Mar Intermedio*, 2016. Aeropuerto de Tempelhof, Berlín. Secuencia dentro del documental.



(12) *Mar Intermedio*, 2016. Instalaciones provisionales para refugiados de Tempelhof, Berlín. Secuencia dentro del documental.



(13) *Mar Intermedio*, 2016. Compuerta tipo esclusa en Vlissingen, Holanda. Secuencia dentro del documental.

Ya en el ecuador del desarrollo de la idea, empezaban a tomar forma varios esquemas conceptuales con los que fijar el guión, al tiempo que el número de citas recopiladas era suficiente como para realizar un planteamiento distinto a un guión al uso. En este sentido, si por una parte existía la posibilidad de desarrollar un guión propio a partir de las citas recopiladas, colocando las más representativas en orden para emplearlas como inspiración, por otra se hacía evidente que una vez ajustada la selección y secuenciación de las citas este esquema se bastaba a sí mismo y en cierto modo el guión se daba *ya* por escrito. Finalmente se optaría por esta segunda posibilidad, más simple y a la vez más arriesgada porque dependía íntegramente de una óptima elección y articulación de textos ya escritos, sin mayor añadido ni manipulación.

Además de su potencial discursivo, esta *trama de citas* sería la clave que enlazaría ensayo literario y ensayo audiovisual mediante una sola voz en off, la de la autora, fijando así su presencia tanto en la selección de los materiales como en su locución. Al introducir este factor sonoro, el trabajo despliega una dualidad de significantes simultáneos, el que se visualiza y el que se escucha por detrás o por encima de las imágenes, creando entre ambos un diálogo, una fricción o un choque de sentido, según los casos.

Una vez tomada esta decisión surgió la pregunta de qué tomas se necesitaban, qué lugares era necesario grabar, y qué metáforas visuales quedaban por determinar, lo que llevó a establecer un borrador donde anotar futuras localizaciones y los motivos que se esperaba encontrar en ellos, ajustándolos en el tiempo, calculando costes de producción y poniéndolos provisionalmente en relación.

El desplazamiento a otra ciudad para la grabación de algunas tomas de vídeo y audio, en este caso Berlín, se hizo con la expectativa de poner a prueba este procedimiento en un marco distinto y nuevo, con todo lo que puede ofrecer: una capacidad de atención mayor que en el contexto habitual. Había algunos lugares marcados antes de viajar, como el emblemático muro de Berlín o el aeropuerto abandonado que sirvió como puente aéreo en la guerra fría y hoy es un lugar frecuentado por los berlineses como zona de esparcimiento al aire libre —el aeropuerto de Tempelhof es hoy, además, uno de los campos provisionales de refugiados que las autoridades han instalado en la ciudad. Las posibilidades estéticas y simbólicas estaban, en principio, aseguradas, y de hecho en el montaje audiovisual final pueden verse pistas de despegue y aterrizaje dedicadas al disfrute de las personas, aviones inmovilizados por vallas, cometas bailando con libertad al viento y las propias instalaciones provisionales para los refugiados, además de la pesada y majestuosa arquitectura nacionalsocialista de los hangares de la terminal.

A Berlín le seguirían, en primer lugar, Vlissingen (Holanda), por la intensa dependencia del país con respecto a la ingeniería hidráulica, ya referida



(14) *Mar Intermedio*, 2016. Puerto de Valencia. Secuencia dentro del documental.



(15) *Mar Intermedio*, 2016. Ría de Camariñas, Costa da Morte, Galicia. Secuencia dentro del documental.



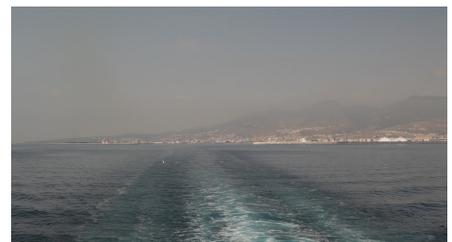
(16) *Mar Intermedio*, 2016. Mar de invernaderos en El Ejido, Almería. Secuencia dentro del documental.



(17) *Mar Intermedio*, 2016. Cementerio en Melilla con el Mar Mediterráneo detrás. Secuencia dentro del documental.



(18) *Mar Intermedio*, 2016. Valla de Melilla. Secuencia dentro del documental.



(19) *Mar Intermedio*, 2016. Estela del barco dejando Melilla con el monte Gourougou (Marruecos) al fondo. Secuencia dentro del documental.

anteriormente como matriz metafórica; Valencia, uno de los puertos mercantiles más importantes de España y del Mediterráneo; A Coruña, por su imaginario paisajístico y la conexión de sus gentes con el mar; El Ejido (Almería), por ser una de las mayores industrias agrícolas de Europa, gracias sobre todo a la mano de obra barata inmigrante; y Melilla, donde se intuía un fuerte encuentro que acabó siéndolo con creces, porque el campo de actuación visual ofrecía a cada instante mucho más de lo esperado. La estampa del monte Gourougou en la lejanía, cuando el barco parte de Melilla, es la imagen que sueñan encontrarse algún día los cientos de personas que desde allí esperan cruzar a Europa, pero sin duda lo más imponente que se presenta al ser humano en el enclave norteafricano es el monstruoso diseño y el tamaño de la construcción de alambre más sobrecogedora del mundo occidental.

Tras realizar numerosas tomas en todos estos emplazamientos, y con todas las citas bibliográficas seleccionadas, se comenzó a esbozar el primer montaje audiovisual: todo se comunicaba entre sí y todo empezaba a rodar.

Ver enlaces para *Mar Intermedio* I <https://youtu.be/euVRvkkdQvA> y *Mar intermedio* II <https://youtu.be/afWn2SDmYCg>

7. MARCO TEÓRICO

7.1 CITANDO CONCEPTOS: ESTADOS, FRONTERAS Y SERES HUMANOS

Antes de detallar el procedimiento técnico y formal de trabajo, conviene detenerse en su trasfondo intencional y conceptual, un aspecto fundamental para su adecuada contextualización y comprensión.

Tal y como marcaban los objetivos, el trabajo pretende abordar metafóricamente la problemática que envuelve al fenómeno de los refugiados. De algún modo, persigue cuestionar la existencia de fronteras dentro del esquema global de los estados-nación y reflexionar sobre el modo en que el uso ilegal de las mismas está generando un daño irreparable al Estado de Derecho, tal y como se observa en el incumplimiento de los Derechos Humanos en la persona de los afectados. También intenta ilustrar los intereses que se silencian detrás de esas fronteras y cuáles son las medidas políticas que se están llevando a cabo, así como las relaciones entre los flujos migratorios y los flujos de mercancías gracias a un modelo de política de migraciones que protege únicamente al mercado y a sus inversores. En este sentido, los pasaportes, las banderas, los muros, el miedo y el racismo, no serían sino herramientas que de un modo u otro operan al servicio del capitalismo global.

Conscientes de la amplitud y la complejidad que esta realidad presenta, nos hemos visto en la obligación de ceñirnos solamente a algunos de sus aspectos, y en un intento de evidenciar esa complicada articulación se han tomado algunos conceptos como centrales, los más relevantes para este proyecto, mientras que otros orbitan en torno a ellos. Las citas que refieren estos conceptos se presentan asimismo, como es lógico, con formatos muy diversos: análisis filosóficos, antropológicos o sociológicos, testimonios de refugiados en primera persona, reflexiones de carácter poético. Cabe subrayar de nuevo que este material constituirá en sí mismo el guión hablado del trabajo audiovisual, y debido a esa variedad de referentes, llegado el momento se evidenciarán notables diferencias en el discurso, que podrá parecer fragmentario ya que cada cita bibliográfica extraída posee una personalidad propia, correspondiente en cada caso a la circunstancia particular, la especialidad y el estilo de cada autor.

Así, en las citas de Hannah Arendt tomadas del texto *Nosotros los refugiados* se denota una descripción detallada de la experiencia propia, de lo que supone ser refugiado y de las singularidades que comparten en común para ser considerados como colectivo. En esta lectura, Hannah Arendt relata la desgarradora experiencia del exiliado no solo por la experiencia del tránsito o el contexto de su acogida, sino por todos los que quedan atrás y las

repercusiones que marcan y empañan la historia de la humanidad. Según la pensadora alemana, «*la concepción de los derechos humanos basada en la supuesta existencia de un ser humano como tal, se quebró en el momento en que quienes afirmaban creer en ella se enfrentaron por primera vez con personas que habían perdido todas las demás cualidades y relaciones específicas –excepto las que seguían siendo humanas*»⁷.

En esa misma línea, pero con una estructura gramatical más compleja que se atreve a rozar la poesía, se refiere María Zambrano en su ensayo titulado *Los bienaventurados* a la figura humana en el exilio. Su texto no se escribe en primera persona pero igualmente están presentes todos aquellos seres que se ven o se han visto abandonados, olvidados o perdidos en el fondo de la historia, y lo hace profundizando en los sentimientos propios del ser humano con tanta precisión y acierto, que es casi imposible no sentirse reconocido en sus palabras:

*«La experiencia es desde un ser, este que es el hombre, este que soy yo, que voy siendo en virtud de lo que veo y padezco y no de lo que razono y pienso. Porque el hombre se padece a sí mismo y por lo que ve. Lo que ve le hiera, le puede herir aún prodigiosamente para que su ser se le abra y se le revele, para que vaya saliendo de la congénita oscuridad a la luz, esa que ya hirió sus ojos –heridas- cuando los abrió por primera vez, cuando salió de su sueño o vio su sueño»*⁸.

En un registro muy distinto, el novelístico, pero también en primera persona, *El hombre invisible* de Ralph Ellison emplea el concepto de invisibilidad como metáfora de la ceguera social hacia los desplazados en las primeras décadas del pasado siglo. La cita extraída del prólogo que abrirá el trabajo audiovisual se adapta con exactitud a nuestro contexto porque, por un lado, anticipa una particularidad que se da en el vídeo y que es la ausencia de la figura humana como actor protagonista del relato, y por otra, está en total sintonía con la problemática a la que están sujetos los refugiados con respecto a su singularidad como individuos.

La lectura de *Masa y poder*, de Elias Canetti, ha sido decisiva para completar el perfil del refugiado en la composición del guión. Todas las metáforas que el escritor construye entre situaciones de agregación colectiva de seres humanos y fenómenos naturales de acumulación han sido integradas para la lectura simbólica de la imagen audiovisual en este ejercicio práctico. Canetti nos ofrece una amplia descripción de las posibilidades de agrupación de masas que se identifican con las diversas estadías que se encuentra el refugiado en su tránsito: la masa en fuga, la masa lenta, la masa retenida, la masa invisible y, como punto final, la masa englobante. Como él mismo indica,

⁷ AGAMBEN, G. *Política del exilio*, p. 1

⁸ ZAMBRANO, M. *Los bienaventurados*, p. 30

«Una vez que uno se ha abandonado a la masa no teme su contacto. En este caso ideal todos son iguales entre sí. Ninguna diferencia cuenta, ni siquiera la de los sexos. Quienquiera que sea el que se oprime contra uno, se le encuentra idéntico a uno mismo. Se le percibe de la misma manera en que uno se percibe a sí mismo. De pronto, todo acontece como dentro de un cuerpo»⁹.

Por su parte, en *Desear muros*, Wendy Brown argumenta que *«los muros sirven para reforzar la identidad y la soberanía perdida por el estado-nación a causa de la globalización, y que ofrecen monumentos visuales que esconden la crisis del poder soberano fortaleciendo la idea de que estos pueden parar los efectos de la globalización»¹⁰*. Las citas recogidas en su texto nos describen algunas de las formas en que se puede interpretar la valla desde el interior de la misma, todas ellas desde la idea de contención y protección ante un posible invasor.

Al hilo de estas herramientas divisorias creadas por los seres humanos, encontramos como en un libro reciente, *Historia política del alambre de espino*, el filósofo francés Olivier Razac traza un recorrido por los tres momentos principales en que la humanidad empleó la valla metálica y en función de qué objetivos. Estos momentos son la conquista del Oeste y el genocidio de los nativos de Norteamérica, las trincheras de la Primera Guerra Mundial y los campos de exterminio nazi. Para el guión de este trabajo audiovisual, se recogen citas en las que el autor señala cómo las diferencias generadas entre estar dentro o fuera de una valla, refuerzan la idea de un “nosotros” frente a un “ellos”, que sirven como fuerza incluyente, como argumento de identidad. Razac describe estos comportamientos como consecuencia directa de la estrategia política que llevan a cabo los países occidentales siendo la alambrada la herramienta que evidencia el ejercicio del poder. En sus propias palabras:

«El alambre de espino no se dirige en un principio a los sujetos indicándoles una prohibición. No se contenta con decir, como lo hace el límite político: “Alto, esta cerca marca el inicio de una propiedad o un territorio”. Toca al animal sin decirle nada, provocando un sufrimiento que le disuade de avanzar. Se podría replicar que la disuasión concierne también al pensamiento, y no solo a la sensibilidad. Pero es un pensamiento reflejo animal, es capaz de domar tanto a una oveja como a un ser humano. Lo que inculca el alambre de espino es : “Alto, esta cerca te hará daño”»¹¹.

Además de hacerlo en sus obras mayores, Giorgio Agamben aborda la relación directa del excluido con el espacio propio de la soberanía en su breve

⁹ CANETTI, E. *Masa y poder*, p. 10

¹⁰ BROWN, W. *Desear muros*, p. 123

¹¹ RAZAC, O. *Historia política del alambre de espino*, p. 114

ensayo “Política del exilio”. Según el filósofo italiano, el refugiado se presenta como un elemento inquietante porque evidencia la crisis de la fórmula estado-nación y de la ficción originaria de la soberanía moderna, al acentuar la diferencia entre la “vida nuda” del hombre y su dimensión política, dando a entender la existencia de distintas clases de seres humanos. Esta circunstancia quedaría sucintamente expresada en los siguientes términos:

«Las declaraciones de los derechos representan la figura originaria de la adscripción de la vida natural al ordenamiento jurídico-político de la Nación-Estado. Aquella nuda vida natural, que, en el antiguo régimen, era políticamente indiferente y pertenecía, en tanto que criatura, a Dios y, en el mundo clásico, era (al menos en apariencia) claramente distinta como zoé de la vida política (bíos), entra ahora en primer plano en la estructura del estado y hasta se convierte en el fundamento de su legitimidad y su soberanía»¹².

Otro de los referentes empleados, *Mediterráneo: El naufragio de Europa*, es un libro conceptualmente denso porque el autor busca hacer una descripción exhaustiva del contexto político europeo frente a la crisis migratoria, intentando abarcar la mayor información posible al respecto e incluyendo así leyes, estadísticas y propuestas del Comité Europeo de Ayuda al Refugiado. Con la intención de concienciar al lector, dedica también varios capítulos a los responsables y agentes causantes, al concepto de solidaridad y a las posibles vías de actuación que tenemos como ciudadanos europeos.

«Desde la tradición del humanismo [...] de la Ilustración [...] del mejor liberalismo [...] del feminismo [...] de la tradición de rebeldía [...] ¿Qué nos dirían ellos sobre nuestra conformidad, nuestra pasividad, nuestro miedo al otro convertido en el passe-partout político en esta caduca Europa? ¿De nuestra pasividad e indiferencia ante la suerte que corren decenas de miles de inmigrantes y refugiados, ante nuestros ojos que ven sin mirar?»¹³

Como se indicará en su momento, las citas extraídas de este texto están relacionadas dentro del guión con el referido *modelo hidráulico de políticas de migraciones*, en expresión del propio Javier de Lucas, un concepto que será fundamental de cara al trabajo audiovisual.

Slavoj Žižek, por su parte, apunta a discreción a los culpables de la actual crisis global bajo el convencimiento de que el desorden mundial es el resultado de la política y la economía internacionales. No solo desvela ciertos aspectos en los que se sostiene la sociedad capitalista sino que la considera responsable indirecta de los 65 millones de refugiados que deambulan por nuestro planeta. Sin embargo, lo más interesante de sus reflexiones en relación con este trabajo

¹² AGAMBEN, G. Op. cit., p. 1

¹³ DE LUCAS, J. Op. cit., p. 75

es la parte del ensayo *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror* donde nos muestra la figura del refugiado no como un pobre desvalido que está a la espera de la asistencia social por parte de los estados occidentales, sino como a todo aquel que aspira algún día cruzar sus fronteras. Habla entonces de la utopía del refugiado, de la ensoñación de llegar a un lugar que no existe ni en ese mismo lugar, lo cual entra en relación con la fantasía de desear muros que propone Wendy Brown, solo que Žižek lo aborda polémicamente desde el lado contrario:

«Los refugiados lo quieren todo: básicamente esperan conseguir las ventajas del Estado del bienestar occidental y al tiempo conservar un modo de vida que, en algunos aspectos, es incompatible con las bases ideológicas del Estado del bienestar occidental»¹⁴.

Por fin, en el último ensayo que referiremos en este apartado, *Vidas desperdiciadas*, Zigmunt Bauman refleja el paralelismo que se da entre los desechos de la sociedad capitalista y los refugiados, y como están sometidos a procesos de abandono, acumulación, reciclaje, biodegradación y descomposición muy similares.

«De camino a los campamentos, sus futuros internados se ven despojados de cualquier seña de identidad excepto una: la de refugiados sin patria, sin lugar y sin función algunos. Dentro de las cercas del campamento, se les reduce a una masa sin rostro, habiéndoles negado el acceso a las cosas elementales que conforman las identidades y a los hilos con los que dichas identidades suelen estar tejidas»¹⁵.

Con estas referencias especializadas en el fenómeno de los desplazamientos humanos, muy distintas entre sí pero todas complementarias, y con algunas otras, se trenzará el guión conceptual y textual de nuestro film-ensayo.

7.2 ACERCA DEL FILM-ENSAYO

7.2.1. EL ENSAYO COMO GÉNERO LITERARIO

«Reflexionar es la actividad idónea de unos tiempos en crisis (...) En términos literarios, el vehículo más adecuado sería el ensayo, el género con el que Montaigne marcó el paso de la Edad Media a la Moderna, al Renacimiento. Y tal vez lo sea también para el cine»¹⁶.

Joaquim Jordá

¹⁴ ŽIŽEK, S. *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror*, p. 64

¹⁵ BAUMAN, Z. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*, p. 102

¹⁶ Cit. en WEINRICHTER, A. *Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo*, p. 47

Intentar dar una definición concreta en la que el film-ensayo se ajuste a una categoría audiovisual, y que englobe a la vez todos los trabajos que son considerados como cine-ensayo o que rondan los lindes del mismo, es una tarea prácticamente imposible. Una de las razones de esta imposibilidad, es que ni los propios expertos en la materia son capaces de determinar con exactitud esta forma audiovisual o sus referentes más relevantes y, es más, incluso disienten acerca del propio hecho de que deba ser considerada o no como género. Esto no es de extrañar, dado que algo similar sucede con el ensayo literario.

El ensayo fílmico, como otras expresiones fílmicas, emplea como fuente referencial la literatura, de manera que se hace necesario entender primero qué es y cómo está catalogado el ensayo dentro de la misma para establecer los parámetros de aquel. El primero en emplear y aplicar a sus escritos el término ensayo ya en la edad moderna es Montaigne y esta concepción literaria que propone, será aceptada por escritores posteriores que reflexionen en esa línea. Para él, el vocablo significaba «*ejercicio, preludeo, prueba, tentativa, tentación; y “ensayar”: tantear, verificar, probar, experimentar, inducir a tentación, exponerse al peligro, correr un riesgo*»¹⁷

Pero la forma literaria también encuentra dificultades para circunscribirse dentro de la escritura y su catalogación como género está también sujeta a diferentes opiniones. Así podemos encontrarnos con algunas definiciones que distintos estudiosos hacen sobre lo que es ensayo y que Alberto Nahum resume en «*género, espacio creativo, tendencia, modo de conocimiento o clase de textos*»¹⁸, anotando que esta «*indefinición viene dada por la gran diversidad en los temas y la elasticidad que caracteriza la forma en que se constituye el ensayo*»¹⁹. Sea como sea, en opinión de Arlindo Machado lo característico del ensayo escrito serán ciertos atributos como,

«la subjetividad del enfoque (explicitación del sujeto que habla), la elocuencia del lenguaje (preocupación por la expresividad del texto) y la libertad del pensamiento (concepción de la escritura como creación, antes que simple comunicación de ideas). Por consiguiente, el ensayo se distingue del mero relato científico o de la comunicación académica, donde el lenguaje se utiliza sólo en su aspecto instrumental, y también del tratado, que apunta a una sistematización integral de un campo de conocimiento y a una cierta ‘axiomatización’ del lenguaje»²⁰.

En relación con este antiacademicismo, es interesante el vínculo que el especialista Antonio Weinrichter establece en su texto “Un concepto fugitivo.

¹⁷ GARCÍA MARTÍNEZ, A.N. Op. cit., p. 83

¹⁸ Cit. en Ibíd, p. 84

¹⁹ Cit. en Ibíd, p. 84

²⁰ MACHADO, A. El filme-ensayo [en línea]

Notas sobre el film-ensayo” entre el ensayo audiovisual y la crisis generalizada del cine convencional. Sugiere, entonces, que cuando los formatos se nos presentan estancos y no permiten la movilidad suficiente para la expresividad y creatividad del autor –tal y como sucedía en la literatura–, éste acaba viendo necesario rebasar los límites del género añadiendo a modo de conclusión que *«el ensayismo es menos una cuestión de vanguardia que de resistencia»*²¹, con la que prácticamente confirma que el modo en que se ha ido constituyendo lo que hoy se conoce como film-ensayo viene dado, quizá por la búsqueda incesante de *«esa vocación originaria del cine que había quedado en gran medida irrealizada»*²² en palabras de Godard.

7.2.2. ENSAYO FÍLMICO VS. DOCUMENTAL

*«Sean cuales sean los rasgos secundarios que pueda tener el ensayo como género, el rasgo básico que permanece es que precisamente “no” es un género, pues lucha por librarse de toda restricción formal, conceptual y social»*²³

Nora Alter

Como ya hemos indicado, ofrecer una definición o catalogación del film-ensayo es una tarea compleja por la *«poliformidad y maleabilidad»*²⁴ que sustenta al mismo concepto de ensayo, así que tampoco hallaremos fácilmente un punto en común para justificar qué películas estarían adscritas dentro de esta categoría y de qué formatos audiovisuales se ha ido nutriendo el film-ensayo hasta constituirse en lo que hoy conocemos. Como advierte Antonio Weinrichter, *«podemos pensar que esa dificultad de encaje es lo que lo define como categoría aparte; pero estaríamos cayendo en una definición tan atractiva como imprecisa y negativa: ensayo es todo aquel texto que no “cabe” en otro lugar»*²⁵.

Al intentar acotar de algún modo esta expresión audiovisual y abordar qué características propias subyacen a ella, los analistas más expertos abordan la problemática desde diversas perspectivas: analizando el panorama actual al hilo de la visibilidad que se le otorga al género, haciendo un recorrido histórico, -o más bien un *rastreo*-²⁶, por las influencias fílmicas que ha ido sumando de otras categorías o entrando a fondo en el análisis de las cualidades de los films más emblemáticos en la materia.

²¹ WEINRICHTER, A. Op. cit., p. 47

²² *Ibíd*, p. 18

²³ *Ibíd*, p. 23

²⁴ GARCÍA MARTÍNEZ, A.N. Op. cit., p. 85

²⁵ WEINRICHTER, A. Op. cit., p. 24

²⁶ *Ibíd*, p. 31

Sea como sea, de las distintas categorías a las que se ha visto aproximado el cine ensayo desde sus inciertos inicios, es el cine documental es la más recurrente. De este modo, algunos de aquellos trabajos documentales que en su momento se proyectaban hacia un ejercicio más reflexivo y que por ello fueron marginados por la institución cinematográfica, son considerados hoy pioneros del género. *Tierra sin pan* (1932), de Luis Buñuel (1932), o *Nuit et Brouillard* (1955), de Alain Resnais, son ejemplos que a menudo suelen citarse en este sentido.

El documental tradicional sufre una constante paradoja en cuanto al término del que recibe el nombre: documento. Un documento es un prueba que pretende recoger una huella objetiva que lo real deja a su paso conectando directamente los datos recopilados con la verdad. Josep María Català nos aclara que «*más que probar la realidad, se refieren y describen la institución que los producen, e incluso, a través de sus trazos estilísticos más íntimos, al sujeto que los ha confeccionado*»²⁷.

Sería entonces más lógico considerar esta práctica como cine de *lo real*²⁸, para justificar que es un tipo de cine que busca sus materiales en la realidad y no en la ficción, que no necesita construir la imagen que va a tomar sino que la recoge tal cual se la encuentra en el momento de grabar. Es necesario precisar que en esta parte del proceso hay también una intención subjetiva en cómo y dónde se coloca la cámara, qué tipo de lente se emplea, etc.. y en cómo ésta convierte lo azaroso en esencial, es decir, en el modo en que se potencia un significado que lo cotidiano por sí solo no ofrece u ofrece de manera discreta. Por este motivo, al hablar de este tipo de cine Català puntualiza que «*lo real visible no puede ser nunca un fin, sino que debe ser siempre un punto de partida*»²⁹.

Lo que realmente aleja por completo al film-ensayo del documental, y lo aproxima más al cine experimental y a la vanguardia artística, es precisamente su capacidad reflexiva sobre el mundo, la distancia que toma con respecto a él sin caer en brazos de la ficción. «*En el film-ensayo, el trabajo filmico no parte de la realidad, sino de representaciones sonoras y visuales –dependientes de su contrato con lo real- que se amalgaman dejando visibles las huellas de un proceso de pensamiento, “estableciendo el proceso de reflexión justamente en las imágenes”, jugando con sus tensiones*»³⁰ subraya Nahum. Esta combinación de realidad y manifestación del pensamiento es el objeto de su especulación filmica y, por tanto, quizá su rasgo más definitorio.

²⁷ CATALÀ, J.M. La necesaria impureza del nuevo documental, p. 48

²⁸ *Ibíd.*, p. 48

²⁹ *Ibíd.*, p. 50

³⁰ Cit. en GARCÍA MARTÍNEZ, A.N. Op. cit., p. 87

Desde que adquirió un estatuto y una denominación específicos, el film-ensayo, dados sus «*contornos imprecisos y en constante transformación*»³¹ se ha visto enriquecido por trabajos procedentes o encuadrables dentro del cine de ficción, el cine de autor, el cine biográfico, películas collagistas, el documental performativo o el vídeo-ensayo, modelos que han ayudado a tender puentes entre disciplinas y han reforzado las bases que lo definen. Si bien conviene subrayar que, de la gran variedad de “films reflexivos” que se aproximan a estos márgenes, suelen descartarse todos aquellos que carecen de «*lo que realmente piensan [los autores] sobre la materia que han elegido*»³².

7.2.3 ESPECIFICIDAD DEL ENSAYO FÍLMICO

*«El ensayo no permite que se le prescriba su jurisdicción. En lugar de producir algo científicamente o de crear algo artísticamente, su esfuerzo aún refleja el ocio de lo infantil [...] La dicha y el juego le son esenciales»*³³

Theodor W. Adorno

Antes de nada, es necesario advertir la imposibilidad de encontrarse con una pieza ensayística “en estado puro”, puesto que lo que caracteriza a este tipo de film es precisamente su singularidad, su modo particular de presentar una reflexión personal anexa a la realidad. Lo más habitual es toparse trabajos con un carácter híbrido entre disciplinas limítrofes que son designados ensayos por la crítica siempre que en ellos se den una serie de propiedades básicas comunes. Así, según Weinrichter,

*«El film-essai surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas sin las garantías de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película. Para el ensayista cinematográfico, cada tema le exige reconstruir la realidad. Lo que vemos sobre la pantalla, aunque se trate de segmentos de realidad muy reales, sólo existe por el hecho de haber sido pensado por alguien»*³⁴.

Según esta opinión compartida por muchos, se consideran film-ensayo, aquellos trabajos que a partir de una forma audiovisual asistemática y fragmentada, el autor nos muestra la subjetividad de sus pensamientos y el proceso de reflexión llevado a cabo sobre un tema de trascendencia social, en un intento de autodescubrimiento y de búsqueda de la verdad mediante una justificación argumentada que se da a conocer en la amalgama metafórica que se imagina entre discurso e imagen. En este sentido, es significativo que la

³¹ WEINRICHTER, A. Op. cit., p. 24

³² GARCÍA MARTÍNEZ, A.N. Op. cit., p. 86

³³ ADORNO, T. W. *El ensayo como forma*, p. 12

³⁴ WEINRICHTER, A. Op. cit., p. 27

cinéasta vietnamita Trinh T. Minh-ha comenzara su reflexión en *Rassenblage* (1982) de este modo: «No quiero hablar sobre, quiero hablar cerca de...»³⁵.

Abordar un ensayo fílmico requiere entonces realizar una reflexión acerca del significado de la imagen en su contexto, contemplarla y analizarla en cuanto a representación y no en cuanto a lo que representa, para así distanciarla del sentido y función convencionales.

Además, el cine ensayo se interpreta dentro de su indefinición como un ejercicio inacabado que se tantea y se construye en tiempo presente, por lo que se encuentra abierto a todas las posibilidades de cambio que ofrece la «filosofía del instante»³⁶. De manera intuitiva se va dando forma a las ideas, dudando, probando su validez y corrigiéndolas conforme avanza la propia obra, pues, como indica Adorno, el ensayo «procede, por así decir, de una manera metódicamente ametódica» y sus elementos constituyentes «cristalizan como configuración a través de su movimiento»³⁷.

7.3 REFERENTES AUDIOVISUALES

A continuación se analizan algunos trabajos audiovisuales con los que nuestro ensayo fílmico *Mar Intermedio* presenta cierta relación, ya como material de referencia en el proceso de formación de la idea, ya a la hora de determinar aspectos de carácter formal.

7.3.1 HARUN FAROCKI: *BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES*



(20) Harun Farocki: *Imágenes del mundo e inscripción de una guerra*, 1988. Secuencia dentro de la película.

«La teoría se hace literal, desarrollándose a la vista, a través de una observación precisa: *theorein*. Se pueden describir los films de Farocki como teoría hecha en el medio del cine, teoría fílmica en sentido literal, lo que resulta un término más que preciso que el desafortunado de film-ensayo»³⁸

Volker Pantenburg

Cuando el cinéasta alemán Harun Farocki, -fuertemente teórico, político y complejo en su pensamiento- comparte a través de su obra audiovisual ese interesante y particular modo de proponer conocimiento mediante el lenguaje cinematográfico, lo hace desplegando capas que se enlazan a partir de estructurados esquemas visuales y abriendo un denso camino que conduce hacia las profundidades de su peculiar *theorein*, que conlleva, desde la

³⁵ *Ibíd*, p. 43

³⁶ GARCÍA MARTÍNEZ, A.N. *Op. cit.*, p. 96

³⁷ ADORNO, T. W. *Op. cit.*, p. 23

³⁸ *Cit. en* WEINRICHTER, A. *Op. cit.*, p. 41



(21) Harun Farocki: *Imágenes del mundo e inscripción de una guerra*, 1988. Secuencia dentro de la película.



(22) Harun Farocki: *Imágenes del mundo e inscripción de una guerra*, 1988. Secuencia dentro de la película.



(23) Harun Farocki: *Imágenes del mundo e inscripción de una guerra*, 1988. Secuencia dentro de la película.

reflexión, a la necesidad de visualizar varias veces su trabajo y de detenerse en los detalles para, deleitarse con el hallazgo de las distintas lecturas que se van desvelando a su paso.

No es fácil, por tanto, encajar en un resumen como éste la diversidad de matices que subyacen en la temática que Farocki maneja y la variedad de recursos fílmicos aplicados en películas como *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Imágenes del mundo e inscripción de la guerra). Sí diremos de un modo genérico que el autor hace un análisis de la imagen a través de un recorrido por las distintas formas en que ésta es instrumentalizada por parte de las sociedades de control, especialmente por el ámbito militar, para retratar entre otros temas el exterminio nazi y sus complejas implicaciones tecnológicas y culturales.

En películas como la citada, la metáfora es visible en Farocki cuando crea nexos entre imágenes encontradas dotadas de un significado previo y el nuevo contexto donde las ubica. También interviene en el montaje el uso de la repetición de imagen donde el autor enlaza una serie de nuevas interpretaciones en forma espiral. Sucede, por ejemplo, con el fotograma donde unos hombres se afanan sobre una montaña de objetos: si en un momento de la película estos objetos se describen como excedentes de la revolución industrial, como meras mercancías, en otro punto serán descritos como lo que exactamente son, enseres expropiados a los judíos a su entrada en los campos de exterminio. Como señala Christa Blümlinger, «no es cuestión del significado de cada toma sino de la variación de ese significado durante la progresión de la película o el bucle de vídeo, es decir, del contexto»³⁹. Según la especialista alemana, *Imágenes del mundo e inscripción de la guerra* «está montada según los principios de repetición y diferencia: los elementos regresan constantemente bajo una forma modificada para formar una especie de circuito. No se trata únicamente de juntar unas imágenes con otras, sino también de ordenarlas en tipos generales, de tratar los objetos materiales como objetos de pensamiento»⁴⁰.

Todos estos recursos empleados por Farocki –la fragmentación, la metáfora, la repetición en bucle– han tenido una influencia directa en el desarrollo de nuestro trabajo audiovisual, de ahí sea un referente digno de mención en este apartado.

³⁹ BLÜMLINGER, C. On the uses and disadvantages of the loop for montage, p. 80.

⁴⁰ BLÜMLINGER, C. De la lente élaboration des pensées dans le travail des images, p. 11.



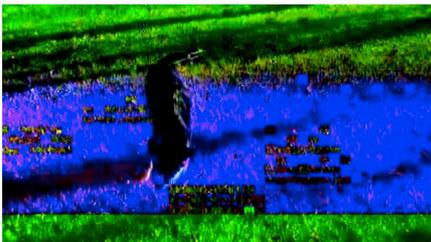
(24) Jean-Luc Godard: *Adieu au langage*, 2014. Secuencia dentro del film.



(25) Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin: *Letter to Jane*, 1972. Secuencia dentro del film.



(26) Jean-Luc Godard: *Adieu au langage*, 2014. Secuencia dentro del film.



(27) Jean-Luc Godard: *Adieu au langage*, 2014. Secuencia dentro del film.

7.3.2 JEAN-LUC GODARD: *LETTER TO JANE* Y *ADIEU AU LANGAGE*

La voz de Godard dice “*mi pensamiento divide tanto como una*”, “*no puedo sustraerme a la objetividad que me aplasta ni al subjetivismo que me exilia*”, “*es preciso que escuche, es preciso que mire a mi alrededor más que nunca*”...Pero, prosigue, “*cada vez hay más interferencias entre la imagen y el lenguaje*”, “*¿cómo rendir cuenta de los sucesos?*”, “*¿hablo demasiado fuerte? ¿Miro desde demasiado lejos o desde demasiado cerca?*”⁴¹. El grado de autorreflexividad en las palabras del director es tal, que casi cabe calificarlo de metaensayo.

Godard, como miembro clave de la *Nouvelle Vague*, ha procurado a lo largo de su extensa carrera artística cuestionarse la capacidad artística del cine de ficción desmitificándolo y designándolo como un simple instrumento de representación por su visible carencia reflexiva, pues según él «*el cine quizás había nacido para generar conocimiento, no para contar historias*»⁴².

Frente a esta forma convencional de hacer cine, Godard se reinventa continuamente en sus películas, enfrentándose a las estructuras herméticas de representación del cine de ficción y reivindicando las posibilidades creativas del formato audiovisual. En sus trabajos son características la fragmentación entendida como ruptura de la linealidad ficcional, algo que evidencia mediante un especial sentido del corte en la fase de montaje, y la continua intrusión de recursos que subrayan la subjetividad y la función soberana del autor.

Así, en su trabajo cinematográfico *Letter to Jane* (Carta a Jane), realizado junto a Jean-Pierre Gorin, vemos como la reflexión personal en torno a una imagen que se repite constantemente, es el núcleo de la película. En ésta se realiza una crítica a la iconografía hollywoodiense concretada en la actriz Jane Fonda portada de la revista *L'Express*, reflexionando sobre el estatus y el papel de las imágenes, desvelando todo lo que se esconde detrás de ellas.

Por otra parte, en la película *Adieu au langage* (Adiós al lenguaje), finalizada en 2014, comprobamos la libertad compositiva de Godard cuando mezcla escenas reales con escenarios preparados y reflexiones personales con citas literarias, en un montaje claramente asistemático donde los continuos cortes de sonido, imagen y color, dejan ver las costuras del film.

Aunque son solamente dos ejemplos de una extensísima producción, *Letter to Jane* y *Adieu au langage* pueden bastar para subrayar la importancia de Godard en el trabajo audiovisual realizado. Algunos recursos empleados en uno y otro film influirán claramente en la forma final de *Mar Intermedio*, como es el caso del uso de la transtextualidad entre ensayos literarios y

⁴¹ WEINRICHTER, A. Op. cit., p. 37

⁴² *Ibíd*, p. 38

audiovisuales o la continua repetición de una misma imagen, situando con ello el discurso dialéctico en un primer plano.

7.3.3 CAROLIN SCHMITZ: *PORTRAITS DEUTSCHER ALKOHOLIKER*

Portraits deutscher Alkoholiker es un documental en el que los protagonistas se muestran invisibles al espectador, anónimos y donde sólo se les escucha su voz. Se trata de seis personas que cuentan el modo en que mantienen en paralelo una vida normal y su adicción al alcohol. Mediante escenas en las que todo se encuentra en perfecto estado se suceden distintos *travellings* en espacios públicos y privados donde no ocurre nada más allá de lo cotidiano. A través de los distintos testimonios, se rompe ese aparente equilibrio entre lo que se ve –síntomas de una sociedad sana– y lo que se escucha, como una metáfora de la dualidad entre la vida de los entrevistados y la adicción que padecen.

Este film ha sido un referente importante para el trabajo práctico realizado porque ha estado presente en el imaginario desde la concepción de la idea hasta el ritmo empleado en el montaje.

La forma en la que los protagonistas se representan desde la invisibilidad ha sido un recurso que se ha intentado llevar a la práctica también en nuestro caso, pues en ambos trabajos el mundo se presenta desde la quietud de las cosas que forman parte de la realidad que nos rodea y que describen nuestras acciones de un modo pasivo. Quizá, como se verá a continuación, en *Mar Intermedio*, la imagen va más allá, aunque ese movimiento lo hace desde la reflexión porque al contrario que en el documental de Carolin Schmitz, la imagen está fija. Nos referimos entonces a ese zigzag que la capacidad interpretativa del interlocutor realiza entre imagen y discurso a través del juego de metáforas que discurren en el video.

Por otra parte, cabe hacer mención al procedimiento de montaje empleado en *Portraits deutscher Alkoholiker*. Las secuencias se suceden en un ritmo pausado donde el espectador puede hacer un detallado recorrido visual por las cosas o los lugares que forman parte de la rutina diaria de cada protagonista. Los silencios que se abren entre las voces testimoniales permiten a la vez hacer una pausa para conectar con la imagen y crear la necesidad de continuar recibiendo más información sonora.

Tener en cuenta estos espacios de silencio ha sido muy influyente en la fase de montaje de nuestro trabajo práctico, no solo para determinar en qué medida era necesario ampliar la duración de las secuencias, sino también para diseñar una línea imaginaria de atención que rompiera el discurso de la voz en off y propiciara la reflexión personal.



(28) Carolin Schmitz: *Portraits deutscher Alkoholiker*, 2010. Secuencia dentro del film.



(29) Carolin Schmitz: *Portraits deutscher Alkoholiker*, 2010. Secuencia dentro del film.



(30) Carolin Schmitz: *Portraits deutscher Alkoholiker*, 2010. Secuencia dentro del film.



(31) Lois Patiño: *Costa da Morte*, 2013.
Secuencia dentro del film.



(32) Lois Patiño: *Costa da Morte*, 2013.
Secuencia dentro del film.



(33) Lois Patiño: *Costa da Morte*, 2013.
Secuencia dentro del film.

7.3.4 LOIS PATIÑO: *COSTA DA MORTE*

Incluimos en este apartado de referentes audiovisuales este film experimental por la aproximación visual que el trabajo práctico realizado mantiene con él, sobre todo en lo referente al ambiente y al contenido de ciertas imágenes con las que hemos trabajado.

En *Costa da Morte*, Lois Patiño retrata el territorio que da nombre al film desde su visualización paisajística, posicionando la figura humana en un segundo plano. Ésta aparece siempre lejana, diminuta, en contraposición a su voz, que se escucha próxima al espectador. En medio de esta distancia entre figuras y voces, hay todo un despliegue de planos exteriores de lugares y situaciones que según el director caracterizan algunos de los mitos del pueblo gallego.

Si se emplea este ejemplo como referente es por comparación con uno de los rasgos identificativos del ejercicio audiovisual de *Mar Intermedio*: si bien en éste la distancia entre el personaje invisible del que se habla –el refugiado– y la reflexión llevada a cabo por la voz en off son la estricta oposición al recurso desplegado por Patiño, en ambos casos los protagonistas humanos adquieren relieve mediante la representación visual del paisaje.

En este último sentido, podríamos añadir aquí una puntualización con respecto a qué tipo de exteriores se han empleado y con qué finalidad. Si en la primera parte del trabajo se trabaja con secuencias que remiten a lo aéreo e intangible y a su relación de invisibilidad con la figura del refugiado, en la segunda podemos ver imágenes marítimas o relacionadas con el fluir del agua que son metáfora del tránsito al que se ven sometidos los desplazados, además de actuar como preámbulo a la conclusión con la que se cierra el trabajo.

Ver enlaces para Mar Intermedio I <https://youtu.be/euVRvkkdQvA> y Mar intermedio II <https://youtu.be/afWn2SDmYCg>

8. DESARROLLO PRÁCTICO

8.1 GUIÓN

Como acaba de señalarse, el guión está dividido en dos partes diferenciadas a grandes rasgos por su temática, *Mar intermedio. Primera parte* y *Mar intermedio. Segunda parte*. Las dos comienzan de un modo muy similar: introducen brevemente de quién se va a hablar, los refugiados, y de qué se va a hablar, las fronteras, desarrollando a partir de ahí el contenido.

Así, en la primera parte del guión, el recorrido temático empieza exponiendo la relación que existe entre biopolítica, fronteras y derechos del ciudadano en cuanto a principio de soberanía. Todo lo que se mantiene al margen de esta ecuación, se encuentra también al margen de nuestras fronteras: el abandono de millones de personas en el exilio. Las preguntas que se plantean a continuación son qué es refugio y quién es realmente el refugiado, para advertir que quizá las personas que se encuentran hoy día bajo la supuesta protección de los Estado-Nación y de los Derechos Humanos, son las que se encuentran del lado de *dentro* de la valla. Al final de este apartado, se desplazan los conceptos al otro lado de los límites físicos y virtuales que la humanidad arrastra, para entender como el Mediterráneo ha incorporado a su historia un nuevo vocablo para describirse: cementerio.

La segunda parte retoma el nexo entre historia y tiempo para recordar cuántas almas castigadas en vida se declararon a posteriori inocentes. Pero el refugiado no es solo un elemento inquietante por la capacidad de dolor y de ensoñación que comporta; en este segundo bloque, se especula sobre las verdaderas razones que están detrás de la necesidad de fronteras y qué es lo que éstas defienden. Así pues, se ponen en relación la libertad de movimiento que poseen las mercancías frente a las personas bajo todo un despliegue de instrumentos capitalistas como son las banderas, los pasaportes, el levantamiento de vallas, las tareas de control marítimo, y todo ello regido por el citado *modelo de ingeniería hidráulica de políticas migratorias*. El flujo de personas se ve representado en un ir y venir de mercancías y bajo la figura de las *masas* de Canetti que se intercalan en el discurso para finalizar con la conclusión de que es el mismo mar, como masa en sí, un modelo de humanidad desconocido aún por el hombre.

A lo largo del metraje se rechaza, pues, el uso de conceptos como terrorismo, mafias o racismo e ideologías de ultraderecha, por la simple razón de que no son los causantes efectivos de la actual crisis aunque giren en su órbita y a menudo crucen sus trayectorias con la figura del refugiado. Sobra decir que son principalmente los medios de comunicación los que realizan esta

vinculación, quizá con la perniciosa intención de esconder los verdaderos motivos que originan este fenómeno y sus fatales consecuencias.

8.2 RECURSOS FÍLMICOS

A continuación se analizan los recursos fílmicos propios del film-ensayo presentes en el ejercicio práctico de *Mar Intermedio*; aunque algunos se han mencionado ya al hilo de los referentes audiovisuales, todos se desarrollarán aquí con el detalle que el espacio disponible permite.

Como se dijo desde un comienzo, el film es una articulación de extractos de distintos ensayos literarios con imágenes y recursos formales propios del ensayo fílmico. El conjunto de imágenes y palabras que constituyen *Mar Intermedio* es, por consiguiente, una interpretación de la estructura ensayística en sí misma, y el símbolo común a ambas variables –literaria y fílmica- es la valla. La teoría y la práctica aparecen así unidas, paradójicamente, por un elemento con afán separador. Obviamente, la valla es símbolo por excelencia de la fragmentación de un territorio, de sus límites fronterizos, pero también del discurso fragmentario que caracteriza tanto al ensayo literario como al ensayo fílmico: en ambos casos, es un recurso que separa y desplaza las “secuencias lógicas” de la narración convencional, produciendo asociaciones y fricciones y dejando a la vista el mecanismo de montaje.

Nos encontramos, pues, ante un film donde la autoría se ve reflejada en la propia configuración del trabajo audiovisual. Quizá por el hecho de haberse realizado completamente en solitario, la subjetividad está implícita en todas las fases de creación, ya sean la elaboración del guión, la elección de motivos y temas, la grabación, la selección de tomas, el montaje o el establecimiento de los vínculos entre imagen y sonido, siendo esta última fase el momento en el que el pensamiento de la autora se ve reforzado en su discurso por las citas bibliográficas, leídas por su propia voz en off.

Especialmente subjetivas son, en fin, la imaginación y la creatividad empleadas para armonizar el conjunto y enlazar ideas, conceptos e imágenes. En este sentido, tal y como apuntara Deleuze en su momento, la elaboración del film puede compararse con el modo de funcionamiento del propio pensamiento, enfrentando lo singular a la idea de totalidad y mostrándose a sí misma como coartada para abordar la reflexión personal. Como recuerda José Moure, «en 1946 Jean Epstein escribe un “texto luminoso” donde sugiere que el poder que tiene el cine de combinar diversos elementos lo convierte en una *máchine à penser*, un “sucedáneo o un anexo del órgano en donde se sitúa generalmente la facultad que coordina las percepciones”. La analogía entre el cine y el cerebro puede verse como una formulación embrionaria y poética de esa forma que piensa; no fue Epstein quien la llevó a la práctica pero sí intuyó

que dependía de la combinatoria –específica del cine- que propicia el montaje»⁴³.

Los mecanismos de elaboración de pensamiento están relacionados con los mecanismos de montaje fílmico, es cierto, dada la estructura fragmentaria de uno y otro y la articulación entre sus partes. En el caso de *Mar intermedio*, la visibilidad de este juego de uniones rompe con la organización clásica de continuidad entre escenas, haciendo que tanto imagen como palabra cobren mayor relevancia hasta hacerlos protagonistas y dejando a un lado el espejo ficcional. Una forma de poner en práctica este ejercicio, como ya se avanzó, es la repetición en bucle: la misma imagen aparece una y otra vez pero dotada a cada momento de un significado nuevo, reconfigurada, modificada en su representación y adquiriendo cada vez un nuevo nivel semántico. Como es de suponer, esta acción requiere además un desplazamiento del pensamiento, un intento de recuperar las anteriores lecturas de la imagen para sumarlas, combinarlas y superarlas mediante nuevas asignaciones de sentido.

La temática que motiva y vertebra *Mar intermedio* está cosida a la realidad y a sus circunstancias, de igual modo que se entretajan los alambres de una valla. En todo el proceso de estudio hay una intención de búsqueda de la verdad, de ejercitar la reflexión a partir de pruebas no demostrativas basadas en la experiencia del ser, mostrando las ideas y probando su validez. Como bien señala Alberto Nahum,

«El camino constituye en si mismo la meta. El ensayo audiovisual inaugura una travesía hacia la verdad repleta de paradas y digresiones, de incertidumbres e hipótesis, un viaje cuyo mayor mérito reside, al final, en el esfuerzo del propio trayecto recorrido: el proceso de juzgamiento, precisamente lo que se nos muestra en la pantalla»⁴⁴.

El hecho de que el trabajo esté dividido en dos partes conexas que bien podrían ser una pero que se muestran distintas y particulares en su esencia persigue, sobre todo, potenciar la idea de un trabajo abierto a modificaciones, incompleto y sin resolver. Ese inacabamiento está sujeto al fluctuante momento en el que se concibe y se lleva a cabo el film y, evidentemente, al no menos fluctuante devenir.

El gesto humano que se deduce del comportamiento del individuo como tal y de la sociedad en su conjunto aquí se reduce al registro de la acción. La figura humana aparece en un segundo plano, cosificada, formando parte de la escena, sin embargo, en todas las secuencias se manifiesta la mano del hombre; la presencia humana está representada en la huella de sus acciones.

⁴³ *Ibíd.*, p. 32

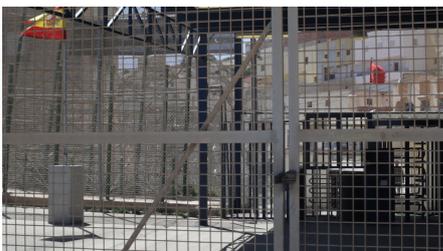
⁴⁴ GARCÍA MARTÍNEZ, A.N. *Op. cit.*, p. 95



(34) *Mar Intermedio*, 2016. Avión en exposición en el aeropuerto de Tempelhof, Berlín. Secuencia dentro del film.



(35) *Mar Intermedio*, 2016. Pista de aterrizaje y despegue en el aeropuerto de Tempelhof, Berlín. Secuencia dentro del film.



(36) *Mar Intermedio*, 2016. Banderas ondeando en un paso controlado cerrado en la valla de Melilla. Secuencia dentro del film.



(37) *Mar Intermedio*, 2016. Puesto de venta de vestidos, Melilla. Secuencia dentro del film.

8.3 MONTAJE

Al hablar de montaje en este caso tenemos que hacerlo también de ritmo, de cómo los sentidos del lector recorren las imágenes conducidos por las palabras. En *Mar intermedio* es importante el tiempo que las secuencias se mantienen disponibles a los ojos del espectador, ya que necesitan del sonido para retroalimentarse y ser observadas de nuevo tras una primera impresión, aunque en la segunda ocasión bajo una mirada más atenta que persigue promover la reflexión sobre la imagen a la que uno se enfrenta.

Con este propósito, se ha optado por un tiempo caracterizado por la lentitud que permite profundizar en el contenido del film y a la vez actúa como metáfora del tiempo suspendido al que se ven sometidos los seres en el exilio –la espera de un mar en calma que permita cruzar a la otra orilla, la resolución de la petición de asilo, el anhelo de retorno a casa⁴⁵. Además de que sería contradictorio y contraproducente un montaje que presentase la problemática como algo súbito o vertiginoso, la lenta cadencia es, en cierto modo, una forma de recompensar el “espacio de atención” del que carecen los desplazados desde su situación de abandono o invisibilidad, y una pausa forzosa en el vaivén de nuestra mirada.

El film está marcado por un montaje fragmentado acompañado de figuras retóricas como la repetición, la alusión, la sinécdoque o la metáfora que permiten mostrar, mediante la forma audiovisual, el modo de pensar o de organizar las ideas de la autora –como si se tratase de una inmersión en su mente que, con toda la intención, ésta pone al descubierto– y el funcionamiento general de la realidad circundante. En palabras de Alberto Nahum que suscribimos,

«El ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento. Piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando taparlas»⁴⁶.

A sí, a partir de un orden estrictamente calculado pero aparentemente asistemático surgen choques de planos, acumulaciones de secuencias con una idea común y desplazamientos de la imagen y del sentido que le es asignado, todo ello amortiguado por la referida lentitud, que permite asimilarlos sin urgencia ni confusión. Algunos ejemplos de planos-secuencia donde se manifiestan estas consecuencias del montaje son:

- Choque de planos. Patente en aquel plano-secuencia donde aparece un avión vallado y en el siguiente vemos cómo una pista de aterrizaje y

⁴⁵ Sobre esta dimensión temporal, véase el estudio parcialmente autobiográfico de SOLANES, J. *En tierra ajena*, Barcelona: Acantilado, 2016.

⁴⁶ GARCÍA MARTÍNEZ, A.N. Op. cit., p. 91

despegue se ha destinado a espacio de ocio y disfrute de las personas. También en aquella imagen donde se ven ondear las banderas de los países situados a ambos lados de la frontera mientras en la siguiente son los vestidos de un puesto de mercadillo lo que se mecen al viento –ambas tomas realizadas en Melilla, dicho sea de paso.

- Acumulación. En la segunda parte del vídeo, por poner un caso, varias secuencias que muestran barcazas y barcos, agua estancada, canales, compuertas y ríos se funden bajo una misma metáfora que cobra sentido gracias a la voz en off: la aplicación de un modelo hidráulico de política de migración.



(38) *Mar Intermedio*, 2016. Barco de mercancías navegando el Rin, Mainz. Secuencia dentro del film.

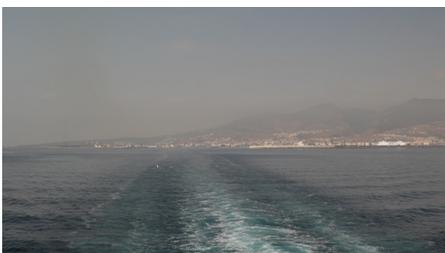


(39) *Mar Intermedio*, 2016. Compuerta que controla el nivel de agua en la esclusa en Vlissingen, Holanda. Secuencia dentro del film.



(40) *Mar Intermedio*, 2016. Paso peatonal sobre las compuertas en Vlissingen, Holanda. Secuencia dentro del film.

- Desplazamientos de la imagen y de su significado. Hay varias secuencias que se repiten en la primera y en la segunda parte, compartiendo la misma imagen pero no su significado, ya que éste se ve modificado por el discurso sonoro y por los planos-secuencia que las anteceden y suceden. Este modo de montaje-pensamiento en bucle produce en primera instancia cierto desconcierto pero, acto seguido, la sensación de haber superado un concepto para enfrentarse a otro nuevo significado, saliendo ambos reforzados. De hecho, la secuencia donde vemos la estela de un barco alejándose de Melilla, con Marruecos al fondo, es utilizada primero para introducir una cita de Hannah Arendt en la que hace un recordatorio de todo aquello que el refugiado deja atrás, y más tarde para referir las *masas en fuga* de Elías Canetti, que aquí son tanto los viajeros del barco como el propio mar.



(41) *Mar Intermedio*, 2016. Estela que el barco deja a su paso con África al fondo. Secuencia dentro del film.

Si la metáfora ha sido una de las principales herramientas empleadas en el montaje es porque, una vez estructurado el guión, las secuencias se han ido encajando en función del discurso y cada fragmento de vídeo cumple un cometido dentro del lugar que ocupa con respecto al resto. Las imágenes se



(42) *Mar Intermedio*, 2016. Paso controlado entre Melilla y Marruecos. Secuencia dentro del film.



(43) *Mar Intermedio*, 2016. Aves en el Rin, Mainz. Secuencia dentro del film.

enlazan con el sonido y éste con las imágenes: ambos se necesitan para constituir un todo. Como dice André Bazin en alusión montaje empleado por Chris Marker en *Lettre de Sibérie*, el montaje se efectúa «del oído al ojo»⁴⁷, y buen ejemplo de esto es que, cuando en el audio se hace referencia a los pasaportes y las partidas de nacimiento como instrumentos de diferenciación social, esta cita conecta con la imagen del momento en el que algunas personas están cruzando de país en un paso fronterizo, en este caso entre España y Marruecos. Otra secuencia que ilustra este recurso es aquella en la que un hombre está dando de comer a numerosas aves en el Rin mientras escuchamos cómo Hannah Arendt nos recuerda lo difícil que resulta llegar a un país nuevo, depender del Estado y de la asistencia social e integrarse en ese contexto con una opinión política a menudo contraria a la condición del refugiado. El video abunda en ejemplos así, en ocasiones más evidentes, en otras no tanto, por lo que no ha de desestimarse una segunda visualización.

8.4 INSTRUMENTAL

Como podrá apreciarse en los vídeos, las características de la imagen son el resultado del uso del plano estrictamente fijo, carente de efectos, en exteriores y con luz natural, y en modo de grabación neutro en cuanto a nitidez, contraste, saturación y tonalidad. La intención ha sido en todo momento intervenir lo menos posible en la captura de las escenas, limitándonos a la selección del motivo, el encuadre, el enfoque y la duración del plano.

Para la grabación del film se ha empleado un equipo portátil de trabajo compuesto por una grabadora Zoom H5 (con su correspondiente protector cortavientos y auriculares), una cámara Canon 5D Mk. II, un objetivo manual Zeiss Planar 50mm ZE 1.4, un zoom autofocus Tamron 70-200mm Di VC USD 2.8, un filtro polarizador Zeiss, un filtro de densidad neutra variable y un trípode de campaña Yashica YT 400.

La posproducción, por último, se ha realizado en un ordenador Apple iMac empleando los programas de edición de sonido Logic Pro y los de imagen en movimiento Adobe Premier CS6 y Adobe After Effects CS6.

Ver enlaces para Mar Intermedio I <https://youtu.be/euVRvkkdQvA> y Mar intermedio II <https://youtu.be/afWn2SDmYCg>

⁴⁷ Cit. en BLÜMLINGER, C. De la lente élaboration des pensées dans le travail des images, p. 10.

9. CONCLUSIONES

A pesar de ser un tema en continua actualidad, lo que podemos captar puntual y superficialmente es sólo la punta del iceberg de un problema mucho más complejo que una mera crisis de refugiados, y este trabajo nos ha permitido adentrarnos algo mejor en él. A la vista del material estudiado y recopilado, y del aprendizaje obtenido a partir de la reflexión en torno a él, debemos reconocer lo enriquecedor que ha sido profundizar en esta temática tan amplia y difícil.

Además de esta satisfacción personal, o por encima de ella, promover el conocimiento mediante la imagen significa formar parte de una red invisible de infinitas ramificaciones que se extienden y se conectan entre sí, reforzando la idea de comunidad, esa que las vallas anulan. Descubrir, reflexionar y consolidar nuevos conocimientos nos permite comprender y desvelar el modo en que se camuflan las problemáticas que condicionan hoy a la humanidad, y la imagen fílmica es un instrumento privilegiado para este fin.

Acogerme al formato del film-ensayo me ha permitido además dar los primeros pasos de una nueva andadura en la que continuar trabajando mediante un lenguaje que se asemeja al organigrama del pensamiento humano, tanto desde el punto de vista visual como analítico. En el momento de escribir esto, a los numerosos planos desechados siguen sumándose otros que de momento actúan como estímulos o catalizadores de pensamiento, pero que a buen seguro acabarán cuajando en nuevos trabajos audiovisuales.

Ha sido un proyecto que he logrado culminar gracias en buena medida a una planificación detallada y estricta en el cumplimiento de cada plazo, circunstancia que me ha permitido llegar con tiempo suficiente para sopesar opciones de cara a la obtención de un resultado satisfactorio, realizando distintas pruebas de montaje en la parte práctica y de redacción en la parte teórica. Con la presentación de este Trabajo Final de Grado finaliza un proceso de aprendizaje que me gustaría calificar como un viaje apasionante, en el que he puesto a prueba mi capacidad de organización, reflexión, creación y puesta en práctica de muchos de los conocimientos adquiridos durante los cuatro años de carrera. Haré lo posible para que no acabe todo aquí.

10. BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS

- ADORNO, T. W. El ensayo como forma (1958). En: *Notas sobre literatura. Obra completa, vol. XI*. Madrid: Akal, 2003.
- ARENDRT, H. *Los orígenes del totalitarismo* (1951). Madrid: Taurus, 1998.
- *Tiempos presentes* (1972). Barcelona: Gedisa, 2002.
- BAER, A. *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*. Madrid: CIS en coedición con SIGLO XXI, 2005.
- BARNOUW, E. *El documental. Historia y estilos*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- BAUMAN, Z. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós, 2005.
- BRECHT, B. *Diálogos de refugiados* (1940). Madrid: Alianza, 1994.
- CANETTI, E. *Masa y poder* (1960). Barcelona: Muchnik, 1977.
- DE LUCAS, J. *Mediterráneo: El naufragio de Europa*. Valencia: Tirant Humanidades, 2016.
- ELLISON, R. *El hombre invisible*. Barcelona: Lumen, 1966.
- GARDIES, R. *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: la marca editora, 2014.
- RAZAC, O. *Historia política del alambre de espino*. Barcelona: Melusina, 2015.
- RODRÍGUEZ MAGDA, R.M. *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2004.
- SASSEN, S. *Inmigrantes y ciudadanos. De las migraciones masivas a la Europa fortaleza*. Madrid: Siglo XXI, 2013.
- STAM, R. *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, 2001.
- ZAMBRANO, M. *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 1990.
- ŽIŽEK, S. *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror*. Barcelona: Anagrama, 2016.

PARTE DE UNA MONOGRAFÍA

BLÜMLINGER, C. De la lente élaboration des pensées dans le travail des images. En: FAROCKI, H. *Images du monde et inscription de la guerre/En sursis* (libreto adjunto a la edición en DVD). París: Survivance, 2007, pp. 5-20.

----- On the uses and disadvantages of the loop for montage En: PONBRIAND, C. (ed.). *Harun Farocki, Rodney Graham*. París: Jeu de Paume, 2009, pp. 77-87.

WEINRICHTER, A. Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. En: WEINRICHTER, A. (ed.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Servicio de publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007, pp. 18-48.

TESIS, TESINAS DE MÁSTER, TRABAJOS FIN DE GRADO

COCK PELÁEZ, A. *Retóricas del cine de no ficción en la era de la post verdad*. [tesis doctoral]. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2012. [Consulta: 2016-06-08]. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2011/hdl_10803_96533/acp1de1.pdf>

CRUZ BUITRAGO, J.A. *La figura del refugiado como paria en Hannah Arendt*. [trabajo fin de máster]. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2012. [Consulta: 2016-03-16]. Disponible en: <http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/18786/TFM_MEADH_Jorge_Cruz_2012.pdf?sequence=1>

ARTÍCULOS EN REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

AGAMBEN, G. Política del exilio. En: *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. Barcelona: Archipiélago, 1996, núms. 26-27, pp. 41-52. ISSN 0214-2686.

BROWN, W. Desear muros. En: *Relaciones Internacionales*. Universidad Autónoma de Madrid. España: UAM, 2012, núm. 19. ISSN 1699-3950 [Consulta: 2016-05-10]. Disponible en: <<https://revistas.uam.es/rrii/article/view/5117>>

CATALÁ, J.M. La necesaria impureza del nuevo documental. En: *Líbero. Revista do Programa de Mestrado em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero*. São Paulo: Líbero, vol. 13, núm. 25, junio de 2010, pp. 45-56. ISSN 1517-3283 [Fecha de consulta: 2016-03-20]. Disponible en:

<<http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/05/2-La-necesaria-impureza-del-nuevo-documental.pdf>>

GARCÍA MARTÍNEZ, A.N. La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. En: *Communication & Society* [en línea]. Navarra: Universidad de Navarra. Facultad de Comunicación, vol. 19, núm. 2, 2006, pp. 75-105. ISSN 0214-0039. [Fecha de consulta: 2016-03-18]. Disponible en:

<http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=61>

GUARDIA, I. El documental de intervención y su relación con la realidad histórica. Variaciones en el tiempo. En: *Fotocinema. Revista científica de Cine y Fotografía* [en línea]. España: Fotocinema, núm. 2, 2011, pp. 113-139. ISSN 2172-0150. [Fecha de consulta: 2016-03-16]. Disponible en:

<<http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=59&path%5B%5D=41>>

MACHADO, A. El filme-ensayo. En: *laFuga* [en línea]. Chile: laFuga, num. 11, 2010. ISSN 0718-5316. [Fecha de consulta: 2016-07-16]. Disponible en:

<<http://2016.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>>

SOLANA, J. La historia que olvidamos. En: *El país.com* [en línea]. España: Grupo Prisa, 2015-06-01 [consulta: 2016-04-25]. Disponible en:

<http://elpais.com/elpais/2015/06/01/opinion/1433166328_272982.html>

VAN DIEST, C. Qué traman las imágenes. Notas a propósito del cine de Harun Farocki. En: *laFuga* [en línea]. Chile: laFuga, num. 4, 2007. ISSN 0718-5316. [Fecha de consulta: 2016-07-16]. Disponible en: <<http://2016.lafuga.cl/que-traman-las-imagenes/220>>

PÁGINAS WEB

CEA(R). *Uerfanos*. Comisión española de ayuda al refugiado. [consulta: 2016-03-10]. Disponible en: <<http://www.uerfanos.org/>>

FRONTEX. *Frontex Exit*. [consulta: 2016-03-15]. Disponible en:

<<http://www.frontexit.org/en/>>

LA POSTA FUNDACIÓN. *Fundación La Posta*. Valencia [consulta: 2016-03-05]. Disponible en: <<http://fundacionlaposta.org/es/>>

NARANJAS DE HIROSHIMA. [consulta: 2016-04-13]. Disponible en:

<<http://www.naranjasdehiroshima.com/>>

THE MIGRANTS' FILES. [consulta: 2016-03-19]. Disponible en:

<<http://www.themigrantsfiles.com/>>

AUDIOVISUALES

ALVAREZ, M. *El cielo gira* [película]. España: Alokatu, 2004.

----- *Mercado de futuros* [película]. España: IB Cinema, 2011.

ARENDR, H. *Zur Person* (Im gespräch mit Günter Gaus) [entrevista]. Alemania: Televisión de Alemania Occidental, 1964. [consulta: 2015-10-11]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=WDovm3A1wI4>>

FAROCKI, H. *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* [película]. Alemania: Harum Farocki Filmproduktion, 1988.

----- *Arbeiter verlassen di Fabrik cortometraje*]. Alemania: Harum Farocki Filmproduktion, 1995.

GODARD, J. *Historie(s) du cinema* [serie]. Francia: Gaumont, 1988-98.

----- *Adieu au langage* [película]. Francia: Wild Bunch, 2014.

GODARD, J.; GORIN, J. *Letter to Jane* [película]. Francia: Sonimage, 1972.

JORDÁ, J. *Monos como Becky* [película]. Barcelona: Els Quatre Gats, 1999.

JOBARD, O. *Kingsley's Crossing* [documental]. Francia: MediaStorm, 2007.

LATE MOTIV. *Lesbos* [programa TV]. España: El Terrat y Movistar+, 2016. [consulta: 2016-05-16]. Disponible en: <<https://youtu.be/3DsT1elzo5g>>

MARKER, C. *Sans soleil* [película]. Francia: Argos Films, 1983.

MARTÍN PATINO, B. *15M Libre te quiero* [película]. España: La Linterna Mágica, 2012.

OPPENHEIMER, J. *The act of Killing* [película]. Coproducción Dinamarca-Noruega-Reino Unido, 2012.

PATIÑO, L. *Costa da Morte* [película]. España: Zeitun Films, 2013.

ROCHA, G. *Terra em transe* [película]. Brasil: Mapa Filmes, 1967.

SCHMITZ, C. *Portraits deutscher Alkoholiker* [documental]. Alemania: 58FILME, 2010.

SEILD, U. *Paradies: Liebe / Paradies: Glaube / Paradies: Hoffnung* [trilogía de películas]. Austria-Francia-Alemania: Ulrich Seidl Film Produktion, 2012-13.

SOLER, LL. *Votad, votad, malditos* [reportaje]. Barcelona: Llorenç Soler, 1977.

STEYERL, H. *November*, [vídeo ensayo]. Alemania: Hito Steyerl, 2004.

EXPOSICIONES

Harun Farocki. *Lo que está en juego*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2016-01-20/2016-05-22. [consulta: 2016-03-03]. Disponible en: <<https://www.ivam.es/exposiciones/harun-farocki-lo-que-esta-en-juego/>>

Flucht 2.0 An Odyssey to peace. Alemania: Dom Museum Domschatz Mainz, 2016-03-25/2016-05-01. [consulta: 2016-04-28]. Disponible en: <<http://www.dommuseum-mainz.de/ausstellungen/vergangene-ausstellungen/flucht-2-0-an-odyssey-to-peace/>>

11. ÍNDICE DE IMÁGENES

(1) Captura de pantalla. Página web Refugees Welcome.	10
(2) Portada del documental <i>Kingsley's crossing</i> de Olivier Jobard.	10
(3) Joshua Oppenheimer: <i>The act of Killing</i> , 2012. Fotograma.	11
4) Carolin Schmitz: <i>Portraits deutscher Alkoholiker</i> , 2010. Fotograma.	11
(5) Harun Farocki: <i>Bilder der Welt und Inschrift des Krieges</i> , 1988. Fotograma.	11
(6) Fotografía de Alayn Kurdi, por Nilüfer Demir.	11
(7) Fotografía de columna de refugiados, por Eldar Emric.	11
(8) Documental televisivo <i>Late Motiv</i> . Fotograma.	12
(9) Fotografía, por Dimitar Dilkoff.	12
(10) Laura López Doval: <i>Mar Intermedio</i> , 2016. Fotograma.	14
(11) Laura López Doval: <i>Mar Intermedio</i> , 2016. Fotograma.	14
(12) Laura López Doval: <i>Mar Intermedio</i> , 2016. Fotograma.	14
(13) Laura López Doval: <i>Mar Intermedio</i> , 2016. Fotograma.	14
(14) Laura López Doval: <i>Mar Intermedio</i> , 2016. Fotograma.	15
(15) Laura López Doval: <i>Mar Intermedio</i> , 2016. Fotograma.	15
(16) Laura López Doval: <i>Mar Intermedio</i> , 2016. Fotograma.	15
(17) Laura López Doval: <i>Mar Intermedio</i> , 2016. Fotograma.	15
(18) Laura López Doval: <i>Mar Intermedio</i> , 2016. Fotograma.	15
(19) Laura López Doval: <i>Mar Intermedio</i> , 2016. Fotograma.	15
(20) Harun Farocki: <i>Bilder der Welt und Inschrift des Krieges</i> , 1988. Fotograma.	25
(21 - 23) Harun Farocki: <i>Bilder der Welt und Inschrift des Krieges</i> , 1988. Fotogramas.	26
(24) Jean-Luc Godard: <i>Adieu au langage</i> , 2014. Fotograma.	27
(25) Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin: <i>Letter to Jane</i> , 1972. Fotograma.	27
(26 - 27) Jean-Luc Godard: <i>Adieu au langage</i> , 2014. Fotogramas.	27
(28 - 30) Carolin Schmitz: <i>Portraits deutscher Alkoholiker</i> , 2010. Fotogramas.	28
(31 - 33) Lois Patiño: <i>Costa da Morte</i> , 2013. Fotogramas.	29
(34) Laura López Doval: <i>Mar Intermedio</i> , 2016. Fotograma.	33
(35) Laura López Doval: <i>Mar Intermedio</i> , 2016. Fotograma.	33
(36) Laura López Doval: <i>Mar Intermedio</i> , 2016. Fotograma.	33
(37) Laura López Doval: <i>Mar Intermedio</i> , 2016. Fotograma.	33
(38) Laura López Doval: <i>Mar Intermedio</i> , 2016. Fotograma.	34
(39) Laura López Doval: <i>Mar Intermedio</i> , 2016. Fotograma.	34
(40) Laura López Doval: <i>Mar Intermedio</i> , 2016. Fotograma.	34
(41) Laura López Doval: <i>Mar Intermedio</i> , 2016. Fotograma.	34
(42) Laura López Doval: <i>Mar Intermedio</i> , 2016. Fotograma.	35
(43) Laura López Doval: <i>Mar Intermedio</i> , 2016. Fotograma.	35

12. ANEXOS

Ver enlaces para Mar Intermedio I <https://youtu.be/euVRvkkdQvA> y Mar intermedio II <https://youtu.be/afWn2SDmYCg>

GUIÓN TÉCNICO DEL TRABAJO



TÍTULO: *Mar Intermedio I* [12'53"]

INSERCIÓN: 01''

DURACIÓN: 01'04''

LOCALIZACIÓN: Berlín (Alemania)

METÁFORA: Invisibilidad, fragilidad, huida

FUENTE: ELLISON, Ralph. *Invisible man* (prólogo)

CITA: «Soy un hombre invisible. Soy un hombre real, de carne y hueso, con músculos y humores, e incluso cabe afirmar que poseo una mente. Sabed que si soy invisible ello se debe, tan sólo, a que la gente se niega a verme. Cuantos se acercan a mí únicamente ven lo que me rodea o inventos de su imaginación. Lo ven todo, cualquier cosa menos mi persona.

La invisibilidad a la que me refiero halla su razón de ser en el especial modo de mirar de aquellos con quienes trato. Es el resultado de su mirada mental, de esa mirada con la que ven la realidad, mediante el auxilio de los ojos.

Quienes padecen aquel defecto visual están tropezando constantemente conmigo. Y también ocurre que uno duda muy a menudo de su propia existencia. Uno se pregunta si, en realidad, no es más que un fantasma en la mente del prójimo, algo así como una imagen de pesadilla que el durmiente procura, con todas sus fuerzas, desvanecer».



INSERCIÓN: 01'04''

DURACIÓN: 20''

LOCALIZACIÓN: Vlissingen (Holanda)

MÉTAFORA: Límites espaciales, zona de contacto, división del territorio

FUENTE: DE LUCAS, J. *Mediterráneo: El naufragio de Europa*, p. 60

CITA: «La frontera es el contacto espacial entre comunidades vecinas. Más allá de las delimitaciones artificiales que los estados imponen, hay pueblos, culturas, intereses y necesidades sociales y económicas que se relacionan a través de la frontera como zona de contacto».



INSERCIÓN: 01'24''

DURACIÓN: 10''

LOCALIZACIÓN: Vlissingen (Holanda)

MÉTAFORA: Límites espaciales, zona de contacto, fronteras naturales.



INSERCIÓN: 01'35''

DURACIÓN: 19''

LOCALIZACIÓN: Aeropuerto de Tempelhof, Berlín (Alemania)

MÉTAFORA: Ganado, política pastoral.

FUENTE: RAZAC, Olivier. *Historia política del alambre de espino*, p. 116

CITA: «La biopolítica es una gubernamentalidad pastoral, que se encarga de la cría de seres vivos. La valla es la herramienta más característica en sus manifestaciones espaciales».



INSERCIÓN: 01'54''

DURACIÓN: 28''

LOCALIZACIÓN: Aeropuerto de Tempelhof, Berlín (Alemania)

MÉTAFORA: Inclusión-exclusión

FUENTE: RAZAC, Olivier. *Historia política del alambre de espino*, pp. 117 y 120

CITA: «En el interior, se intentan desarrollar las mejores condiciones de supervivencia posibles vigilando, controlando, incitando, reforzando, mejorando, organizando. En el exterior, los seres vivos excluidos están, por el contrario, abandonados en el espacio vacío y sin límites. En principio no se hace nada, se deja vivir en la miseria, por lo tanto, se deja morir».



INSERCIÓN: 02'23''

DURACIÓN: 10''

LOCALIZACIÓN: Duna rampante en Cabo Vilán, Costa da Morte (Galicia)

MÉTAFORA: Huida, acumulación de partículas.



INSERCIÓN: 02'33''

DURACIÓN: 17''

LOCALIZACIÓN: Vlissingen (Holanda)

MÉTAFORA: Adoctrinamiento político, hombres como bestias.

FUENTE: RAZAC, Olivier. *Historia política del alambre de espino*, pp. 125 y 203

CITA: «La función es producir un hombre degradado sobre el cual, los escrúpulos habituales puedan deslizarse más fácilmente. El alambre de espino es el índice que permite percibir jaurías donde solo veíamos "ciudadanos"».



INSERCIÓN: 02'51''

DURACIÓN: 19''

LOCALIZACIÓN: Valla de Melilla (España)

MÉTAFORA: Adoctrinamiento político, hombres como bestias.

FUENTE: ARENDT, Hannah. *Nosotros los refugiados*, p. 11

CITA: «El infierno ya no es una representación religiosa o una fantasía sino algo tan real como las casas, las piedras y los árboles. Evidentemente, nadie quiere ver que la historia ha creado un nuevo género de seres humanos».



INSERCIÓN: 03'10''

DURACIÓN: 18''

LOCALIZACIÓN: El Ejido, Almería (España)

MÉTAFORA: Adoctrinamiento político, hombres como bestias, esclavitud, mano de obra barata.

FUENTE: BAUMAN, Zigmunt. *Vidas desperdiciadas*, p. 18

CITA: «Los refugiados, residuos humanos de la zona fronteriza global, son la encarnación de los forasteros, los forasteros absolutos, forasteros en todas partes y fuera de lugar en todas partes salvo en lugares que están ellos mismos fuera de lugar: los lugares en ninguna parte que no aparecen en ninguno de los mapas usados en sus viajes por los seres humanos normales y corrientes».



INSERCIÓN: 03'28''

DURACIÓN: 15''

LOCALIZACIÓN: El Ejido, Almería (España)

MÉTAFORA: Lugares sin memoria, en el olvido, estado de excepción, límites difusos.

FUENTE: BAUMAN, Zigmunt. *Vidas desperdiciadas*, p. 18



INSERCIÓN: 03'44''

DURACIÓN: 22''

LOCALIZACIÓN: Aeropuerto de Tempelhof, Berlín (Alemania)

MÉTAFORA: Libertad de movimiento, viento, volar, fragilidad.



INSERCIÓN: 04'06''

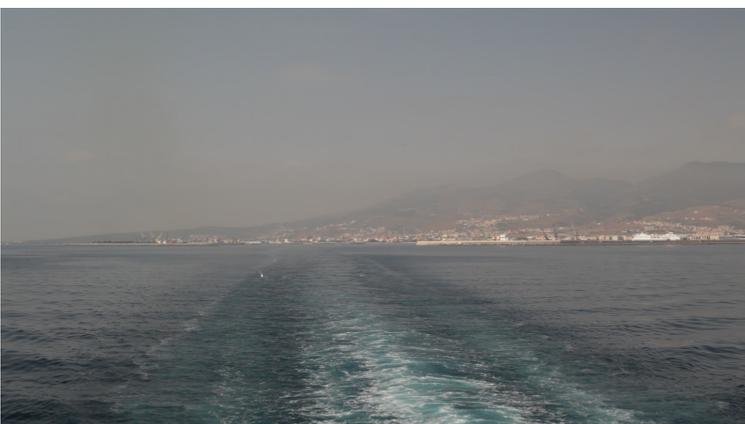
DURACIÓN: 36''

LOCALIZACIÓN: Rhin, Mainz (Alemania)

MÉTAFORA: Ayuda Comités Internacionales, dependencia del estado de bienestar, simulacro de vida.

FUENTE: ARENDT, Hannah. *Nosotros, los refugiados*, p. 16

CITA: «Una vez fuimos personas por las que alguien se preocupaba, que nuestros amigos nos querían y que hasta entre nuestros caseros fuimos notorios porque pagábamos puntualmente el alquiler. Hubo un tiempo en que podíamos ir de compras y coger el metro sin que nadie nos dijera que éramos indeseables. Hacemos todo lo que podemos para adaptarnos a un mundo en que hasta para comprar comida se necesita una conciencia política».



INSERCIÓN: 04'43''

DURACIÓN: 33''

LOCALIZACIÓN: Mar Mediterráneo, al fondo Melilla (España)

MÉTAFORA: Huida, migración, exilio.

FUENTE: ARENDT, Hannah. *Nosotros, los refugiados*, p. 10

CITA: «Al perder nuestro hogar perdimos nuestra familiaridad con la vida cotidiana. Al perder nuestra profesión perdimos nuestra confianza en ser de alguna manera útiles en este mundo. Al perder nuestra lengua perdimos la naturalidad de nuestras reacciones, la sencillez de nuestros gestos y la expresión espontánea de nuestros sentimientos. Dejar a nuestros parientes y a nuestros mejores amigos significó el hundimiento de nuestro mundo privado».



INSERCIÓN: 05'16''

DURACIÓN: 31''

LOCALIZACIÓN: Dique artificial, Vlissingen (Holanda)

MÉTAFORA: Abandono, contención de masas.

FUENTE: ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, p. 33

CITA: «Hundiéndose, a medio hundirse, siempre a pique. A pique en el borde de su abismo llano, allí donde no hay camino, donde la amenaza de ser devorado por la tierra no se hace sentir tan siquiera, donde nadie le pide ni le llama, extravagante como un ciego sin norte, un ciego que se ha quedado sin vista por no tener adónde ir».



INSERCIÓN: 05'48''

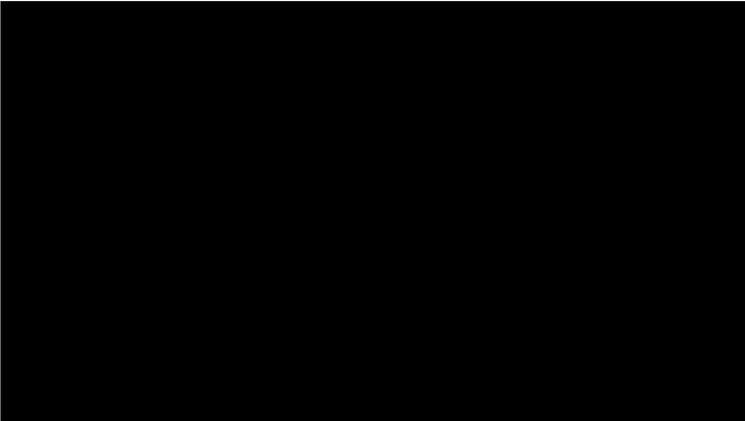
DURACIÓN: 16''

LOCALIZACIÓN: Ciudadela de Melilla (España)

MÉTAFORA: Amurallamiento, defensa, frontera, fortaleza europea.

FUENTE: DE LUCAS, Javier. *Mediterráneo: El naufragio de Europa*, p. 131

CITA: «Mientras tanto, nosotros, encerrados bajo llave en nuestra Europa “modelo de civilización”, proponemos cuotas minúsculas que vendemos como solidaridad con mayúsculas».



INSERCIÓN: 06'05''

DURACIÓN: 11''

LOCALIZACIÓN: Sin secuencia

MÉTAFORA: Ceguera.

FUENTE: DE LUCAS, Javier. *Mediterráneo: El naufragio de Europa*, p. 131

CITA: «Sólo una ceguera culpable es capaz de ocultar tal realidad».



INSERCIÓN: 06'15''

DURACIÓN: 9''

LOCALIZACIÓN: Vlissingen (Holanda)

MÉTAFORA: Abandono, refugio, fragilidad, superfluo.



INSERCIÓN: 06'24''

DURACIÓN: 25''

LOCALIZACIÓN: Aeropuerto de Tempelhof, Berlín (Alemania)

MÉTAFORA: Imposibilidad, abandono, elemento inquietante.

FUENTE: ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, p. 32

CITA: «Comienza entonces a sentirse el abandono. Del abandono llegan esos vacíos que en la vida de todos los hombres, en cualquier situación, aparecen y desaparecen.

Lo propio es solamente en tanto que negación, imposibilidad. Imposibilidad de vivir que, cuando se cae en la cuenta, es imposibilidad de morir».



INSERCIÓN: 06'50''

DURACIÓN: 12''

LOCALIZACIÓN: Aeropuerto de Tempelhof, Berlín (Alemania)

MÉTAFORA: Línea divisoria, biopolítica.

FUENTE: ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, p. 38

CITA: «El filo entre la vida y la muerte que igualmente se rechazan. Sostenerse en ese filo es la primera exigencia que al refugiado se le presenta como ineludible».



INSERCIÓN: 07'01''

DURACIÓN: 27''

LOCALIZACIÓN: Valla Melilla (España)

MÉTAFORA: Línea divisoria, masa cerrada, vigilancia y control.



INSERCIÓN: 07'30''

DURACIÓN: 22''

LOCALIZACIÓN: Control fronterizo, Melilla (España)

MÉTAFORA: Herramientas políticas, control social, masa cerrada.

FUENTE: AGAMBEN, Giorgio. "Política del exilio", p. 2

CITA: «Lo que fundamenta al estado moderno no es el hombre como sujeto político libre y consciente, sino, ante todo, su vida desnuda, el simple nacimiento, que, en el paso de súbdito a ciudadano, queda investida en cuanto tal del principio de soberanía».



INSERCIÓN: 07'52''

DURACIÓN: 32''

LOCALIZACIÓN: Grundschule Mainz (Alemania)

MÉTAFORA: Utopía, sueño, ilusión, multiculturalidad.

FUENTE: ŽIŽEK, Slavoj. *La nueva lucha de clases*, p. 62

CITA: «Los refugiados no solo huyen de sus países asolados por la guerra; también les guía un cierto sueño. Podemos observar aquí la paradoja de la utopía: precisamente cuando la gente se ve en una situación de pobreza, angustia y peligro, cuando uno esperaríamos que se conformaran con un mínimo de seguridad y bienestar, estalla la utopía absoluta.

Tendrán que aprender a censurar sus sueños: en lugar de perseguirlos en la realidad, deberían centrarse en cambiar la realidad».



INSERCIÓN: 08'25''

DURACIÓN: 13''

LOCALIZACIÓN: Berlín (Alemania)

MÉTAFORA: Fantasía, mundo idealizado, globalización, desorden mundial, totalitarismo.

FUENTE: BROWN, Wendy. *Desear muros*, p. 130

CITA: «Pero también dentro de la fortaleza europea habita la fantasía. Las naciones son “imaginadas” como limitadas, soberanas y comunales».



INSERCIÓN: 08'38''

DURACIÓN: 12''

LOCALIZACIÓN: Camariñas, Galicia (España)

MÉTAFORA: Miedo a lo desconocido, muros protectores, masa cerrada.

FUENTE: BROWN, Wendy. *Desear muros*, p. 132

CITA: «La nación es víctima de una agresión y necesita protegerse contra una invasión del tercer mundo».



INSERCIÓN: 08'51''

DURACIÓN: 15''

LOCALIZACIÓN: Vlissingen (Holanda)

MÉTAFORA: Refugio como protección hacia lo extranjero.

FUENTE: BROWN, Wendy. *Desear muros*, p. 133

CITA: «El refugio es dado por la habilidad de los horizontes de convertir el amenazante mundo exterior en una imagen tranquilizadora».



INSERCIÓN: 09'06''

DURACIÓN: 19''

LOCALIZACIÓN: Muro de Berlín (Alemania)

MÉTAFORA: Murallas contenedoras, herramienta de vigilancia y control, virtualización del muro.

FUENTE: BROWN, Wendy. *Desear muros*, p. 133

CITA: «El amurallamiento produce fantasmagóricamente tal refugio cuando las fronteras reales de la nación dejan de contener, y es notorio que simples “verjas virtuales” formadas por sensores y dispositivos de vigilancia son capaces de ello».



INSERCIÓN: 09'25''

DURACIÓN: 18''

LOCALIZACIÓN: Afueras de Valencia (España)

MÉTAFORA: Fugaz, imprevisible, filosofía del instante, fragilidad, elemento inquietante.



INSERCIÓN: 09'43''

DURACIÓN: 33''

LOCALIZACIÓN: Valencia (España)

MÉTAFORA: Migraciones naturales, fragilidad del asentamiento humano.

FUENTE: BAUMAN, Zigmunt. *Vidas desperdiciadas*, p. 89

CITA: «Además de representar a esos grandes desconocidos que encarnan todos los extranjeros entre nosotros, estos forasteros particulares, los refugiados, traen a casa ruidos distantes de guerra, así como el hedor de hogares asolados y aldeas arrasadas, que no pueden por menos de recordar a los instalados con cuanta facilidad puede horadarse o aplastarse el capullo de su rutina segura y familiar y qué engañosa debe ser la seguridad de su asentamiento. El refugiado es un mensajero de la desgracia».



INSERCIÓN: 10'17''

DURACIÓN: 46''

LOCALIZACIÓN: Aeropuerto de Tempelhof, Berlín (Alemania)

MÉTAFORA: Aparente movimiento de libertad al viento, sujeto bajo control político.

FUENTE: RAZAC, Olivier. *Historia política del alambre de espino*, pp. 128-129

CITA: «El devenir biopolítico de la política no ha dejado de aumentar la distancias entre la vida política de los hombres y su nuda vida biológica,

haciendo a la vez que se comuniquen constantemente, que pasen de una a otra en un movimiento cada vez más indiscernible.

Las preocupaciones políticas de los ciudadanos no tienen tanto que ver con su participación en la vida de la ciudad, sino con saber de que lado de la alambrada se encuentran».



INSERCIÓN: 11'07"

DURACIÓN: 38"

LOCALIZACIÓN: Cementerio de Melilla, (España)

MÉTAFORA: Tumbas como esculturas del tiempo, Mar Mediterráneo como cementerio.

FUENTE: ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, p. 42

CITA: «Camina el refugiado entre escombros. Y en ellos, entre ellos, los escombros de la historia. La sepultura sin cadáver es una de las "arquitecturas" de la historia, mientras que los cadáveres vivientes, sombras animadas por la sangre, vagan unas quedándose otras en inverosímiles emparedamientos, palpitando todavía, reapareciendo un día extrañamente puras, cuanto pueda ser pura una figura humana de la historia».



INSERCIÓN: 11'45"

DURACIÓN: 43"

LOCALIZACIÓN: Parque eólico Cabo Vilán, Costa da Morte (España)

MÉTAFORA: Sonido constante de almas perdidas en el exilio, espíritus.

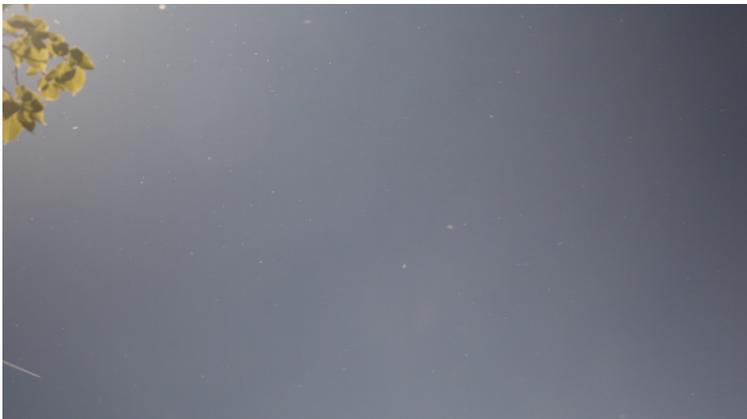
FUENTE: CANETTI, Elias. *Masa y poder*, p. 37

CITA: «El espacio celeste está lleno de seres desnudos que vienen volando por el aire. Seres humanos, hombres desnudos, mujeres desnudas, que van volando y atizan tormenta y nevasca ¿Oís el silbido? Zumba como el aletazo de grandes aves arriba, en el aire. ¡Ese es el miedo de humanos desnudos, ésa es la fuga de humanos desnudos!».



TÍTULO: *Mar Intermedio II* [12'14"]

DURACIÓN: 10"



INSERCIÓN: 05"

DURACIÓN: 17"

LOCALIZACIÓN: Berlín (Alemania)

MÉTAFORA: Invisibilidad, fragilidad, superfluo, paso del tiempo.

FUENTE: ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, p. 34

CITA: «Esto se verá con el tiempo, se me verá, se verá mi razón con el tiempo, dice entre sí y balbucea el exiliado. Y mientras tanto, el tiempo le devora a él, que como el tiempo no tiene figura, rostro ni máscara alguna».



INSERCIÓN: 22"

DURACIÓN: 15"

LOCALIZACIÓN: Barcaza en el Rin, Mainz (Alemania)

MÉTAFORA: Tránsito.



INSERCIÓN: 38''

DURACIÓN: 12''

LOCALIZACIÓN: Aeropuerto de Tempelhof, Berlín (Alemania)

MÉTAFORA: Línea divisoria, enmarcación, límites fronterizos.

FUENTE: RAZAC, Olivier. *Historia política del alambre de espino*, p.117

CITA: «En todo Estado moderno hay una línea que marca el punto en el que la decisión sobre la vida se convierte en decisión sobre la muerte».



INSERCIÓN: 51''

DURACIÓN: 16''

LOCALIZACIÓN: Aeropuerto de Tempelhof, Berlín (Alemania)

MÉTAFORA: Pájaro enjaulado, augurio, ceguera, imposibilidad de libertad de movimiento.

FUENTE: ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, p. 34

CITA: «El pájaro que en principio es agorero, ¿será él, el refugiado, su augurio? Algo nuevo que se reitera, un aviso resulta ser a la altura de la moral más vieja, de la que avisa al verse en lo que más se aparta del campo de la visión».



INSERCIÓN: 01'08''

DURACIÓN: 10''

LOCALIZACIÓN: Valla de Melilla (España)

MÉTAFORA: Territorio enjaulado, imposibilidad, libertad de movimiento restringida, arquitectura monstruosa, gesto de la huella humana, masa cerrada



INSERCIÓN: 01'18''

DURACIÓN: 23''

LOCALIZACIÓN: Puerto de Valencia (España)

MÉTAFORA: Actividad comercial en el Mediterráneo, mercancías en movimiento.

FUENTE: ŽIŽEK, Slavoj. *La nueva lucha de clases*, p. 51
AGAMBEN, Giorgio. "Política del exilio", p. 2

CITA: «El actual desorden es la auténtica faz del Nuevo Orden Mundial.

El que los refugiados representen un elemento tan inquietante, es debido sobretodo a que, al romperse la continuidad entre hombre y ciudadano, entre nacimiento y nacionalidad, ellos ponen en crisis la ficción originaria de la soberanía moderna».



INSERCIÓN: 01'41''

DURACIÓN: 30''

LOCALIZACIÓN: Mar Mediterráneo con Melilla al fondo (España)

MÉTAFORA: Masas en fuga.

FUENTE: CANETTI, Elias. *Masa y poder*, p. 47

CITA: «La masa en fuga se establece por amenaza. Le es inherente que todo huya, que todo sea arrastrado. El peligro que lo amenaza a uno es el mismo para todos. Se concentra sobre un determinado lugar. No hace diferencias. Se huyen juntos porque así se huye mejor. La excitación es la misma: la energía de unos acrecienta la de los otros, los hombres avanzan unidos en la misma dirección».



INSERCIÓN: 02'11''

DURACIÓN: 17''

LOCALIZACIÓN: Esclusas en el puerto de Vlissingen (Holanda)

MÉTAFORA: Pasos fronterizos, control de flujos migratorios, ingeniería hidráulica.

FUENTE: DE LUCAS, Javier. *Mediterráneo: El naufragio de Europa*, p. 92

CITA: «La obsesión de la UE por establecer mecanismos de supuestos equilibrios entre necesidades laborales y flujos demográficos, conforme a lo que podríamos llamar su modelo hidráulico de política de migraciones, con vasos comunicantes, grifos y tapones, desde la convicción de que la mejor manera de evitar las muertes es evitar que salgan de sus países (encerrarlos) y sólo dejar venir a los que consideremos estrictamente necesarios».



INSERCIÓN: 02'29''

DURACIÓN: 13''

LOCALIZACIÓN: Vlissingen (Holanda)

MÉTAFORA: Pasos fronterizos, control de flujos migratorios.

FUENTE: DE LUCAS, Javier. *Mediterráneo: El naufragio de Europa*, p. 92



INSERCIÓN: 02'43''

DURACIÓN: 31''

LOCALIZACIÓN: Barcaza en el Rin, Mainz (Alemania)

MÉTAFORA: Tránsito, flujos migratorios, libertad movimiento mercancías.

FUENTE: DE LUCAS, Javier. *Mediterráneo: El naufragio de Europa*, p. 130

CITA: «El lenguaje utilizado lo dice todo: se trata de “flujos”, de “cuotas”, de “números”. Palabras cuyo uso se puede aplicar a cualquier objeto (cosa) tangible, siempre que su realidad humana desaparezca».



INSERCIÓN: 03'14''

DURACIÓN: 22''

LOCALIZACIÓN: Esclusas en el puerto de Vlissingen (Holanda)

MÉTAFORA: Controles fronterizos, ingeniería hidráulica.

FUENTE: RAZAC, Olivier. *Historia política del alambre de espino*, p.88

CITA: «Para comprender nuestra relación con el espacio, antes de nada es necesario comprender los principios de funcionamiento de los dispositivos que lo cierran, lo abren y hacen que los lugares se comuniquen entre sí».



INSERCIÓN: 03'36''

DURACIÓN: 15''

LOCALIZACIÓN: Esclusas en el puerto de Vlissingen (Holanda)

MÉTAFORA: Reflejo, simbología de lo real, masa cerrada.

FUENTE: RAZAC, Olivier. *Historia política del alambre de espino*, p.89

CITA: «El espacio simbólico, imaginario y real que producen estos dispositivos condiciona el conjunto de exclusiones y jerarquizaciones sociales».



INSERCIÓN: 03'52''

DURACIÓN: 38''

LOCALIZACIÓN: Ría de Camariñas, Galicia (España)

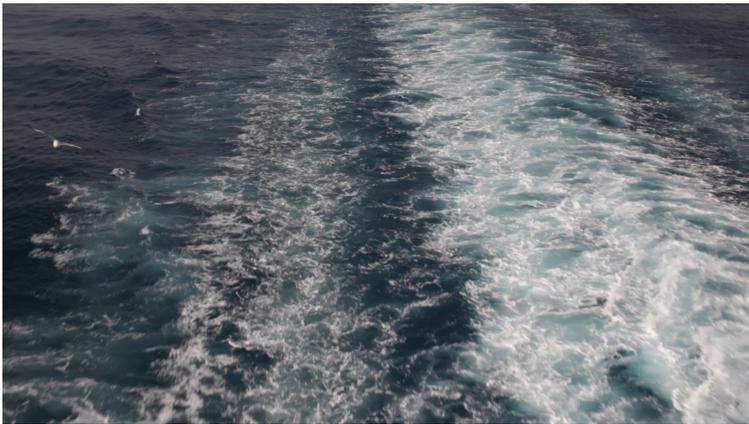
MÉTAFORA: Exilio, formación de la masa, tránsito, masa lenta.

FUENTE: CANETTI, Elias. *Masa y poder*, pp. 34-35

CITA: «A la masa lenta pertenece la lejanía de la meta. Se avanza con gran tenacidad hacia una meta, que es inamovible, y en el camino se tiene que

permanecer juntos. El camino es largo, los obstáculos desconocidos, los peligros amenazan por todos lados.

Podría compararse a una red fluvial. Comienza con arroyos que poco a poco confluyen; en el río que se forman van desembocando por todas partes otros ríos; el todo se convierte en un gran cauce y su meta es el mar».



INSERCIÓN: 04'31''

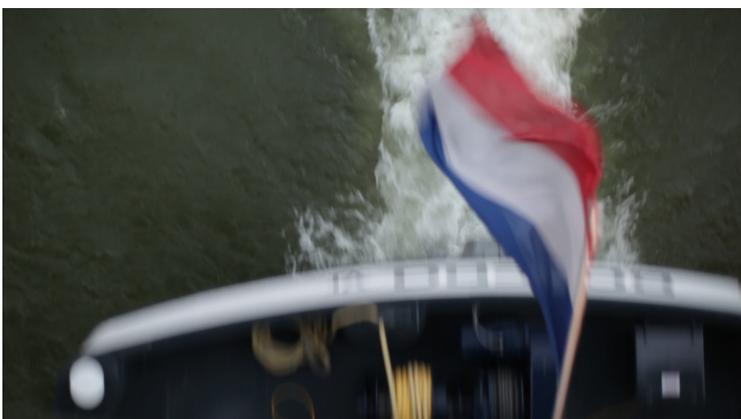
DURACIÓN: 50''

LOCALIZACIÓN: Mar Mediterráneo

MÉTAFORA: Exilio, abandono, hundimiento, exterminio.

FUENTE: ZAMBRANO, María. *Los bienaventurados*, p. 36

CITA: «Haberlo dejado de ser todo para seguir manteniéndose en el punto sin apoyo ninguno, el perderse en el fondo de la historia, de la suya también, para encontrarse un día, en un solo instante, sobrenadándolas todas. La historia se le ha hecho como agua que no lo sostiene ciertamente. Por el contrario, por no sostenerse en la historia se le ha hecho agua nada amenazadora. No es ya piélago, ni menos océano que pide ser surcado, es más bien agua a punto de ser tragada».



INSERCIÓN: 05'20''

DURACIÓN: 35''

LOCALIZACIÓN: Rhin, Mainz (Alemania)

MÉTAFORA: Flujo de mercancías.



INSERCIÓN: 05'56''

DURACIÓN: 19''

LOCALIZACIÓN: Mar Mediterráneo

MÉTAFORA: Código marítimo de obligación de socorro.

FUENTE: DE LUCAS, Olivier. *Mediterráneo: El naufragio de Europa*, p. 133

CITA: «Hay una total asimetría entre los recursos y esfuerzos al servicio de controles fronterizos y los que se implementan respecto a las tareas de salvamento y rescate y a la garantía efectiva del derecho de asilo y protección subsidiaria».



INSERCIÓN: 06'15''

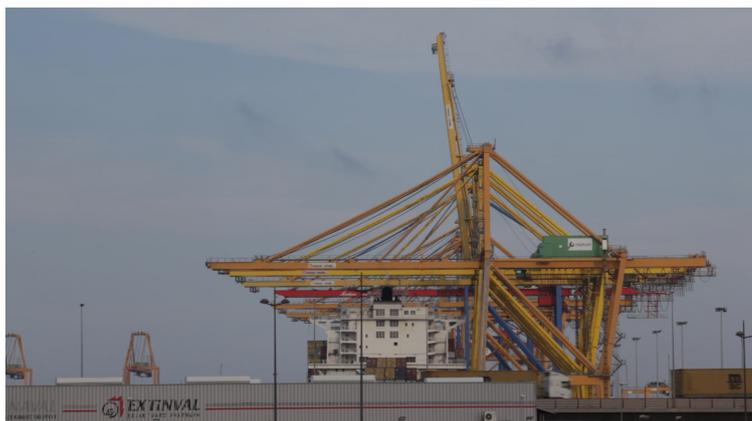
DURACIÓN: 25''

LOCALIZACIÓN: Playa de Vlissingen (Holanda)

MÉTAFORA: Fantasía de impermeabilidad, porosidad, zona de contacto.

FUENTE: DE LUCAS, Olivier. *Mediterráneo: El naufragio de Europa*, p. 59

CITA: «Pese al mensaje continuado de la necesidad de control absoluto de las fronteras en términos de filtro que no deje pasar al no deseado, es casi imposible ofrecer ejemplos de Estados cuyo territorio esté completamente sellado. La porosidad de las mismas es una señal más de la progresiva erosión de la soberanía estatal».



INSERCIÓN: 06'41''

DURACIÓN: 11''

LOCALIZACIÓN: Puerto de Valencia (España)

MÉTAFORA: Movilidad de las mercancías frente al control de personas.

FUENTE: ŽIŽEK, Slavoj. *La nueva lucha de clases*, p. 63



INSERCIÓN: 06'53''

DURACIÓN: 25''

LOCALIZACIÓN: Puerto de Valencia (España)

MÉTAFORA: Movilidad de las mercancías frente al control de personas.

FUENTE: ŽIŽEK, Slavoj. *La nueva lucha de clases*, p. 63

CITA: «En nuestro mundo global, las mercancías circulan libremente, pero no las personas. El tópico de los muros porosos, de la amenaza de que nos inunden los extranjeros, es estrictamente inmanente al capitalismo global, y constituye un índice de la falsedad de la globalización capitalista».



INSERCIÓN: 07'18''

DURACIÓN: 10''

LOCALIZACIÓN: Paso fronterizo entre Melilla y Marruecos (España)

MÉTAFORA: Bandera como instrumento de poder.



INSERCIÓN: 07'28''

DURACIÓN: 32''

LOCALIZACIÓN: Zoco en Melilla (España)

MÉTAFORA: Bandera como instrumento de poder, identidad.

FUENTE: CANETTI, Elias. *Masa y poder*, p. 82

CITA: «Las banderas son evidentemente viento. Son como trozos recortados de nubes, más cercanos y coloreados, sujetos y de forma permanente, que llama la atención en su movimiento. Los pueblos como si fuesen capaces de dividir el viento, se valen de él para señalar el aire que está sobre ellos como suyo propio».

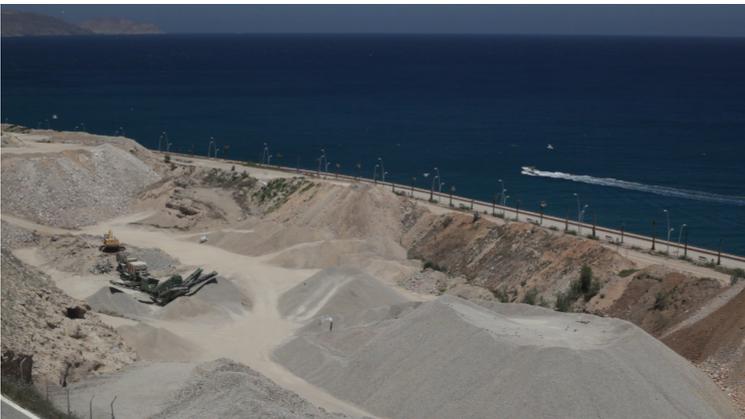


INSERCIÓN: 07'58''

DURACIÓN: 23''

LOCALIZACIÓN: Paso fronterizo entre Melilla y Marruecos (España)

MÉTAFORA: Pasaportes como instrumento de poder, control de fronteras, discriminación, animalización



INSERCIÓN: 08'21''

DURACIÓN: 21''

LOCALIZACIÓN: Cantera en Melilla (España)

MÉTAFORA: Acumulación de partículas, masa en espera.

FUENTE: CANETTI, Elias. *Masa y poder*, p. 29

CITA: «La masa retenida es compacta, no es posible en ella un movimiento verdaderamente libre. Su estado tiene algo de pasivo, la masa retenida espera».



INSERCIÓN: 08'43''

DURACIÓN: 19''

LOCALIZACIÓN: Silos en Valencia (España)

MÉTAFORA: Acumulación de partículas, masa retenida.

FUENTE: CANETTI, Elias. *Masa y poder*, p. 29

CITA: «Aquí importa en especial la densidad: la presión, que se siente por todos lados. Cuanta más gente confluye tanto mayor se hace esa presión. Los pies no tienen donde ir, los brazos están comprimidos, libres permanecen solo las cabezas, para ver y para oír».



INSERCIÓN: 09'03''

DURACIÓN: 10''

LOCALIZACIÓN: Valla de Melilla (España)

MÉTAFORA: Masa retenida, división del espacio.



INSERCIÓN: 09'13''

DURACIÓN: 30''

LOCALIZACIÓN: El Ejido, Almería (España)

MÉTAFORA: Acumulación de residuos, desechos humanos, final de la cadena de consumo.

FUENTE: BAUMAN, Zigmunt. *Vidas desperdiciadas*, p. 104

CITA: «Todos los residuos, incluidos los residuos humanos, tienden a amontonarse de forma indiscriminada en el mismo basurero. El acto de asignar a la basura pone punto final a las diferencias, individualidades e idiosincrasias. Desde su actual ubicación, el vertedero, no hay vía de retorno ni camino hacia adelante».



INSERCIÓN: 09'44''

DURACIÓN: 22''

LOCALIZACIÓN: Cementerio de Melilla (España)

MÉTAFORA: Abandono, olvido, invisibilidad, residuos humanos, final de la cadena de consumo.

FUENTE: BAUMAN, Zigmunt. *Vidas desperdiciadas*, p. 115

CITA: «Si el reciclaje ya no resulta rentable y si sus posibilidades ya no son realistas, el modo adecuado de ocuparse de los residuos pasa por acelerar su “biodegradación” y su descomposición, al tiempo que se los aísla del hábitat humano ordinario de la forma más segura posible».



INSERCIÓN: 10'07''

DURACIÓN: 31''

LOCALIZACIÓN: Parque eólico Cabo Vilán, Galicia (España)

MÉTAFORA: Miedo al contacto, distancias de seguridad, jerarquías sociales.

FUENTE: CANETTI, Elias. *Masa y poder*, pp. 9 y 12

CITA: «Nada teme más el hombre que ser tocado por lo desconocido. Todas las distancias que el hombre ha creado a su alrededor han surgido de este temor a ser tocado.

Como un molino de viento sobre una extensa llanura, así se encuentra el hombre de pie, expresivo y en movimiento; hasta el próximo molino no hay nada. Toda la vida como él la conoce está hecha de distancias».



INSERCIÓN: 10'39''

DURACIÓN: 24''

LOCALIZACIÓN: Camariñas, Galicia (España)

MÉTAFORA: Hogar como nación.

FUENTE: BROWN, Wendy. *Desear muros*, p. 132

CITA: «La proyección del peligro sobre lo extranjero recurre y alimenta a la vez una fantasía de contención de la que los muros son los iconos mas representativos. Los muros protectores de la casa ahora se extienden a la nación. Lo social ha superado lo político; la nación se convierte en un hogar gigante».



INSERCIÓN: 11'03''

DURACIÓN: 18''

LOCALIZACIÓN: Barcaza en el Rin, Mainz (Alemania)

MÉTAFORA: Hogar como nación, mercancías poseedoras de privilegios y derechos.



INSERCIÓN: 11'21''

DURACIÓN: 30''

LOCALIZACIÓN: Mar Mediterráneo

MÉTAFORA: Masa englobante, totalidad sin divisiones, ejemplo de humanidad.

FUENTE: CANETTI, Elias. *Masa y poder*, p. 77

CITA: «El mar no tiene límites internos y no está separado en pequeños pueblos y territorios. Tiene un idioma y es el mismo en todas partes. No hay por así decir ningún hombre que pudiese ser excluido de él. Es demasiado englobante como para que pudiera corresponder a alguna de las masas conocidas por nosotros. Pero es el modelo de una humanidad saciada en sí, en la que desemboca toda la vida y que todo lo contiene».

FOTOGRAFÍAS DEL PROCESO DE TRABAJO



(1) Imagen de una parte del esquema empleado para la articulación del montaje a partir del sistema de fichas.



(2) Imagen de una parte del esquema empleado para la articulación del montaje a partir del sistema de fichas.



(3) Imagen de una parte del esquema empleado para la articulación del montaje a partir del sistema de fichas.



(4) Imagen de una parte del esquema empleado para la articulación del montaje a partir del sistema de fichas.

