

TFG

INTRANSIGENTES II**
FASE DE PRODUCCIÓN Y POSTPRODUCCIÓN
DE UN DOCUMENTAL DE CREACIÓN

Presentado por Noelia Bellés Calvera
Tutor: Marina Pastor Aguilar

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2016-2017



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

En esta memoria se explican las técnicas de dirección, realización y producción llevadas a cabo durante el trabajo titulado **Intransigentes**, una pieza audiovisual de género documental que puede definirse en temática como la búsqueda de la identidad, la visibilidad de un colectivo, la voz de un ser humano.

Presas por el concepto de un cuerpo con el que no se identifican, las personas trans* (término que incluye diferentes expresiones e identidades de género) luchan día a día tratando de encajar en una sociedad retrógrada, que da poca visibilidad a las múltiples identidades de género y orientaciones sexuales. Por ello, el documental pretende mostrar desde una perspectiva cercana, los diferentes ámbitos cotidianos de cuatro protagonistas pertenecientes a esta asociación, a fin de normalizar su realidad y dejar de clasificarlas como la excepción a la norma, como meras etiquetas.

En primer lugar, se realiza un desarrollo de documentación teórica en el que se estudia la perspectiva del *documental participativo*, además de contextualizar el proyecto dentro del cine documental y comparar su registro con otras manifestaciones audiovisuales y referentes, tales como *Mapa* de León Siminiani o *Elena* de Petra Costa.

Posteriormente, se presenta un análisis de la estructura de **Intransigentes**, justificando los planos, dando conocimiento de las decisiones tomadas. Asimismo, se da paso al tratamiento aplicado durante la edición y sonorización en lo que al montaje se refiere.

Todo ello permitirá exponer determinadas conclusiones que pretenderán plantearse como resolución final del trabajo; apareciendo, por último, las fuentes de referencia. Estas, a modo de recurso para el lector con las que poder ampliar información.

Palabras clave: *género, sexo, identidad, cuerpo, voz, documental, audiovisual*

SUMMARY AND KEY WORDS

This report is aimed at explaining the direction process as well as the elaboration and the production processes that have been carried out the final project entitled **Intransigentes**. This is an audiovisual work, more specifically a documentary genre that deals with several topics, including individuals' search for their own identity, the visibility of a group and the voices of human beings.

Prisoners of a body conception they do not feel identified with, transgender people struggle every day trying to fit in an old-fashioned society that disregards wide range of gender identities and sexual orientations. Thus, the purpose of this documentary is to show the everyday life of four individuals from a close perspective. By means of normalizing their experiences, our society will be aware of their reality and may avoid labeling and classifying them.

Firstly, a theoretical framework, in which the participative documentary model is studied, will be reviewed. Then, the project will be contextualized in terms of genre, particularly, in documentary filmmaking. Similarly, the register of this documentary will be compared to other noteworthy audiovisual expressions, such as *Map* by León Siminiani or *Elena* by Petra Costa.

Afterwards, an analysis of the structure of the project is presented, justifying both the angles and the decisions that have been made. Likewise, the treatment applied throughout the edition and sound processes when it comes to the montage of the video will be discussed.

All these elements will lead us to present our final remarks that aim at concluding the project. Hence, a reference list will be attached at the end so that readers can use them as a resource to look for information and expand their knowledge.

Key words: *gender, sex, identity, body, voice, documentary, audiovisual*

AGRADECIMIENTOS

A Carla Gallén, Hugo Sánchez, Allan Segura y Victoria Sastriques por la hospitalidad, además de permitirnos formar parte de su vida durante una temporada.

A mis padres, M^a Rosario Calvera y Ángel Bellés, por el esfuerzo que han hecho para que pueda estudiar lo que me gusta, dándome el apoyo que tanto necesito.

A mis compañeras de TFG, Marina Betoret y Juan Carreas, por el buen trabajo en equipo y la gran amistad que ello ha conformado.

A lxs profesorxs que me motivaron y que gracias a ellxs, hoy estoy donde estoy: Alberto Sanz, Marina Pastor, Fernando Canet y Eulalia Adelantado.

A Miguel Aparisi, técnico de DCADHA (Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte), por tantos e-mails enviados con la reserva de material audiovisual.

A Josep Frasquet e Ydoya Calabuig, técnicxs en el plató de fotografía, por su amabilidad y atención prestada durante las sesiones fotográficas.

A mi hermana Lucía Bellés, mi amigo Jose Adrián Alfonso y mi pareja Daniel Pérez, por darme ánimos en los momentos de adversidad, por los consejos, y por verse el documental tantas veces como lo he necesitado.

ÍNDICE

- 1. INTRODUCCIÓN, 6**
- 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA, 8**
 - 2.1. OBJETIVOS, 8**
 - 2.1.1. OBJETIVOS ESPECÍFICOS TEÓRICOS, 8
 - 2.1.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS PRÁCTICOS, 9
 - 2.2. METODOLOGÍA, 10**
 - 2.2.1. CONTEXTO TEÓRICO CONCEPTUAL, 10
 - 2.2.2. METODOLOGÍA DE CREACIÓN AUDIOVISUAL, 11
- 3. MARCO CONCEPTUAL Y REFERENCIAL, 12**
 - 3.1. LA IMPORTANCIA DEL CINE DOCUMENTAL, 12**
 - 3.2. REFERENTES FÍLMICOS, 16**
 - 3.2.1. MAPA, DE LION SIMENIONI, 16
 - 3.2.2. ELENA, DE PIETRA COSTA, 18
 - 3.2.3. BOWLING FOR COLUMBINE, DE MICHAEL MOORE, 20
- 4. INTRANSIGENTES, 22**
 - 4.1. FASE DE PRODUCCIÓN, 22**
 - 4.1.1. VISIONADO DE INTRANSIGENTES, 27
 - 4.1.2. DIARIO DE RODAJE, 28
 - 4.1.3. SESIÓN FOTOGRÁFICA, 34
 - 4.2. FASE DE POSTPRODUCCIÓN, 35**
 - 4.2.1. MONTAJE, 35
 - 4.2.2. TÍTULOS DE CRÉDITO INICIALES, 38
 - 4.2.3. PRESSBOOK, 39
- 5. ANÁLISIS DE LA OBRA, 40**
 - 5.1. ESTRUCTURA, 40
- 6. CONCLUSIONES, 41**
- 7. BIBLIOGRAFÍA, 43**
- 8. ÍNDICE DE IMÁGENES, 46**

ANEXOS

- 1.1. REPORTAJE AUDIOVISUAL INTRANSIGENTES NÚM. 1
- 1.2. ESTRUCTURA DE DOCUMENTAL EXPOSITIVO
- 1.3. CARTEL DEL CASTING
- 1.4. GUION LITERARIO
- 1.5. ÁLBUM FOTOGRÁFICO
- 1.6. TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTAS
- 1.7. PRESSBOOK

1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo Fin de Grado (TFG) se ha llevado a cabo como un proyecto audiovisual en común con Marina Betoret y Juan Carreras. Un documental cuya temática gira en torno al colectivo trans*¹, con el fin de establecer un proceso de aprendizaje por parte del espectador, igual que lo ha supuesto para nosotras, al mismo tiempo que hacemos crítica y denuncia social.

Dividiendo la parte práctica en tres etapas: preproducción, producción/postproducción y distribución/comunicación, cada una de las componentes del grupo –Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras– ha optado por explicar distintos sectores de las mismas, que repartido en tres escritos forman uno en su conjunto. No obstante, es importante destacar que todas hemos participado en todo.

Este documento en concreto, se centra en esclarecer tanto algunos aspectos de la fase de producción como de la postproducción.

En primer lugar, cabe señalar que durante todo el trabajo se va a determinar el género de **lxs** participantes con la grafía (**x**), mientras que cuando se refiera al equipo en su totalidad –Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras– se hará en femenino por ser en su mayoría mujeres. Sin embargo, marcaremos la distinción entre aquellos aspectos referidos al estudio colectivo con respecto a las particularidades más individuales del mismo, optando por la alternancia del plural nosotras con la primera persona del singular, diferenciando con ello los elementos específicos de cada uno de los trabajos. Todo esto se debe a que queremos reivindicar el uso del lenguaje no sexista. Un lenguaje originalmente androcéntrico y misógino que prevalece dentro de un sistema patriarcal y que, por ende, establece la subordinación de un género frente a otro como único modelo social.

Pese a ello, no damos por válido el constante empleo del masculino y femenino (las/los) para referirse a **lxs** protagonistas de este documental, pues hacen alusión a los “sexos” que componen el binarismo hombre-mujer, pero que no toman en consideración otras identidades como **lxs** transexuales, transgénero, intersexuales, travestis, género fluido, u otras existentes o por existir. Ergo, opinamos, que el primer cambio para que se tenga en cuenta debe empezar por la palabra escrita.

¹ Trans*, un término paraguas, general e inclusivo, que engloba a aquellas personas cuya identidad de género y/o expresión de género es diferente de las expectativas culturales basadas en el sexo biológico que se les asignó al nacer. De esta manera, trans (sin el asterisco) se puede utilizar intencionalmente para describir a los hombres trans y las mujeres trans, mientras que el asterisco hace especial hincapié en incluir todas las identidades.

De este modo, se ha conformado el estudio de dos ramas de manera paralela. Por un lado, la instrucción sobre la construcción del género, indagando en su desarrollo integral desde la infancia hasta la madurez en relación a las personas transexuales, incluyendo terminología básica, ejercitando las formas de alusión, abordando cuestiones políticas como los derechos e inclusión social, y estableciendo, por último, un tratamiento de prevención transfoba.

Por otro lado, tras varios años de estudio sobre el género cinematográfico del documental de creación, concebimos el potencial que este podía tener además de que dada su capacidad de amplia repercusión, era susceptible de ejercer una gran influencia en el ámbito de lo social. Y es que hasta ahora conocíamos un cine más comercial, basado en la planificación y la escenificación donde el continuo espacio-tiempo y la narrativa imperaban. De manera que al encontrarnos con un cine más real, “sin guion”, sin actores profesionales y con tanta capacidad comunicativa, vimos la oportunidad de servir como medio para alzar la voz de estas personas, las cuales todavía sufren discriminación en su gran mayoría por parte de la población.

En consecuencia, a lo largo de esta memoria explico en términos generales la relación de la categoría de género en los seres humanos con el género documental. Además, procedo a especificar cuáles han sido las motivaciones que han dado lugar a experimentar con la rama conocida como *documental de participación o interactivo*, el cual toma contacto con lxs individu@s de un modo más directo, en contra de la exposición clásica que lo envuelve de una manera más fría, permitiendo así que nosotras, las realizadoras, participásemos en mayor profundidad².

Estas imágenes testimoniales demuestran la validez de lo que afirman lxs testigos. Los comentarios y las respuestas de estxs, ofrecen una parte esencial de la argumentación del documental.

Se trata de realizar un viaje de autodescubrimiento, tomando siempre como referencia alguna de las obras más relevantes en este sector.

² GAUDENZI, S. *Digital interactive documentary: from representing reality to co-creating reality*: “el documental interactivo ofrece sus propias maneras o recursos para jugar con la realidad, y por extensión, para representarla. En el original: “the interactive documentary offers its own forms or resources to play with reality, and by extension represent it”, p.21.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

A continuación se presentan los objetivos generales del proyecto que explican el propósito central del mismo. Seguidamente, se citan los objetivos específicos, los cuales determinan resultados concretos que se pretenden alcanzar en cada una de las etapas de la investigación y que, al conseguirlos, nos permiten garantizar que dichos objetivos generales han sido logrados. Este apartado concluye con la introducción a la metodología empleada y así poner en antecedente los siguientes capítulos.

2.1 . OBJETIVOS

El principal objetivo de este proyecto es mostrar el proceso de creación de una serie documental, en este caso, de **intransigentes**. Se centra sobre todo en la etapa de producción, fase que consiste en ordenar y distribuir el rodaje para marcar los tiempos de su futura filmación.

Otro objetivo consiste en registrar las imágenes prestando atención a la fase de preproducción. Gracias a ella, se intenta conseguir mediante los planos, una profundidad de empatía con la persona que “se abre” frente a la cámara y se nos muestra tal y como es, con toda sinceridad, con sus virtudes y defectos.

Por otro lado, también se tiene en consideración la edición y sonorización del proyecto, parte esencial de la postproducción.

2.1.1. OBJETIVOS ESPECÍFICOS TEÓRICOS

Con respecto a los objetivos específicos teóricos, es conveniente destacar la investigación y documentación previa del tema a tratar, en este caso, la identidad de género conocida como transexualidad, base mayormente expuesta en la fase de preproducción.

Por eso, se pretende ampliar dicho objetivo con el fin de llevar la síntesis de contenidos que ha sido extraída del análisis teórico de textos, realizado en la fase de preproducción, hacia un documento audiovisual. Hay que tener en cuenta, a modo de resumen, un triple análisis que enmarca conceptualmente este documental. Partiendo de un estudio cultural del género, Butler afirma que el sexo como categoría natural inherente al ser humano no existe, ya que el propio concepto de sexo naturalizado depende de los factores culturales que están aprendidos dentro del sistema binarista de género. Por lo tanto, las categorías epistemológicas en torno al mismo se deberían replantear. En el documental queremos mostrar que no existe un “correcto” en relación al género. Existen personas, realidades, identidades e ideales que luchan por salir

y ser visibles, que tensan la cuerda del binarismo heteronormativo; no porque este no sea un ideal válido, sino porque no es el único. Desde el marco político se trata de encontrar herramientas para desestabilizar esta matriz heterosexual de forma pacífica, fomentando la solidaridad y la visibilidad. Por último, desde el análisis médico se plantea algo nuevo, y es que toda persona en tanto que no es posible alcanzar el ideal de género, sufre algún grado de disforia. Todas estas cuestiones se fijan como objetivos específicos teóricos en cada parte del documental, participando activamente en la transición.

El hecho de saber conducirlo hacia el terreno del documental, otro campo por explorar y aprender, también forma parte esencial dentro de estos objetivos, cuya finalidad reside en examinar los requisitos y las propiedades de creación audiovisual, tomando como referente a Jean Rouch³ en el *documental participativo*. Dichos requisitos constituyen un verdadero mapa conceptual que sirve como guía para enfocar nuestros propósitos, centrándonos en lo que verdaderamente importa. Escribir y desarrollar una idea, focalizar una temática interesante e instructiva, dar un propósito a la película, investigar el tema, reunir el equipo necesario tanto técnico como humano, organizar, describir, y programar la filmación, obtener imágenes, añadir banda sonora, gestionar la distribución, etcétera. Todos ellos, imprescindibles en la construcción de un documental de creación.

2.1.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS PRÁCTICOS

Como objetivo específico práctico se procura el evolucionar con respecto a otros trabajos audiovisuales anteriores. La finalidad, por tanto, es conseguir un mayor conocimiento sobre el uso de la cámara, un estudio sobre la dirección de la luz y una mejor experiencia en la recogida de sonido.

Sin embargo, no buscamos imágenes profesionales o bien estructuradas, pues para mostrar normalidad la cámara debe ser un sujeto más. Seguir a las personas en su cotidianidad implica algunos riesgos que no somos capaces de controlar, ya sea el clima, la claridad y oscuridad, el ruido... Por ello, el azar y la improvisación estarán presentes durante todo el rodaje.

El uso de la cámara en mano es un factor añadido, a fin de provocar mayor sensación de realidad en las escenas. Asimismo queremos dotar al documental con una apariencia cercana al *cinéma vérité*, caracterizado por su autenticidad. Con esto pretendemos generar nuestro propio estilo, siempre manteniendo presentes algunxs directorxs que dan uso a la misma técnica, como Leon Siminiani, Petra Costa y Michael Moore.

³ Rouch, fundador del movimiento *Cinéma Vérité*, en el que el cineasta y el participante podían compartir protagonismo. Este autor se aprovechó de los avances tecnológicos de la época.

2.2 . METODOLOGÍA

Desde el punto de vista metodológico estipulamos dos grados de desarrollo que se determinan a continuación:

2.2.1. CONTEXTO TEÓRICO CONCEPTUAL

La creación de esta obra ha estado basada en la información teórica adquirida sobre qué es un documental y cuáles son los requisitos requeridos a la hora de realizar uno propio. Para ello, es importante mencionar la primera toma de contacto con la selección bibliográfica, destacando entre sus referentes a John Grierson, quien acuñó por primera vez el término *documentary*, cuya terminología viene a partir de la palabra francesa *documentarie*, utilizada hasta entonces para referirse a los films de viajes. Grierson destaca por su cine social, hecho por y para las personas de a pie, punto importante que pretende ser la parte central de nuestro film.

De igual forma, también es necesario comprender el nacimiento del mismo y su consiguiente evolución hasta llegar a lo que hoy por hoy se entiende por cine documental. Aquí toman presencia tanto Robert J. Flaherty como Dziga Vertov, los cuales se caracterizan por su interés en el ser humano, uno de mayor carácter expositivo y observacional; otro más reflexivo. Ambos contribuyen con grandes aportaciones fílmicas, pero sobre todo sociales.

Por otra parte, la asignatura de *Realización de Documentales de Creación* ha sido un gran apoyo a la hora de mostrar referentes frente a los géneros y subgéneros que el documental en sí mismo posee. La finalidad era conseguir una idea y personalidad propias, y con **Intransigentes** creemos que se ha logrado considerablemente.

Por tanto, podemos resumir el proceso metodológico en este ámbito como la búsqueda de una pieza visual cuyas características se encuentran comprendidas entre los aspectos anteriormente mencionados junto con los de otras obras audiovisuales, tales como *Mapa*⁴, del español León Siminiani, máximo referente por su brillante ejercicio metalingüístico que retrata la confusión del individuo desnortado, aplicable a todos nosotros. Destaca por su método de grabación fresco, inteligente, interesante. Un ensayo seductor y abierto en canal, poco convencional.

Al mismo nivel se encuentra *Elena*⁵ de Petra Costa, un ensayo que medita sobre el ahogo de la palabra y la prohibición de la violencia femenina. En este sentido, muestra salidas de la fusión con la madre que los guiones tradicionales

⁴ SIMINIANI, L. *Mapa*, 2012.

⁵ COSTA, P. *Elena*, 2012.

occidentales milenariamente han ofrecido a las mujeres: ya sea hacia el silencio y la muerte (Ofelia, la Sirenita), hacia la reproducción de guiones heterónomos (la madre), hacia la violencia matricida (Electra) o hacia la posibilidad (la ilusión) de la voz propia. *Elena* es todo un referente por este mismo trato femenino con el que cuenta y desnuda una historia, esa búsqueda de la verdad que, aplicado en **Intransigentes**, se traduce en contenido sobre cómo el machismo y el patriarcado oprimen e invisibilizan al colectivo trans*.

Por último, *Bowling for Columbine*⁶, de Michael Moore, se encuentra dentro de estos referentes al presentar una película en donde su director se lanza en un viaje, cámara en mano, a la caza de testigos y supervivientes de la matanza perpetrada por dos alumnos en el instituto Columbine (EEUU). La temática, que se encuentra en poca sintonía con la nuestra, no es lo vital a destacar tanto como el hecho de que se encuentre unx presentadorx que conduzca a los actores no profesionales, e incluso reflexione en voz alta, encadenando sucesos hasta que sin necesidad de hacer afirmaciones, solo sugiriéndolo, el espectador saca sus propias conclusiones. En **Intransigentes**, esta particularidad en concreto es asumida por todas las integrantes del equipo –Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras– tomada en mayor medida por Marina Betoret. La finalidad reside en dar conocimiento de los hechos de una manera amena y directa, logrando un acercamiento a la realidad actual, abordando temas tan controvertidos como la problemática social y moral en la que se encuentran sumida las personas transexuales, además de la constante e irracional lucha de carácter político y social que sufren desde sus inicios.

2.2.2. METODOLOGÍA DE CREACIÓN AUDIOVISUAL

Para dar paso a la creación audiovisual de cualquier relato de ficción, hay que tener en cuenta tres fases anteriormente mencionadas: preproducción, producción y postproducción. Con ellas da comienzo la obra, estructurada metodológicamente, es decir, se detalla el primer contacto con lxs protagonistas, siguiendo con un primer rodaje, continuando con el montaje, hasta el resultado final de la misma.

Son bases fundamentales que se someten a variaciones dependiendo del género que se aplique. Esto quiere decir que cobrarán un sentido u otro. En esencia, el modelo de nuestro documental presentará, en menor medida, el carácter expositivo de Flaherty y Grierson; en mayor medida, el carácter interactivo de Rouch y el carácter introspectivo de Dziga Vertov. Todos ellos, mayormente tratados en el siguiente apartado.

⁶ MOORE, M. *Bowling for Columbine*, 2002.

3. MARCO CONCEPTUAL Y REFERENCIAL

A continuación, se presenta toda la referencia bibliográfica y filmográfica que ha servido como parte de desarrollo en la investigación teórica del cine documental.

3.1. LA IMPORTANCIA DEL CINE DOCUMENTAL

¿Qué es en definición un documental? Bien, “si preguntáramos a dos documentalistas lo que es un documental, con seguridad no se pondrían de acuerdo”⁷. Y es que, sorprendentemente, ambxs podrían tener razón. Esto se debe a que, con el paso del tiempo, los criterios para realizar un film de esta categoría se han ido ampliando a la vez que diversificando, y con la llegada de las nuevas generaciones todavía no se ha resuelto esta discusión.

A pesar de todo, gran parte concibe la importancia del mismo para plasmar una buena dosis de realidad, descatalogando claro está el *falso documental*⁸, que a mi parecer, se acerca más al cine de ficción. Pero, para llegar a entender dicha importancia, es imprescindible retroceder hasta sus orígenes.

La mayoría de lxs autorxs afirman que el inicio de este cine vino acompañado de la gran obra *Nanuk el esquimal (Nanook of the north, 1922)*⁹, de Robert J. Flaherty. Sin embargo, ya se realizaban con anterioridad algunas proyecciones públicas de los hermanos Lumière, como *La salida de la fábrica de Lumière en Lyon (La Sortie des usines Lumière à Lyon, 1895)*¹⁰, que presenta la salida de los obreros de una fábrica de los hermanos Lumière en Lyon (Francia), durante 46 segundos.

Y, aunque algunxs historiadorxs la catalogan como primera película documental, otrxs afirman que simplemente fue un período en el que se desarrollaron, no solo esta obra sino otras como *La llegada de un tren a la estación (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895)*¹¹, *La comida del bebé (Le Repas de Bébé, 1895)*¹² o *El regador regado (L'Arroseur Arrosé, 1895)*¹³, las cuales exhibían una atmosfera de profecía. Trataban temas de actualidad, en efecto, pero tan solo pronosticaban “las muchas funciones potenciales que podía asumir un productor de filmes documentales”¹⁴. Por tanto, en *La salida de la fábrica*, Louis Lumière estaba haciendo lo que posteriormente se denominaría *película industrial*, además de obrar como impulsor del cine de realidad, que más adelante explico con detalle.

⁷ RABIGER, M. *Dirección de documentales*, p.17.

⁸ Género documental que se presenta como una grabación de la vida real, aunque se produce como una obra de ficción.

⁹ Los títulos de las obras se traducen por ser aconsejable a los efectos de claridad. Los títulos originales aparecen entre paréntesis al mencionarse la película por primera vez. FLAHERTY, R. *Nanuk el esquimal*, 1922.

¹⁰ LUMIÈRE, L. *La salida de la fábrica de Lumière en Lyon*, 1895.

¹¹ LUMIÈRE, L. *La llegada de un tren a la estación*, 1895.

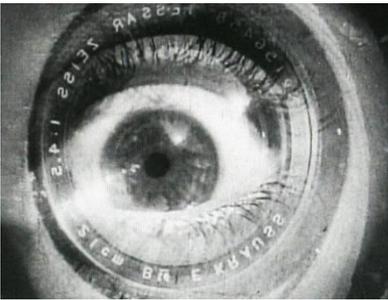
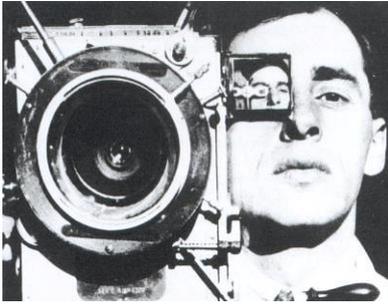
¹² LUMIÈRE, L. *La comida del bebé*, 1895.

¹³ LUMIÈRE, L. *El regador regado*, 1895.

¹⁴ BARNOUW, E. *El documental. Historia y estilos*, p.31.



1. Robert Flaherty: *Nanuk el esquimal*, 1922. Nyla, mujer de Nanuk, y su hijo.
2. Robert Flaherty: *Nanuk el esquimal*, 1922. Nanuk (Allakariallak).
3. Louis Lumière: *La Sortie des usines Lumière à Lyon*, 1895.



4. Dziga Vertov (1896-1954).
5. Dziga Vertov: *El hombre de la cámara*, 1929. Último fotograma de la película. Impresión de un ojo sobre el objetivo de una cámara.

Dicho esto, retomando *Nanuk el esquimal* como primera obra documental, Flaherty supo cautivar al espectador desde una perspectiva observacional, en relación a lo que era la vida de una familia esquimal. El antiguo carácter majestuoso de estas personas era lo que deseaba mostrar. Y realmente lo consiguió.

Gracias a ella, la evolución del documental dio comienzo. Es entonces cuando damos paso a Denis Arkadievich Kaufman, conocido como Dziga Vertov que significa “dar vueltas” o “hacer girar”, pseudónimo ligado a su interés por el futurismo. Un reconocido director de cine vanguardista soviético que, en un inicio, realizó montajes de poemas sonoros registrados en discos. Con él se obtuvo un aprendizaje respecto a la edición de las obras audiovisuales.

Según Vertov, las películas soviéticas debían documentar la realidad socialista de la época, por tanto, provocó un rechazo hacia el cine tradicional de ficción. Creó la teoría del Cine-Ojo, que consistía en captar las imágenes sin una preparación previa, rechazando todo tipo de guion, puesta en escena, decorados, actores profesionales, y muchos otros elementos. Pero, lo más destacable en sus obras era el montaje, como bien he mencionado anteriormente. Entre ellas, la más importante: *El hombre de la cámara (Cheveloveck s Kinoapparatom, 1929)*¹⁵; donde aparece gente que duerme, va a trabajar, juega, entre otras actividades, al mismo tiempo que se da protagonismo al propio camarógrafo.

Dicha película es un gran referente para las producciones posteriores en el sentido de que Vertov manifiesta la capacidad de la cámara para moverse y captar la vida en cada rincón de la ciudad. Se produce una metamorfosis, como bien demuestra el plano final, un ojo y una óptica fotográfica en sobreimpresión. Su montaje compilatorio de planos rápidos y cambiantes, con ese humor, son impresionantes.

Sólo el montaje guía la realización del filme. No es sólo que el montaje sea el momento de analizar el plano, su pertinencia y su capacidad expresiva; es que el rodaje de un plano depende, ya de por sí, de una decisión de montaje.¹⁶

¹⁵ VERTOV, D. *El hombre de la cámara*, 1929.

¹⁶ BRESCHAND, J. *El documental. La otra cara del cine*, p.16.



6. John Grierson (1898-1972)

7. John Grierson: *Pescadores a la Deriva*, 1929.

Tanto Flaherty como Vertov compartían interés por el hecho cotidiano. Fue este último quien resultó ser una gran influencia para las posteriores corrientes como el *cine directo* o el *cinéma vérité*, en el cual destaca Jean Rouch y su documental participativo. Pero antes, hablaré de John Grierson, principal impulsor del documental de contenido social, aspecto en el que nos hemos basado para realizar **Intransigentes**.

John Grierson se percataba de cómo el cine influía en las ideas y acciones de la población. Esos pensamientos fueron su principal inspiración en la vida. Grierson consideraba a Flaherty como el padre del documental, pero no entendía la pasión de este por los lugares remotos y pueblos primitivos. Su objetivo principal era aproximar el documental hacia un mundo más “cercano”, diferenciando las películas de Flaherty como *realidad* mientras catalogaba las suyas propias de *realidad real*, donde los seres anónimos que constituyen la vida cotidiana son los auténticos protagonistas. Busca un cine documental que denuncie, divulgue y reflexione sobre los diferentes temas sociales de la época.

Así pues, “esta corriente se hace posible gracias al patrocinio continuado de diversas instituciones públicas y el grupo de trabajo liderado por John Grierson”¹⁷. *Pescadores a la Deriva (Drifters, 1929)*¹⁸ fue su primer film, que abordaba la temática de la pesca del arenque. Utilizaba planos de corta duración, y los pescadores eran sus mayores intérpretes junto con los movimientos de las máquinas. Vida laboriosa y evolución de la naturaleza participan de manera conjunta en un país sumergido en una profunda crisis económica.

En esta pieza audiovisual se encuentra una doble herencia: de Vertov, por la lección del montaje, y de Flaherty, el sentimiento poético; por lo que respecta a ambos dos, la atención prestada al ser humano. “Todas las películas que hacíamos”, dijo Harry Watt, quien trabajaba para John Grierson, “tendían a dar una imagen del trabajador muy ajena a la forjada por la actitud capitalista, victoriana y eduardiana”¹⁹. El trabajador se ve como un héroe, no como un sujeto más del espacio, y es que al enfocar los conflictos desde el punto de vista del obrero se mostraba una verdadera nota de protesta que mostraba la urgente necesidad de una reforma.

Con el tiempo, su corriente estaba cada vez más próxima del lenguaje informativo, acercándose al carácter propagandístico, lo cual ya no nos interesaba a la hora de realizar nuestra propia filmación. No queríamos hacer propaganda, queríamos ver personas en su total normalidad.

¹⁷ FRANCÉS, M. *La producción de documentales en la era digital*, p.49.

¹⁸ GRIERSON, J. *Pescadores a la deriva*, 1929.

¹⁹ BARNOUW, E. *El documental. Historia y estilo*, p. 82.



8. Jean Rouch (1917-2004).
9. Jean Rouch: *Crónica de un verano*, 1961. Cartel promocional de la película.

Es aquí donde entra en escena Jean Rouch, a quien se le atribuye la creación del llamado *cinéma vérité*. A finales de los años 50 esta nueva tendencia documentalista rompe con la manera de presentar la realidad. Esta nueva fase se ve favorecida por las novedades tecnológicas en los equipos de producción y postproducción. El *cinéma vérité* está concebido como un homenaje a Dziga Vertov por su *cine verdad*.

Rouch aseguraba que al registrar una determinada forma de vida a modo de documental, se establecía una relación con ella. Para él, participantes y autorxs podían compartir protagonismo. Por tanto, esta técnica trata de ajustar las teorías de Vertov junto con las de Flaherty con la pretensión de llegar hasta la verdad última de la realidad. Para conseguirlo, cámara y realizadorxs deben actuar como catalizadores, “e intentar que la gente muestre su propia naturaleza para alcanzar la verdad interior”²⁰.

El *cinéma vérité* no debe confundirse con el *cine directo*. Barnouw establece una interesante diferenciación entre ambos:

El documentalista del cine directo llevaba su cámara ante una situación de tensión y esperaba hasta que se producía la crisis; el *cinéma vérité* de Rouch trataba de precipitar esa situación de tensión.²¹

Una de las obras de Rouch donde plantea este tipo de cuestiones es *Crónica de un verano* (*Chronique d'un été*, 1961)²², hecha en colaboración con Edgar Morin²³. En ella, un grupo de personas que vivían en París eran detenidas frente a la cámara con tal de responder una serie de cuestiones como: “¿es usted feliz?”. La participación fue notable en todos los sentidos. Hubo reacciones varias y, al final de la película, los cineastas mostraron a estos sujetos las imágenes compiladas, donde se discute el nivel de realidad que mostraba la película. Este debate también fue incluido.

Y ahí es donde queremos llegar con **Intransigentes**, a un documental participativo en el que creadorxs e intérpretes colaboren con el fin de mostrar una naturalidad, su naturalidad. Una película que toque puntos sensibles al mismo tiempo que divertidos, donde conversaciones que atiendan incluso partes técnicas también aparezcan. Se trata de hacer visible lo invisible y dar voz y color a gente anónima, para que tengan la oportunidad de expresarse sin cohibiciones ni tabúes.

²⁰ FRANCÉS, M. *La producción de documentales en la era digital*, p.59.

²¹ BARNOUW, E. *El documental. Historia y estilos*, p.223.

²² ROUCH, J. y MORIN, E. *Crónica de un verano*, 1961.

²³ Filósofo y sociólogo francés que se inicia en la temática social dentro del terreno cinematográfico, aproximándose al surrealismo.

3.2. REFERENTES FÍLMICOS

A continuación, se enumeran una serie de referentes fílmicos en los cuales me he basado y que además me han aportado un gran conocimiento a la hora de generar nuestro propio proyecto.

3.2.1. MAPA

Mapa es un documental de León Siminiani que trata de contar el viaje experimental que sufre su propio autor, el cual inicia, tras ser despedido de su trabajo, una búsqueda de sí mismo en un país muy distinto al suyo: la India. Sus deseos de poder realizar una película es algo que siempre le había frustrado, e intenta lograrlo en este inquietante, magnífico pero turbulento lugar. El amor también es un tema primordial del que trata constantemente hasta casi volverse loco. Es por ello que vuelve a Madrid, su hogar. Allí descubre que el viaje realizado era una huida de su verdadero problema, en este caso, sentimental. Pero las cosas ya no son como las había dejado antes de marcharse.

Convertido en un hombre fracasado, solo y amargado, pasa sus días aborreciendo su vida. Incluso se produce un parón en la película. Finalmente, la retoma para enfrentarse a ello, o más bien ella: Luna, la amiga de la que se había enamorado. Pero siempre que él volvía, ella se iba. El destino les impedía estar juntos, y esto se tornaba en un tira y afloja al que no podían poner fin. A pesar de que una vez se amaron, ella encontró futuro en Barcelona. Y él, mientras tanto, con un accidente de coche que le pisaba los talones.

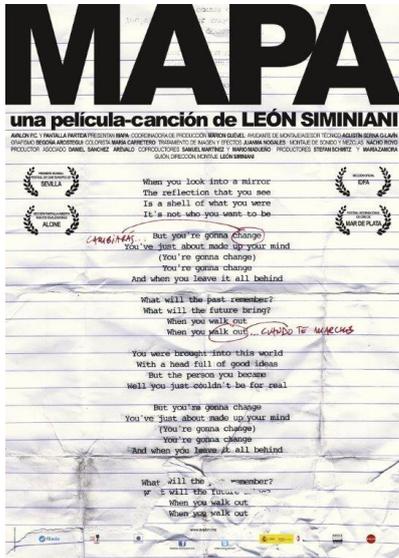
Finalmente, su reflexión le condujo a realizar de nuevo un viaje a la India, pero con una mentalidad y visión distintas. Con una búsqueda distinta. Este segundo viaje solo consta de una ex novia que graba su partida y del cual no sabemos nada más. Sentimientos encontrados, pensamientos vacíos, aventuras insospechadas...

Se trata de una película totalmente personal, donde el protagonista se desnuda frente a la cámara. Conocemos sus miedos, inquietudes, perturbaciones. Lo amamos y lo odiamos. Pocas películas me han hecho experimentar ambos sentimientos a la vez, extremadamente dispares.

Respecto a la filmación, casi toda está hecha con cámara en mano, que lo hace todavía más íntimo. En ocasiones, tal vez parezca algo descuidado, pero sin duda es lo que le da carácter al mismo tiempo. Y este, es un punto fundamental a destacar en **Intransigentes**.



10. León Siminiani: *Mapa*, 2013. Fotograma de la India.
11. León Siminiani: *Mapa*, 2013. Fotograma de Siminiani bailando tras una buena noticia.
12. León Siminiani: *Mapa*, 2013. Fotograma de Siminiani tras un accidente de coche.



13. León Siminiani: *Mapa*, 2013.
Cartel promocional del documental.

Lo que me ha proporcionado *Mapa* es sin duda su práctica en la técnica de grabación. Me gustó la idea de “acompañar” a alguien sin un por qué explícito. Todo sucede de forma espontánea y eso hace que el espectador conecte con los protagonistas, en este caso el protagonista. Lo inesperado es una parte esencial durante toda la película, las vivencias y cotidianidad del asunto lo entonan de un carácter más humano. No se tiene en consideración el tema de la luz como algo primordial, al igual que una estética en el plano. No por ello significa que esté mal, sino todo lo contrario, me resultó seductor y me recordó a aquellos pioneros del cine documental cuyo objetivo era simplemente mostrar la realidad tal y como era.

En conclusión, un film que te gusta o no te gusta. No hay punto intermedio. Técnicamente hablando, me resulta una maravilla por el vínculo que se crea entre autor y cámara, aunque la narratividad cinematográfica puede llegar a resultar aburrida debido al lento desarrollo en el que suceden las acciones.

A continuación, la ficha técnica de la película:

Título original	Mapa
Año	2012
Duración	85 min.
País	 España
Director	León Siminiani
Guion	León Siminiani
Fotografía	León Siminiani
Reparto	Documentary, León Siminiani, Ainhoa Ramírez
Productora	Avalon / Pantalla Partida
Género	Documental

3.2.2. ELENA

Elena es un documental que trata sobre la vida de una mujer, contada a través de su hermana Petra.

Elena Costa es una joven brasileña que persigue su sueño de ser actriz, viajando a Nueva York. A medida que surgen las dificultades, y pese al apoyo familiar que le dan su madre y su hermana, Elena va sucumbiendo al miedo, al desamparo y a la desconfianza hasta caer en el suicidio. Una decisión que marca no solo su vida, sino la de todos sus parientes.

Petra tenía apenas siete años cuando esto sucedió. Pasado un tiempo, intenta contar la tragedia a través de esta película, mediante una poesía vital y audiovisual al mismo tiempo. Es un homenaje al alma perdida de su hermana, pero también una historia de lucha y de superación de la propia directora, que tendrá que trascender el recuerdo perdido. Dicha tragedia la relaciona con el elemento acuático, generando una metáfora, mezcla entre *La Sirenita* del cuento original de Andersen y la *Ophelia* de Shakespeare, en donde termina ahogada y es “incapaz de superar su propia angustia”.

De este modo, la segunda parte del metraje corresponde a la propia lucha por y contra la vida de Petra Costa, de cómo tiene que pelear contra la sombra de su hermana. De cómo uno debe levantarse y sobrellevar la pérdida. De cómo los demonios interiores pueden ser vencidos.

Se trata de una historia personal, que cuenta con imágenes de archivo, videos caseros familiares, fotografías... Esto da lugar a una conversación constante entre las dos hermanas. No obstante, Elena es la protagonista absoluta de una pieza artística en forma de documental. El montaje, las puestas en escena, todo está muy cuidado. Realmente parece algo mágico.

En definitiva, un documental distinto a los que antes había visto, un ejemplo más experimental y diáfano. No solo te hace reflexionar, sino que además te hace valorar a tus seres queridos y entender que, a pesar del esfuerzo de superación, no todo acaba en buen puerto. Por eso, acudir a una llamada de emergencia es muy importante, y conseguir que la otra persona no se sienta sola o vacía puede ayudarle en una decisión tan importante como quitarse la vida.

Los sueños no siempre se hacen realidad, pero hay que seguir hacia delante. La muerte no debería ser jamás una opción.



14. Petra Costa: *Elena*, 2012. Fotograma en el que aparece Petra caminando por las calles de Nueva York.
15. Petra Costa: *Elena*, 2012. Fotograma en el que aparece material de archivo donde Elena sostiene en brazos a Petra.
16. Petra Costa: *Elena*, 2012. Petra realizando la sumersión en el agua para afrontar la muerte de su hermana.



Elena nos ha inspirado a la hora utilizar material de archivo, además de su poética narrativa. En **Intransigentes** no hemos podido aplicar tantas imágenes del pasado como nos hubiera gustado, pues eso depende de la decisión de **lxs** protagonistas. No obstante, algo hemos podido mostrar. Esto enriquece un poco el documental, además de recordarnos que **todxs** tenemos un pasado, y puedes rechazarlo o aprender de él.

Las imágenes de *Elena* también han sido un referente, siempre con un punto de vista femenino. Como en *Mapa*, tampoco son “perfectas” en el sentido técnico (luz, plano...), pero sí están trabajadas. Son inspiradoras, cargadas de sentimiento. Encontramos muchos planos cortos y esto fue de especial relevancia durante el rodaje de nuestra propia película. Compartimos escena con el documental de Petra Costa cuando, por ejemplo, Petra y su madre aparecen tocando las hojas de un árbol mientras mantienen una conversación materno-filial. A la izquierda puede verse, en imágenes, la comparación entre ambos documentales.

La cuestión del género es otro aspecto importante tratado en *Elena* al crear un recorte de género que construye una genealogía de mujeres para meditar sobre el suicidio. En **Intransigentes** se aplica la construcción del género en relación a las personas trans. En definitiva, todo un modelo a seguir.

A continuación, la ficha técnica de la película:

Título original	Elena
Año	2012
Duración	82 min.
País	 Brasil
Director	Petra Costa
Guion	Petra Costa
Música	Fil Pinheiro
Fotografía	Janice D’Avila, Will Etchebehere, Miguel Vassy
Reparto	Documentary, Elena Costa, Olinda Salviano, Petra Costa
Productora	Busca Vida Filmes
Género	Documental, Familia

17. Petra Costa: *Elena*, 2012. Fotograma en el que aparece la madre de Petra cogiendo las hojas de un árbol.
18. Petra Costa: *Elena*, 2012. Fotograma en el que aparecen las hojas del árbol.
19. Noelia Bellés, Marina Betoret, Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de Marina cogiendo las hojas de un árbol.
20. Noelia Bellés, Marina Betoret, Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma en el que aparecen las hojas del árbol.
21. Petra Costa: *Elena*, 2012. Cartel promocional del documental.



22. Michael Moore: *Bowling for Columbine*, 2002. Fotograma en el que Moore va a la peluquería y observa que mientras te cortan el pelo puedes comprar cartuchos.
23. Michael Moore: *Bowling for Columbine*, 2002. Fotograma de la entrevista a Marilyn Manson, acusado de inducir a la violencia a través de las letras de sus canciones.
24. Michael Moore: *Bowling for Columbine*, 2002. Fotograma de la entrevista a Charlton Heston, presidente de la Asociación del Rifle.

3.2.3. BOWLING FOR COLUMBINE

Bowling for Columbine de Michael Moore aparece entre mis referentes no por la temática, la cual trata sobre la posesión de armas en Estados Unidos, sino porque es un claro ejemplo de documental participativo.

El director se convierte en parte integral de la película y, por ende, aparece en pantalla. Su finalidad es presentar un argumento mediante la introducción de un “presentador”. Por otro lado, las personas protagonistas son la catalizadoras que dan forma al documental.

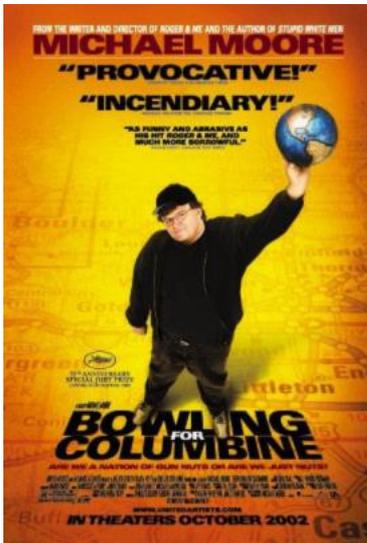
La personalidad del presentador es parte del atractivo, lo que significa que da una perspectiva mucho más tendenciosa del tema. Por otro lado, tiene un gran valor desde el punto de vista del entretenimiento.

La voz en primera persona se vuelve predominante en la totalidad del film.

En *Intransigentes* es Marina Betoret quien sale en pantalla mayoritariamente, ejercitando una continuidad entre las entrevistas. No obstante, camarógrafa y sonidista no desaparecen, también forman parte de la narrativa. Esto lo consideramos así porque queríamos evitar a toda costa la frialdad entre autorxs y participantes.

Michael Moore investiga el tema que trata, sin embargo nosotras lo dejamos fluir. Desde nuestra perspectiva, no es lo más interesante indagar constantemente en que son personas trans, sino observar cómo duermen, comen, juegan, igual que el resto del mundo. Esto sirve para normalizar el asunto y aunque, en ocasiones, se trate más seriamente el tema, como en el caso de Carla Gallén —estrella de *Intransigentes*—, siempre intentamos ofrecer cierta libertad frente a él.

Explorar y analizar la realidad desde una sola mirada puede resultar fácil, pero si se trata de una mirada conjunta en una producción de tipo colectiva, las intervenciones metodológicas alteran ámbitos relacionados con la participación, el poder y el diálogo horizontal.

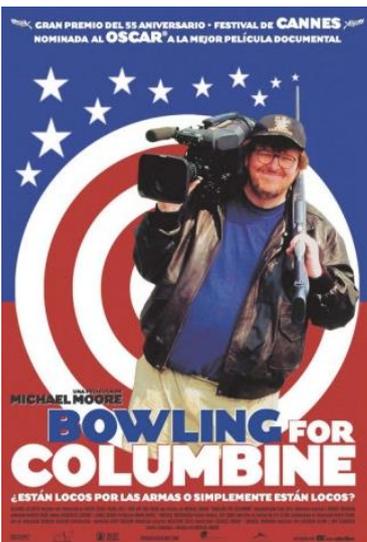


Respecto a la toma de imágenes, Moore tiene un cuidado mayor del plano, aun así la cámara en mano es fundamental en su documental pese a que no la lleve él.

Nosotras, durante el proceso de producción audiovisual, nos preocupamos en menor medida de la apariencia, centrándonos más en los objetivos que queríamos que el espectador captase.

A continuación, la ficha técnica de la película:

Título original	Bowling for Columbine
Año	2002
Duración	120 min.
País	 Estados Unidos
Director	Michael Moore
Guion	Michael Moore
Música	Jeff Gibbs, Varios
Reparto	Documentary
Productora	Coproducción USA-Canadá; Dog Eat Dog Films / Alliance Atlantis Communications
Género	Documental



25. Michael Moore: *Bowling for Columbine*, 2002. Cartel promocional del documental en Estados Unidos.

26. Michael Moore: *Bowling for Columbine*, 2002. Cartel promocional del documental en España.

4. INTRANSIGENTES

En el siguiente apartado explico el proceso de producción y postproducción de un documental de creación. Evalúo cada decisión tomada además de presentar cronológicamente los hechos que dieron paso a la realización del mismo. También expongo problemas así como soluciones, además de describir las funciones y responsabilidades del equipo en su totalidad.

4.1. FASE DE PRODUCCIÓN

Intransigentes es un documental audiovisual que trata, de manera sintética, la transexualidad. Aunque desde una perspectiva diferente.

Hasta ahora, la poca visibilidad de este asunto había sido abordado en relación a la prostitución, como ocurre mayoritariamente en los programas televisivos de *Callejeros Viajeros* de Cuatro, con reportajes como *Camp Nou*, *Zona de Prostitutas y Transexuales* o *Prostitución a las Afueras*.

Por otro lado, pocas son las obras audiovisuales que contraponen esta posición. Documentales como *El Sexo Sentido* de RTVE,²⁴ o *Mamá soy transexual*²⁵ de Gente Extraordinaria lo llevan hacia el terreno infantil. En el primero, varixs menores españolxs adolescentes y preadolescentes relatan su transición mediante la participación de familiares y amigos, mientras que el segundo comparte la misma finalidad pero en otro país, Estados Unidos. Ambos de carácter expositivo con un punto de vista omnisciente que explica y define el tema, donde las imágenes sirven para ilustrar y apoyar los comentarios.

Asimismo, documentales que abarquen semejante motivo desde una perspectiva más adulta sin enfatizar como única salida la prostitución, se encuentra *La Revolución del Género*²⁶ de National Geographic. Tiene un carácter más participativo, donde lxs protagonistas del film ya no se dirigen a cámara o miran a la nada, sino que interactúan con la periodista Katie Couric. Ella es quien conduce y reconduce la temática mediante entrevistas, pero también acompañando a las personas en diversas situaciones cotidianas.

El documental *La Transexualidad en Irán La República Pseudo – Islámica*²⁷ también es un referente desde el punto de vista en que los homosexuales necesitan cambiar de género para evitar sufrir ostracismo²⁸ ni que les maten por ello. Da un giro completamente nuevo en lo visto hasta ahora, pero se aleja un poco de nuestro objetivo principal.

²⁴ RTVE. *El Sexo Sentido*, 2014.

²⁵ GENTE EXTRAORDINARIA, *Mamá soy transexual*, 2009.

²⁶ NATIONAL GEOGRAPHIC, *La Revolución del Género*, 2017.

²⁷ ESHAGHIAN T. *La Transexualidad en Irán La República Pseudo – Islámica*, 2008.

²⁸ Aislamiento voluntario o forzoso de la vida pública que sufre una persona, generalmente motivado por cuestiones políticas.



27. RTVE: *El Sexo Sentido*, 2014. Fotograma en el que aparece el título del documental.
28. Gente Extraordinaria: *Mamá soy transexual*, 2009. Fotograma en el que se presenta a unx menor transexual.
29. National Geographic: *La Revolución del Género*, 2017. Fotograma en el que se presenta a unx adolescente transexual.
30. Tanaz Eshaghian: *La Transexualidad en Irán La República Pseudo – Islámica*, 2008. Fotograma en el que aparece una persona adulta transexual.

En un primer momento, si bien a priori se trata de un relato sin guion, es cierto que estuvimos contemplando la posibilidad de hacer una pieza de carácter expositivo, al cual le acompañan unos parámetros específicos que podemos contemplar en todos sus arquetipos. De hecho, el año pasado mi compañera Marina Betoret y yo hicimos un proyecto²⁹ para la asignatura de *Realización de Reportajes Audiovisuales* con semejante estructura al género expositivo y/o argumentativo, en el que se abordó el mismo tema pero de una duración menor y con otro tipo de target³⁰.

No obstante, para esta nueva representación tomamos varios ejemplos tales como *Énfasis*³¹, obra audiovisual de la periodista intercultural valenciana Pilar Devesa. En este, las entrevistas y voz en off prevalecían con una narrativa intermedia, generando así una pequeña *docuficción*³². No solo vimos el documental, sino que indagamos sobre él hasta dar con una entrevista³³ que se realizó a la directora en la emisora de radio Cadena Ser, donde hablaba sobre la finalidad del mismo y del enfoque positivo que se había hecho hacia las personas con SIDA.

Por consiguiente, dimos paso al boceto del que iba a ser nuestro propio documental. Empezamos escogiendo las preguntas a consultar con lxs participantes. Todo seguiría un orden por bloques³⁴ partiendo como base de las primeras cuestiones, siguiendo con la ficción narrativa y terminando por las conclusiones y despedidas de lxs mismxs integrantes. Esto significaba tener un guion estructurado, marcado por unos tiempos. Llegamos a realizar un cartel para el casting³⁵ de la parte ficticia, al mismo tiempo que ya teníamos un guion literario³⁶ escrito.

Pese a ello, no terminaba de convencernos. Sentíamos que escogíamos muñecxs de entre la multitud, los sentábamos frente a una cámara para hablar de su vida y posteriormente se marchaban. Así era imposible empatizar. Sabíamos lo mal que lo habían pasado, sí, pero ¿cómo puedes llegar a ponerte en la situación de alguien que no se muestra tal y cómo es? ¿Cómo sentirte identificado con aquello que no expone una verdadera realidad? Un plató rodeado de focos no era precisamente lo que estábamos buscando.

²⁹ Véase anexo 1.1.

³⁰ Target: indica el tipo de personas al que va dirigido un producto y/o servicio.

³¹ DEVESA, P. *Énfasis*, 2016. Cortometraje documental de *Historias de Vihda* producido por el comité antisida de Valencia.

³² Género cinematográfico que intenta captar la realidad tal como y es, al mismo tiempo que introduce elementos irreales, o situaciones de ficción en la narrativa.

³³ Cadena Ser: Entrevista a Pilar Devesa. <http://play.cadenaser.com/audio/004RD01000000259940/>

³⁴ Véase anexo 1.2.

³⁵ Véase anexo 1.3.

³⁶ Véase anexo 1.4.



De este modo, estuvimos planteando nuevos enfoques hasta que llegamos a dar con varias preguntas clave: ¿Qué queremos hacer? ¿Para quién lo queremos hacer? ¿Cómo lo queremos hacer? Y así surgió la idea de conseguir algo más íntimo y familiar. Se les propuso a lxs sujetos vivir una estancia de tres días en sus hogares, queríamos mostrar su perspectiva y darles voz desde donde se sintieran más comodxs. Este apartado aparece explicado en la fase de preproducción, donde se comentan las visitas y quedadas con nuestras estrellas.



Al principio nos daba un poco de miedo el cambio tan radical que estábamos haciendo en lo que al tipo de documental se refiere, pero no íbamos a dar un paso atrás. Establecimos varias cosas en claro: no habría guion y todo debía ser natural. No queríamos forzar conversaciones, sí salía el tema debía surgir desde la máxima espontaneidad. Nos era indiferente parecer aburridas en cuestión narrativa, no todo tenía que ser puro entretenimiento o morbo, de hecho cuanto menos mejor.

Marcamos un estilo basándonos en las obras anteriores como *Mapa*, aunque aportando también nuestro granito de arena. Dependíamos mucho de la luz natural y estuvimos grabando mayoritariamente sin trípode.

El equipo técnico que nos acompañó durante las sesiones fue el siguiente: 2 tarjetas de 32 Gb, 1 tarjeta de 60 Gb, 1 tarjeta de 16 Gb, 1 tarjeta de 2Gb, 2 videocámaras Panasonic AG-AC90, 1 cámara fotográfica Nikon D3100, 1 cámara fotográfica Nikon 5300, 1 cámara fotográfica Canon 1200D, 1 GoPro Sports ultra HD dv, 3 trípodes, 1 grabadora TASCAM DR-40, 1 grabadora Handy Recorder H2, 1 micrófono Neweer Pro, 2 micrófonos Samson inalámbricos de solapa, 1 pértiga y 1 steadycam, portátil y disco duro externo de 2 TB. Con las cinco tarjetas registrábamos todo el material: imagen y sonido. Los trípodes servían para generar un plano fijo durante las entrevistas o momentos de relax, ya sea comiendo o jugando en el sofá. La steadycam se empleaba en los trayectos de largo seguimiento, algunos con una duración superior a dos horas, porque generaba una estabilidad considerable en el plano, además de hacer más llevadero el viaje debido al chaleco que se colocaba en el pecho y la cintura, contrarrestando el peso. El hecho de que otrxs alumnxs la reclamaran durante los últimos días de grabación nos supuso un contratiempo, por lo que tuvimos que devolverla al departamento audiovisual de la Facultad. Esto nos obligó a grabar con cámara en mano completamente.

31. Panasonic AG-AC90.
32. Noelia Bellés, Marina Betoret, Juan Carreras: Montando la steadycam.
33. Nikon D3100.
34. Micrófono Samson inalámbrico de solapa.
35. Grabadora TASCAM DR-40.



El portátil y disco duro servían para hacer copias de seguridad y volcar todo el contenido en ellos, dejando libres las tarjetas para las próximas sesiones.

La elección en el formato de vídeo fue aquella que coincidía, en su mayoría, en las seis cámaras: 1280x720 a 25 fps. De esta manera grabaríamos con un modo de alta definición.

Con todo ello, se inició el rodaje y al vivir experiencias dispares y totalmente diferentes con lxs participantes, ya sea por edad o situación, decidimos presentar el documental como una docuserie³⁷ que contaría con cuatro capítulos. De lo contrario, se perdía mucha información al igual que la percepción de esa estancia de varios días. La docuserie permitía el progresivo conocimiento de lxs individu@s que la protagonizaban, y así la audiencia podría identificarse con ellxs según factores comunes.

Al mismo tiempo que esto sucedía, se iban subiendo fotografías a las redes sociales con tal de llevar al día nuestro trabajo y que la gente pudiera ir viendo algunos avances. De esta manera le proporcionábamos difusión. Esta parte se encuentra más ampliamente explicada en la fase de distribución y comunicación de Juan Carreras.

El trabajo en equipo era funcional debido al buen trato que había entre todxs. No obstante, surgían algunos problemas debido a pequeñas faltas de concentración puntuales como en la recogida de sonido, donde más adelante explico los motivos. Hacer un documental es trabajar bajo presión y lejos de casa, lo que genera este tipo de situaciones. La única solución es ver esos fallos cometidos y aprender de ellos para que no se vuelvan a repetir, así es como adquirimos experiencia.

Cada integrante del equipo tenía una función. Como directora, mi responsabilidad estaba orientada a la calidad y significado que debía tener la película terminada. Esto suponía que me correspondía dirigir la investigación, programar el rodaje, dirigir al equipo y a lxs participantes durante las grabaciones, revisar continuamente el montaje, y dar el visto bueno a la finalización del proyecto.

³⁷ Formato televisivo que realiza el seguimiento de un personaje o colectivo determinado en varios capítulos o episodios.

Parfraseando a Michael Rabiger, “un buen director siente fascinación por las causas y efectos que subyacen detrás de la vida de las personas, e intenta hallar hipotéticos lazos y explicaciones”³⁸. Una definición con la verdaderamente me identifico. Me gusta la gente y disfruto profundizando en los relatos de las personas corrientes. Aunque, en lo exterior, era muy metódica y organizada, la verdad es que dirigir suele significar vivir existencialmente, es decir, vivir el presente en toda su plenitud, como si cada minuto que pasara fuese el último.

Mi otra función durante el rodaje era ser operadora de cámara. Tenía el cometido de ajustar y comprobar los equipos siempre que fuese necesario. Asimismo, era responsable del manejo de la cámara, lo que significaba tomar decisiones respecto a la posición de esta. La determinación en cuanto a la elección del plano era necesaria, y al tenerla en la mano si algo no me convenía siempre podría ir hacia atrás y generar distancia o, por otro lado, buscar todo lo contrario. El trabajo podía resultar ser agotador por el hecho de pasarse horas sin parar de grabar y tener que sostener la cámara a la misma altura, aunque, sin duda fue una experiencia gratificante y fantástica.

En lo que se refiere a mis compañeras, Marina Betoret era la encargada de producción. Cuando se trabaja con un equipo mínimo, es de agradecer disponer de unx jefx de producción. Ella se ocupaba de buscar alojamiento para grabar cuando surgía algún problema, como en el caso de Carla Gallén –protagonista de **Intransigentes**– dado que no pudimos disponer de su hogar y tuvimos que desplazarnos. También se encargaba de conseguir los distintos permisos en las diferentes localizaciones para rodar, como en el pub en el que estuvimos con Allan Segura –protagonista de **Intransigentes**–. El dinero era otro de sus compromisos. Cuando debíamos pagar alguna cosa (gasolina, comida, material...) ella gestionaba las cuentas y hacía los cálculos para dividir los gastos equitativamente. Era organizada, abierta a la relación social y capaz de coordinar varias actividades al mismo tiempo. Asimismo, formaba parte del film como “presentadora” por su gran carisma. Era quien guiaba en su mayoría a lxs participantes además de acompañarles en su cotidianidad.

Por otro lado, Juan Carreras era ayudante de producción y aportaba el apoyo que Marina Betoret tanto necesitaba. No obstante, su mayor función era ser técnico de sonido. La mayoría de personas considera el sonido como la cosa más fácil y poco atrayente. Pero, al grabar un sonido con mala calidad, el espectador desconecta con mayor facilidad. En consecuencia, es sin duda una de las partes más importantes a tratar.

³⁸ RABIGER, M. *Dirección de documentales*, p. 207.

Juan Carreras era el responsable de comprobar los equipos de sonido con antelación y también de solventar los problemas que iban surgiendo por causa de un funcionamiento deficiente. Por consiguiente, debía tener paciencia además de un buen oído. El técnico de sonido no escucha las palabras sino la calidad del sonido en sí. Esto quiere decir, percatarse del ruido, oír los zumbidos, retumbos e irregularidades que son ignorados por la mayoría.

Para los desplazamientos que tuvieron lugar durante el documental, Juan Carreras disponía de una pértiga con la que sujetar el micrófono, la cual debía mantener fuera del encuadre y lo más cerca posible de la fuente de sonido sin que produjese sombras. Esto requería agilidad y, al igual que con la cámara, podía resultar cansado.

En cuestiones principales, estas eran las funciones primordiales – posteriormente habría más aspectos a tratar–, y ante ellas, una lista de necesidades se hizo previamente, mucho antes de cualquier prueba videográfica.

En esta lista apuntamos todo aquello que íbamos a necesitar incluyendo todas las herramientas básicas. Planificamos el rodaje de la manera más simple, pues el objetivo debe ser siempre recurrir a las soluciones más sencillas y evitar así las complicaciones indeseadas e innecesarias. Respecto a las decisiones que afectaran al estilo de la película, se iban a tomar partiendo de la naturaleza del tema. Por último, nos obligamos a leer los manuales de instrucciones con todo cuidado pues, por ejemplo, el aplicar en funcionamiento los micrófonos de solapa conectados inalámbricamente a la cámara no era tarea fácil. Incluso tuvimos que buscar un vídeo en la plataforma de Internet para entender mejor su funcionamiento.

4.1.1. VISIONADO DE INTRANSIGENTES

Para el visionado de la serie documental **Intransigentes**, se presenta el siguiente código QR y dirección de enlace al canal de YouTube donde se encuentra registrada.



Intransigentes

<https://www.youtube.com/channel/UC5O9zK66Z7b1zeFc8OYiv8w>

4.1.2. DIARIO DE RODAJE

A continuación, se presenta la planificación del rodaje dividido por capítulos, aspecto mencionado anteriormente y que se tuvo en consideración para la futura elaboración del documental *#transigentes*.

Carla Gallén Ruiz

El fin de semana del 8 al 9 de abril pasamos la estancia con Carla Gallén (50 años), en Valencia. Fue nuestra primera sesión de rodaje y, como tal, estábamos realmente nerviosas pero con muchas ganas de empezar. Llevábamos tiempo esperando este momento y lo recibimos con gran ilusión.

La finalidad era pasar tres días con ella, pero al ser una mujer adulta tenía otras responsabilidades y no disponía de tanto tiempo como para aguantar largas horas paseando o respondiendo preguntas. Así que decidimos estar todo el sábado día 8 desde las 10:00 de la mañana hasta las 19:00 de la tarde, para luego quedar el domingo día 9 desde las 17:00 de la tarde hasta las 20:00.

Posteriormente hubo un problema añadido. Carla Gallén vivía en un piso compartido y, por ende, no tenía el permiso para poder filmar en él junto con sus compañeros, con los cuales no tiene una relación definida. Así que Marina Betoret, como productora, buscó soluciones hasta el punto de ofrecer su propia casa para filmar. No era lo que queríamos en un principio, pues se alejaba de esa relación entre protagonista y hogar, pero los resultados fueron bastante óptimos, Carla se mostró muy natural.

Durante el primer día, a pesar de que hacía buen tiempo, daba mucho el sol. Esto dificultó la primera toma de la mañana. Éramos conscientes de que la imagen saldría quemada pero teníamos que ir igualmente a comprar comida, así que decidimos coger el material audiovisual como apoyo. En un principio no se iba a grabar este recorrido por la mala iluminación, pero al ver los temas tan interesantes que Marina Betoret y Carla Gallén estaban tratando, optamos por grabarlo de igual modo. No es tanto la predilección de la imagen, como el del contenido.

Continuamos con la grabación hasta hacer varias pausas de tipo “entrevista”. Carla tiene una deformación en la pierna hereditaria y se cansaba mucho, por tanto, en su capítulo nos encontrábamos mayormente sentadas, a excepción de la primera conversación y de la última, la cual tuvo lugar el día posterior.

Al día siguiente, fuimos a un sitio donde la protagonista suele pasear en verano. Sabíamos que las horas de la tarde, al igual que las primeras de la mañana, son las mejores para grabar por el tema de la luz. Aun así, seguía



36. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de la entrevista a Carla Gallén en el jardín de la casa.
37. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma del juego de palabras concurrido en el sofá.
38. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma del paseo por el bulevar.



39. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#intransigentes*, 2017. Fotograma de Marina Betoret y Carla Gallen columpiándose.
40. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#intransigentes*, 2017. Fotograma de las firmas en el brazo.
41. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#intransigentes*, 2017. Fotograma del proceso body painting.

haciendo bastante sol. Como solución optamos por caminar a contraluz, para que Marina Betoret y Carla Gallen no apareciesen con los ojos rasgados a causa de la molesta e intensa iluminación, de este modo, el sol desde atrás se fundía con el fondo mientras que ellas eran más visibles, sin sombras duras en la cara como nos pasó en el día anterior.

Finalmente, el capítulo se cerró con lo que posteriormente sería nuestra idea de fuerza. Se trataba de escribirnos en el brazo, unx a otrx, el título del documental, tachando el *IN* y dejando el resto de la palabra visible con un asterisco encima de la segunda i. El significado del mismo aparece explicado en la fase de preproducción. Por último, también aparece en escena los planos de la sesión fotográfica con body painting que comento más adelante en el apartado 4.1.2.

En cuestión de planos, hay mucho plano medio y primer plano porque reduce el encuadre y esto hace que el espectador dirija su atención hacia **xlx** sujeto. Así **lx** dota de subjetividad y permite una identificación emocional con aquellxs que se desnudan frente a cámara. En el primer día se recurre a pocos planos generales o planos enteros porque, al no ser específicamente su casa, no queríamos establecer dicho lugar como íntimo ni que poseyera carácter en la imagen.

Respecto al sonido, fue sinceramente nuestra mayor dificultad. A Carla se le escuchaba perfectamente gracias al micrófono inalámbrico que llevaba colocado en el jersey. Sin embargo, a Marina debía seguirle la pértiga. Esto provocaba que muchas veces no se direccionara bien el micrófono y, por tanto, se le oía muy bajito. También era problemático el ruido del tráfico, que sobrepasaba la voz de nuestra presentadora, apareciendo el sonido de los motores o del claxon en primera instancia. Esto puede observarse, mayoritariamente, en la última conversación del parque.

Como única solución viable consideramos la opción de subtítular lo que decía. Nos dio bastante lástima tener que recurrir a ello, así que probamos a grabar la voz de Marina Betoret en una grabadora intentando aproximarse lo máximo posible a la entonación y duración de las palabras hasta quedar con un resultado satisfactorio.

El equipo técnico que nos acompañó durante esta sesión concretamente fueron las cinco tarjetas de memoria, las dos videocámaras Panasonic, la cámara Nikon D3100, la grabadora TASCAM DR-40, los micrófonos de solapa Samson, dos trípodes, el micrófono Neweer Pro, pértiga, portátil y disco duro.



42. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de Aiden, el gato de Hugo Sánchez.
43. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de Hugo cogiendo la bandera.
44. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de juego en el sofá.

Hugo Sánchez Quesada

Durante el fin de semana del 14 al 16 de abril tuvimos grabación con Hugo Sánchez (17 años), en Mislata. Es sin duda el capítulo del que más orgullosos estamos.

Hugo Sánchez se mostraba sencillo, corriente, natural, abierto. El primer día de filmación era por definición una carta de presentación. Nos mostró su dormitorio y los objetos que en él guardaba. Experimentamos el hecho de pasar un tiempo en la cocina, viendo como preparaba unos deliciosos espaguetis. También conocimos al padre a través de su hijo, que nos contaba mediante elementos personales cuál era su oficio además de sus *hobbies*. Por el momento, su padre no aparecía en pantalla pero era un personaje más del que ya teníamos conocimiento.

Lo más importante para Hugo eran sus dos gatos: Félix y Aiden. En especial este último, con quien comparte una estrecha relación. No pueden vivir el uno sin el otro. Por eso era imprescindible que apareciese durante todo el capítulo.

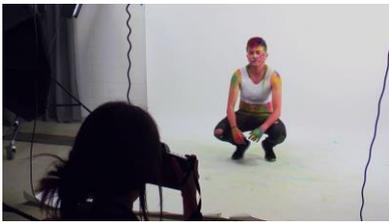
La cotidianidad estaba presente, como en la escena en que Hugo se dirige al centro de música para coger la bandera que debe llevar durante una procesión. Su padre es el director de la compañía y por eso él tiene que salir en este tipo de ceremonias, además de que con anterioridad, Hugo ejercía la función de músico y formaba parte de la banda.

De igual modo, el tiempo pasaba. Hubo tanto momentos de diversión como otros de reflexión. De hecho, el viernes 14 por la noche estuvimos viendo el monólogo, altamente recomendable, de Pamela Palenciano³⁹: *No solo duelen los golpes*⁴⁰. Un relato autobiográfico sobre la violencia de género contado a través del humor y la ironía, con el fin de realizar una intervención educativa en los institutos con personas de entre 12 y 18 años. Estuvimos debatiendo sobre él durante largas horas, pero el micrófono tuvo un fallo funcional y no pudimos editar este apartado para que apareciese en el documental.

Al día siguiente apareció en pantalla Arantxa Gil Gómez, la mejor amiga de Hugo. Esto generaba confianza y se veía valorado el concepto de amistad. Ambxs fueron a patinar y durante el suceso, se introdujo mayormente el tema de la transexualidad.

³⁹ Monologuista, comunicadora y activista feminista española, reconocida internacionalmente por su monólogo teatral *No solo duelen los golpes*.

⁴⁰ *No solo duelen los golpes*. Página web oficial: <https://nosoloduelenlosgolpes.wordpress.com/>



45. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de Hugo Sánchez y Arantxa Gil patinando.
46. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de la entrevista a Hugo Sánchez en el Parque de Cabecera.
47. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de la sesión de body painting.

Finalmente, el domingo 16 nos dirigimos al Parque de Cabecera, en Valencia, para mantener una última conversación. En ella se trataron temas externos a la transexualidad, pero que afectan de igual modo, como el autobús transfobo de Hazte Oír. No obstante, también se dio conocimiento de elementos como el *binder*, top que comprime el pecho de los hombres transexuales con disforia de género, para que no se les note bajo la ropa.

El capítulo es cerrado de igual forma, escribiéndonos la palabra **#transigentes** en el brazo entre todo el equipo y el protagonista. Al mismo tiempo que aparece una reflexión final durante la grabación de body painting.

De manera resumida, Hugo aporta precisamente lo que estábamos buscando. Hay tanto partes de cotidianidad como partes en las que se trata la temática trans. Nada es forzado y se genera un vínculo con los integrantes del film que traspasa la pantalla y llega hasta el espectador.

El estudio del plano aquí es más variado. Cuando el protagonista comenta cosas personales, todo se percibe desde el plano medio para centrar la mirada hacia el sujeto. Mientras que, por otro lado, aparecen planos generales o de cuerpo entero que sitúan al espectador en el espacio como es el caso del parque, la procesión, entre otros.

El sonido también se encuentra mejor recogido, permitiendo un mayor entendimiento de las conversaciones.

El equipo técnico que nos acompañó durante esta sesión concretamente fueron las cinco tarjetas de memoria, las dos videocámaras Panasonic, la cámara Nikon D3100, la grabadora TASCAM DR-40, los micrófonos de solapa Samson, dos trípodes, el micrófono Neweer Pro, pértiga, portátil y disco duro.



48. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de Allan Segura hablando con su profesora Encarna Canet.
49. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma del reto del agua en el que aparecen Allan Segura, Marina Betoret y Juan Carreras.
50. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de la entrevista realizada a Allan Segura en su habitación.
51. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de la sesión de body painting.

Allan Segura Villatoro

En mayo, los días 5, 6 y 7 estuvimos rodando con Allan Segura (19 años). El encuentro tuvo lugar en su facultad, como estudiante de Grado en Trabajo Social. Allí conocimos su relación más cercana tanto con gente de pequeños comercios, como con su profesora Encarna Canet, docente en la asignatura de igualdad de género.

Tras terminar las clases, nos dirigimos a su hogar, un piso compartido por cuatro estudiantes, de los cuales, una aparecería a lo largo del capítulo, su compañera y amiga Flora Valera.

La toma de contacto con Allan Segura no estuvo apenas relacionada con el tema de la transexualidad. Nos parecía correcto por el hecho de que esto aportaba distintos puntos de vista según los capítulos anteriores, pues en Carla formaba parte como algo principal, en Hugo existía un punto intermedio, y ahora con Allan era casi todo lo contrario. Nos gusta por el hecho de que se muestra muy natural, cómodo en su cotidianidad, y si alguien decide no abrirse tanto en estas cuestiones, nosotras no éramos quién para obligar a nadie. Así que decidimos disfrutar de la estancia, en donde casi siempre salimos sonriendo, jugando o haciendo bromas. Sin embargo, sí que existe una escena en la habitación del protagonista, donde este se desnuda un poco más frente a la cámara y nos cuenta varias experiencias traumáticas de su pasado, todas superadas y plasmadas en forma de tatuaje, los cuales explica posteriormente.

El grado de empatía puede resultar ser menor que con el resto de protagonistas por el hecho de carecer de cuestiones emotivas. Pero para nosotras sugiere diversión, felicidad, cuatro personas que se lo pasan bien y disfrutan, olvidándose del resto, sin temor a parecer reiterativas o aburridas. Entretenimiento juvenil que traspasa la pantalla hasta hacer reír a los propios espectadores.

El capítulo también concluye con la firma de *#transigentes* en el brazo, así como con la sesión de body painting, donde Allan Segura proclama unas palabras de despedida.

El equipo técnico que nos acompañó durante esta sesión concretamente fueron las cinco tarjetas de memoria, las dos videocámaras Panasonic, la cámara Nikon D3100, la grabadora TASCAM DR-40, los micrófonos de solapa Samson, dos trípodes, pértiga, portátil y disco duro.

Victoria Sastriques Guardiola

El fin de semana del 12 al 14 de mayo estuvimos grabando con Victoria Sastriques (26 años), en Castellón. La conocimos por redes sociales y no dudamos en contactar con ella de inmediato. Fue muy amable y cercana.

El primer día de rodaje fue un poco caótico debido a la llegada desde Valencia con todo el material audiovisual como carga, ocasionando que pudiésemos grabar más bien poco. Un contratiempo añadido fue que más alumnos estaban reclamando cámaras y grabadoras, por lo que tuvimos que devolver parte de lo que teníamos, obstaculizando el resto del fin de semana.

No obstante, el segundo día de rodaje fue bastante mejor. Fuimos a su casa a comer, estuvimos hablando sobre su profesión además de cómo es criticada por la calle no solo con palabras, sino con gestos y miradas. Es una mujer explosiva, cierto, pero nadie se merece ser tratad^x de esa forma. Para mostrar verificación al asunto, fuimos con una cámara oculta al centro comercial de Castellón, con tal de grabar los insultos, malas miradas y burlas que sucedían constantemente. Al principio, dejábamos que dicho suceso tuviera lugar, pero cuando ya llevábamos un rato decidimos actuar, mostrando la cámara públicamente, para que cada vez que alguien cometía semejante acto, le dejásemos bien claro que había sido grabado y que podía llegar a ser denunciable.

Posteriormente, el domingo 14 fuimos al paseo de la playa, lugar donde Victoria suele relajarse y disfrutar largas horas en tranquilidad. En dicho paseo retomamos conversaciones del día anterior, pues tuvimos una gran dificultad. La tarjeta de memoria de 60 Gb donde se había guardado todo, se estropeó, borrando los archivos que contenía antes de poder pasarlos al ordenador y disco duro.

Finalmente, también tuvimos sesión de body painting con ella junto con la firma habitual de **Intransigentes**. La historia terminó con una dedicatoria en la que Victoria Sastriques agradecía el trato como persona que le habíamos brindado.

El equipo técnico que nos acompañó durante esta sesión concretamente fueron las cinco tarjetas de memoria, una videocámara Panasonic, la cámara Nikon D5300, la GoPro Sports ultra HD dv, la grabadora Handy Recorder H2, los micrófonos de solapa Samson, dos trípodes, pértiga, portátil y disco duro.



52. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#atransigentes*, 2017. Fotograma de la entrevista realizada a Victoria Sastriques.
53. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#atransigentes*, 2017. Fotograma de la cámara oculta en el centro comercial.
54. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#atransigentes*, 2017. Fotograma de Victoria Sastriques mostrándonos su habitación.
55. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#atransigentes*, 2017. Fotograma de la sesión de body painting.



4.1.3. SESIÓN FOTOGRÁFICA

Hacer fotografías a nuestros protagonistas era algo que teníamos claro desde un principio. Pero no conseguíamos adaptar una temática apropiada que representase en esencia la personalidad de cada unx.

A medida que iba avanzando el documental, nos percatábamos de la variedad que presentaban lxs distintos componentes del film, así que vimos como potencial destacar este aspecto en concreto. Para ello quisimos realizar una intervención de manera metafórica, y que mejor diversidad que la que presentan los colores en sí.

De este modo, dimos paso a la búsqueda de referentes. El body painting era la mejor propuesta mediante el uso de pigmentos, relacionando cuerpo-color. El primero como parte esencial en el proceso de transición de una persona transexual; el segundo como apropiación máxima de la identidad.

A cada persona se le atribuyeron los colores que ellas mismas escogieron, siendo así el azul, rosa y blanco para Victoria Sastriques; el amarillo, rosa y blanco para Carla Gallén; el amarillo, azul, rosa y verde para Allan Segura; y el amarillo, azul, rojo y verde para Hugo Sánchez.

Estuvimos reservando el plató de fotografía durante varios días, siempre con ayuda de nuestra tutora Marina Pastor, así como la de los técnicos Josep Frasquet e Ydoya Calabuig. Marina Betoret se encargó de pintar a lxs intérpretes, mientras que Juan Carreras era responsable del manejo de la cámara y el sonido, al mismo tiempo que servía de apoyo durante el proceso de pintura e iluminación. Mi cometido era el de hacer las fotografías y realizar la posterior mejora de las mismas.

Se hicieron alrededor de 500 fotografías por persona, para luego elegir solamente 5 por cada una. A estas se les aplicó la corrección de color en el programa de Adobe Photoshop. Tras ello, quisimos ir más allá y decidimos que los colores debían fundirse con el cuerpo para que el significado cogiera mayor fuerza, por eso el humo y las transparencias fueron nuestros mayores aliados a la hora del retoque fotográfico, ya que permitían esa disolución y unificaban cuerpo-color de manera completa, creando un vínculo emocional y creativo.

Estas fotografías⁴¹ aparecerían en el libro interior que incluiría la caja del DVD, así como también formaron parte de los créditos finales, aportando frescura y cerrando cada capítulo con lo que son: seres humanos.

⁴¹ Véase anexo 1.5. para ver el álbum completo de las fotografías.

56. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#atransigentes*, 2017. Fotografías body painting. Victoria Sastriques.
57. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#atransigentes*, 2017. Fotografías body painting. Hugo Sánchez.
58. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#atransigentes*, 2017. Fotografías body painting. Allan Segura.
59. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#atransigentes*, 2017. Fotografías body painting. Carla Gallén.

4.2. FASE DE POSTPRODUCCIÓN

En este punto se procede a tratar el aspecto de manipulación de material audiovisual que conforma el montaje, subtítulo, efectos especiales, retoque de color, y muchos otros.

4.2.1. MONTAJE

El montaje es una de las partes más importantes a la hora de hacer una película. Es sin duda la sección que requiere de mayor dedicación, más incluso que la producción.

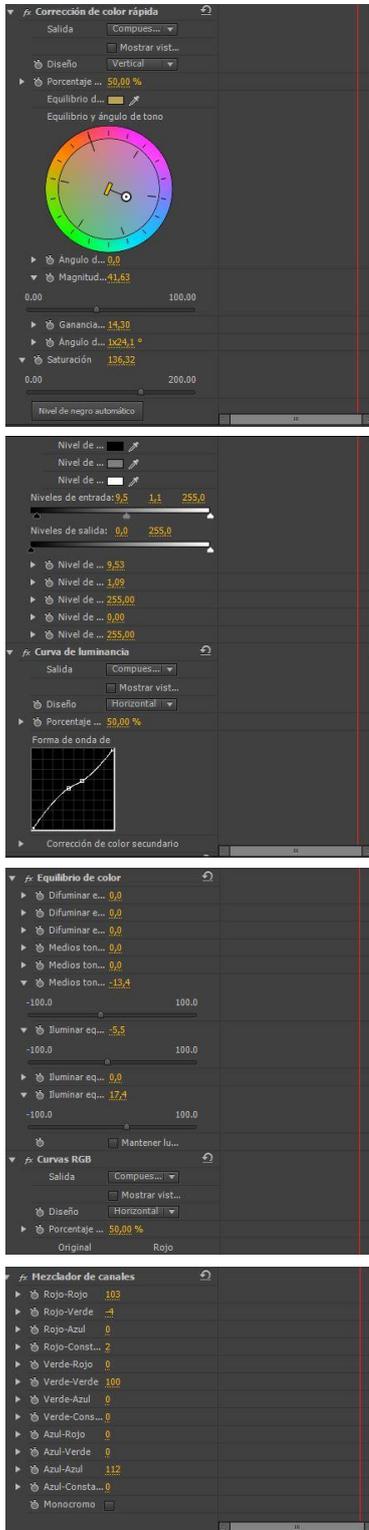
La tarea del montador demuestra que es una pieza vital para la evolución creativa del film. En películas de bajo coste, como lo ha sido esta, es una misma persona quien desempeña las funciones de montador y director. Y así ha sido en el caso de **Intransigentes**. Sin embargo, Marina Betoret y Juan Carreras han asistido a muchas de estas sesiones y me han servido de apoyo y ayuda en la toma de decisiones.

Paciencia y organización son las que me han acompañado durante el proceso de edición. El software empleado para ello fue el Adobe Premiere Pro CS6. Inicialmente, monté una primera secuencia como consideraba que era correcta, pues si no funcionaba estaba dispuesta a experimentar y ver cómo podía mejorarla, ya que las buenas elecciones en el montaje suelen aparecer en el mismo desarrollo de montaje.

Al principio trabajé con una versión en bruto de cada capítulo, elaborada a partir de secciones largas y elegidas de manera aproximada. En esta fase, lo importante era reaccionar sin detenerse a analizar las reacciones. Habría tiempo para esto más tarde. Poco a poco, el propio material me indicaba los puntos donde era aconsejable cortar.

Uno de los primeros aspectos a tratar mediante este proceso era determinar la durabilidad que debía tener el documental, y basándome en varios factores decidí otorgarles una duración de entre 30-40 minutos por capítulo, consultado y aceptado por el resto del equipo. Dicha duración no fue escogida al azar, sino que se estuvo investigando cuál era la duración permitida para presentarlo en festivales, siendo estos en su mayoría de 30 minutos.

La verdad es que el tema era tan amplio y habían tantas horas grabadas que necesité acortar y escoger aspectos específicos para no pasarme de la duración deseada.



60, 61, 62, 63 y 64. Ejemplo de una escena editada mediante las herramientas de edición de color en Adobe Premiere Pro.

Cada minuto de grabación en pantalla requería de entre tres y cinco horas de montaje. Por lo tanto, si cada capítulo dura alrededor de 30 minutos, el montaje ha supuesto un trabajo de cuatro semanas por cada uno de ellos, dedicándole más de 40 horas semanales. Así pues, a Carla Gallén y Hugo Sánchez los edité durante los meses de abril y mayo, mientras que Allan Segura y Victoria Sastriques fueron editados entre mayo y junio. Lo importante era ser constante y dedicarle tiempo regularmente, así el proyecto se mantenía fresco en la mente.

Algo que tenía claro es que en el comienzo de cada capítulo debía presentar a **lxs** personajes para establecer el vínculo emocional con las personas. Durante la parte central se transmitiría información y se exploraría el tema, para dar paso al cierre de las historias por medio de unas conclusiones finales dadas por **lxs** propixs protagonistas.

Al ser un documental sin guion, el metraje estaba basado en el orden y desarrollo de los acontecimientos de forma cronológica. Continuamente iba realizando copias de seguridad y mostraba los avances a mis compañeras, pues el apoyo grupal era imprescindible.

El reto de las entrevistas fue la parte más costosa. La manera más minuciosa y eficiente de registrar dichas entrevistas era transcribirlas. Es decir, debía escribir palabra por palabra lo que decían los intérpretes, anotando el tiempo de la entrevista, que a su vez me servía de referencia. Al principio parecía un trabajo tedioso, pero posteriormente supuso un ahorro de tiempo, ya que en última instancia era fácil clasificar los temas por categorías, así me aseguraba que no había temas repetidos en los diferentes capítulos. Hacer comparaciones en cuanto al contenido para seleccionar el material sin contar con la transcripción constituiría una ardua tarea.

La edición de color también era algo que consumía mucho tiempo. En el *control de efectos*, mis principales herramientas eran la corrección de color rápida, la curva de luminancia, el equilibrio de color, las curvas RGB y el mezclador de canales.



65, 66, 67 y 68. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de corrección de color.

A continuación se muestra, en las imágenes, algunos de los cambios más notorios:



Durante el rodaje, la grabación de sonido estaba configurada por un solo canal, el izquierdo, lo cual quería decir que no estaba en estéreo sino en mono. Por tanto, mediante el programa de Audacity se duplicaba la pista y a la sección inferior se le atribuía el canal derecho. A continuación, se mezclaba y se generaba un audio en estéreo. Posteriormente, se procedía a limpiar el sonido de ruido, dejándolo lo más limpiamente posible.

Tras acortar el montaje hasta su edición definitiva, di paso al empleo de transiciones básicas, aunque la mayoría eran por corte. No obstante, cuando se encontraba algún cambio de tema muy brusco, utilizaba el fundido que lo caracterizaba de manera más suave.

Por último, añadí la banda sonora y los efectos de sonido. La función de la música es establecer el clima de una escena o, por otro lado, provocar una respuesta emocional. No hay música en todo el documental, sino solo en algunos fragmentos clave. El estilo musical es parecido en casi todos los capítulos. Se trata de un conjunto de instrumentos como el piano, el violín o la guitarra, de carácter suave, instrumental, nada de melodías con letra. Unas veces triste, otras más melódicas, algunas con un toque de tensión y otras tantas que transmiten alegría. Todo dependiendo del momento de la escena. En su mayoría son canciones de derecho libre, casi todas pertenecientes a Kevin MacLeod o Ross Bugden.

Respecto a los efectos de sonido, se añadieron para crear ambiente en alguna que otra toma, como el cantar de los pájaros o el ruido del tráfico.

4.2.2. TÍTULOS DE CRÉDITO INICIALES

Al tratarse de una docuserie, cada capítulo debía ser homogéneo en cuanto a créditos iniciales y finales.

Por eso, la cabecera de cada uno de ellos debía estar conformada por un elemento común tratado en el interior del documental. Así pues, se inició una búsqueda para fijar un sentido en concreto.

Apuntamos en un papel varias palabras clave que definieran, de manera general, el film. Entre ellas, igualdad, libertad, aceptación, transparencia, etcétera. Sin embargo, de todas las que escribimos hubo una que nos llamó la atención por encima de todo: diversidad.

Diversidad significa variedad, aspecto tratado en la sesión fotográfica mediante el uso de los colores. Este fue el punto de partida para crear un vínculo con la pintura. Por eso, en nuestra primera prueba, se hizo una *intro* con una duración de 10 segundos mediante la técnica de Motion Graphic, donde un conjunto de gotitas formaban la palabra **intransigentes**.

Los Motion Graphics son un medio artístico consistente en animar, gracias a herramientas y software digitales: títulos, créditos, infografías, vídeos corporativos, exposiciones fotográficas, presentaciones...

En este caso, la intención era jugar con el título del documental, experimentando con fluidos y formas. Los colores utilizados son el azul claro (#000*) y el blanco. Mientras que, por otro lado, los programas utilizados fueron el Real Flow y el 3D Max con el motor de render V-Ray. Se realizaron planos desde diferentes ángulos, atendiendo al encuadre y la estética del sujeto y pasamos el resultado a los programas Adobe Premiere Pro y Adobe After Effects. Asimismo, se utilizaron los plug-ins de Twixtor Pro y FL Glow para remapear el tiempo creando más frames e introducir algunos efectos. Finalmente, se empleó una música libre de derechos.

Como referentes, tomamos al director de motion graphics valenciano Fernando Domínguez y al profesor Adolfo Muñoz García, docente de la asignatura Digital Postproduction and FX de esta misma facultad.

Pese a ello, al ponerlo en práctica el resultado no fue como nos lo habíamos imaginado, así que decidimos enfocarlo en otra dirección. Estuvimos mirando tutoriales para continuar relacionándolo con el color, hasta que finalmente dimos con una *intro* totalmente fresca, en donde los colores eran parte



69, 70 Y 71. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *intransigentes*, 2017. Fotogramas de la *intro* oficial de los capítulos de la serie documental *intransigentes*.

significativa de ella y estaban rebosantes de vida. También tenía un papel importante el humo, característica destacable en las fotografías editadas del body painting.

Así que comenzamos a editar con Adobe After Effects. Constaba de dos corrientes de humo independientes que se mezclaban entre sí hasta dar paso al título del documental. Los colores elegidos para todxs fueron el azul, blanco y rosa por ser los colores de la bandera transexual. Asimismo, aparecería el título de **intransigentes** con el color amarillo-ocre, para continuar con la propia estética de la película.

Seguidamente, aparecerían los nombres de lxs intérpretes de cada capítulo junto con su edad y colores correspondientes. El significado de la relación color-persona se encuentra detallado en el TFG de distribución y comunicación.

4.2.3. PRESSBOOK

Tras el montaje y la película ya terminada, se empieza a planificar su dispersión. En primera instancia, se origina la creación del pressbook⁴².

Antes que nada, afirmar que el apartado de distribución y comunicación pertenece al trabajo de Juan Carreras. No obstante, este formato promocional contiene facciones relacionadas con la postproducción y por eso se aplica como parte de esta memoria.

Siguiendo con la definición de pressbook, se trata de una pieza de material promocional creado y distribuido para poder comercializar las películas.

En el de **intransigentes** encontramos información sobre el documental como la sinopsis o la ilustración del cartel principal. También aparecen tanto la ficha artística como la ficha técnica. En la primera se menciona a lxs protagonistas al mismo tiempo que a las realizadoras, mientras que en la segunda aparecen los datos técnicos de la obra audiovisual.

Las biografías del equipo se suman a este documento así como la sesión fotográfica de body painting, terminando con el apartado de contacto donde pueden comunicarse con nosotras.

El diseño de esta pieza es totalmente creativo y original, donde se tiene un cuidado de la estética y los colores, aportando sencillez de una manera elegante.

⁴² Véase anexo 1.7.

5. ANÁLISIS DE LA OBRA

En el conjunto del documental se muestra a cuatro personajes en sus diferentes ámbitos cotidianos para así construir su personalidad desde la propia experiencia individual, acompañándolxs en todo momento.

Esta docuserie no es objetiva, sino que al considerarse cine de autor, las opiniones establecidas en el interior de los capítulos son totalmente íntimas y poco imparciales. Lxs entrevistadxs se sienten cómodxs hasta el hecho de olvidarse de las cámaras. Y todo ello construye una armonía que consigue, por fin, establecer el sentimiento de empatía.

Cada persona es distinta, ninguna tiene vivencias iguales a la anterior. Como ejemplos drásticos, la era de la transexualidad con Carla Gallen frente a aquella que vivió Victoria Sastriques. Esto aporta variedad y, como bien se comenta en el apartado de sesión fotográfica, para gustos los colores. No es rosa o azul, existen las tonalidades y el multicolor.

De este modo, se pueden estudiar las desigualdades y similitudes entre los testimonios. Todo tiene un sentido según la relación con la persona, según la edad que tiene. Todo condiciona.

5.1. ESTRUCTURA

La estructura del documental siempre estará basada en el montaje debido a que en él se articulan todos los elementos de los cuales se dispone, ya sea video, audio, fotografías, y un largo etcétera.

Para mí la estructura es el corazón de la película. Es donde ~~xlx~~ directorx establece una forma de comunicación con los espectadores y donde aparece el hilo conductor argumentativo de toda la historia.

Es muy importante encontrar una estructura global que sirva de orientación, ya que en un principio no se realizó ningún anteproyecto para ajustar el documental a unas normas y características determinadas. Es por eso que, en este caso, sigue un orden cronológico, lineal, aunque no exactamente con inicio, nudo y desenlace, pues no hay ninguna narrativa en él que plantee esta división en concreto. No obstante, sí que observamos una evolución en cada unx de lxs participantes. Durante el primer día se encuentran un tanto vergonzosxs, pensando qué y cómo decir las cosas en cada momento. Pero, con el transcurso de las horas esto va perdiendo notoriedad, se van implicando más en el tema hasta estar completamente relajadxs.

6. CONCLUSIONES

Para poder establecer unas conclusiones definidas, he de retomar de nuevo los objetivos, tanto generales como específicos, y comprobar que se hayan cumplido correctamente.

Por una parte, el desarrollo de creación de un documental audiovisual ha sido realizado con éxito. Estoy muy satisfecha con respecto a mis planteamientos y propósitos iniciales ya que, de un modo u otro, se han completado de manera productiva. Por eso, el documental participativo de Jean Rouch, junto con el montaje de Dziga Vertov, el contenido social de John Grierson y el entusiasmo por el ser humano de Flaherty, han conformado toda una serie referencial en la que me he basado para elaborar **Intransigentes**.

Mapa de León Siminiani, Elena de Petra Costa y Bowling for Columbine de Michael Moore, los tres muy diferentes el uno del otro, pero con pequeñas características similares, han sido mis mayores maestros. Técnicamente me han ayudado a conformar mis ideales y mi meta a seguir.

Por otra parte, he logrado ampliar mis conocimientos sobre lo que es el cine documental, comprendido como instrumento de una dialéctica particular y como el medio de difundir su resultado.

El alma de todo el film sin duda son las entrevistas, unas más clásicas y otras más contemporáneas. Me refiero no solo a aquellas que pretenden recoger información sobre determinados hechos, sino también a las que profundizan en la parte más íntima. Colocarse cara a cara frente a otro ser humano significa ayudar a otra persona a expresar el sentido de su vida. Por eso, la película ya terminada narra la historia de unx individux –cuatro en este caso– a través de una exposición con detalles específicos de carácter emocional que nos conduce a un clímax convincente. Es entonces cuando tenemos la sensación de estar contemplando el espíritu de un ser humano. Parte de este proceso consiste en no contentarse con lo más inmediato y superficial, porque intuimos que bajo esa superficie se esconde algo más profundo.

Ante esto me gustaría recalcar, no de manera personal sino en general, que en ocasiones rechazamos lo desconocido por miedo a lo que pueda pasar o tal vez a lo que puedan decir, mas si deconstruimos esa imagen estructurada y aceptada por la mayoría de las personas como representativa de un determinado colectivo, llegaremos a entender que, al fin y al cabo, todxs somos seres humanos. El color de la piel, el género, el sexo; no marcan la diferencia. Es la estereotipada visión arcaica de un pueblo la que siempre ha tenido presente

la palabra *culpa*, donde aquellxs entes que no simpatizan con la identidad que se les asigna al nacer, se sienten constantemente culpables de “ser” así. En consecuencia, si asumen su realidad, el rechazo es inminente. Por eso, como finalidad, hemos querido reivindicar su derecho a existir sin ser juzgadxs.

El documental es un medio libre, producto de un proceso de creación y contrastación de fuentes informativas, que permiten un relato final con proyección de pensamiento. Los diferentes puntos de vista, las opiniones y reflexiones, la capacidad sintética y la descripción contextualizadora son elementos ineludibles del discurso audiovisual, todos pertenecientes en mayor o menor medida dentro de **Intransigentes**.

En definitiva, creo haber realizado junto con Marina Betoret y Juan Carreras, un documental visual y atractivo, tanto desde el punto de vista humano como desde el punto de vista técnico. Es cierto que todavía nos falta formación, pero por eso esperamos continuar haciendo proyectos con los que seguir aprendiendo y mejorando. Para ello, los centros educativos y universidades han de representar un papel clave en relación a la nueva maquinaria, la manipulación de los nuevos procesos y la educación crítico-reflexiva para corregir las desigualdades.

Cara al futuro, la serie no la damos por finalizada, pues creemos que todavía faltan muchos puntos de vista a tratar que comprendan edades o situaciones diferentes, como por ejemplo un hombre transexual de entre 40-60 años o menores adolescentes y preadolescentes. También sería adecuado mostrar la transexualidad desde nuevos orígenes, esto quiere decir mostrar a personas de otros países, investigar cómo se vive allí la transición o cómo está penado el hecho de pertenecer al colectivo trans*.

Intransigentes es el resultado de un trabajo metódico, que me ha ayudado a profesionalizarme en el arte fílmico, con todas sus prestancias y detrimentos.

7. BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

- BARNOUW, E. *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- BARROSO, J. *Técnicas de realización de reportajes y documentales para televisión*. Madrid: Raycar, 2001.
- BRESCHAND, J. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.
- BUTLER, J. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.
- FRANCÉS, M. *La producción de documentales en la era digital*. Madrid: Cátedra, 2003.
- GAUDENZI, S. *Digital interactive documentary: from representing reality to co-creating reality*. Trabajo de investigación. Londres: University of London. Centre for Cultural Studies (CCS) of Goldsmiths, 2009.
- ICAZA, G.L. *Proposición X. Género y sexo en el lenguaje escrito*. Trabajo Fin de Máster: Teoría, investigación y práctica en arte contemporáneo. Madrid: Universidad Complutense, 2014.
- LINDENMUTH, K.J. *Cómo hacer documentales. Guía práctica para iniciarse en la creación de documentales*. Barcelona: Acanto, 2011.
- MEDIAActive. *Aprender Premiere Pro CC 2016 release con 100 ejercicios prácticos*. España: Marcombo, 2017.
- MITRY, J. *Estética y psicología del cine*, 5ª edición. Madrid: Siglo XXI de España editores, 1999.
- PEINADO, P. y PLATERO, R.L. *Universo Trans, AET. Transexualia*, Ayto. de Madrid, 2015.
- PLATERO, L. *Transexualidades: Acompañamiento, factores de salud y recursos educativos*. Barcelona: Bellaterra Edicions 2000, 2013.
- PRECIADO, B. *Transfeminismos y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica*. Nº 21, Mayo, p. 24 – 25.
- RABIGER, M. *Dirección de documentales*, 3ª edición. Madrid: Neografis, 2005.
- REISZ, K. *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Taurus, 1980.
- SCHERER, D. Z., LEETOY, S. *Documental participativo como herramienta de agencia cultural: El Salto, un caso de estudio*. Revista científica de Información y Comunicación. 2016, 13, pp. 235 – 261.

Filmografía

- BALCON, M. (productor) y FLAHERTY, R. (director). (1934). *El hombre de Aran* [documental]. Gran Bretaña: Gainsborough Pictures.
- BLIOKH, J. (productor) y EISENSTEIN, S.M. (director). (1925). *El acorazado Potemkin* [documental]. Unión Soviética: Mosfilm.

- CUATRO (Cadena de televisión realizadorx). (2013). *Prostitución a las afueras* [reportaje]. España.
- DAUMAN, A. (productor) y ROUCH, J. (director). (1961). *Crónica de un verano* [documental]. Francia: Argos Films.
- ESHAGHIAN, T. (productora y directora). (2008). *La Transexualidad en Irán La República Pseudo – Islámica* [documental].
- FLAHERTY, R. (productor y director). (1922). *Nanuk el esquimal* [documental]. Estados Unidos: Revillon.
- FLAHERTY, R. (productor y director). (1926). *Moana* [documental]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- GENTE EXTRAORDINARIA (realizadorx). (2009). *Mamá soy transexual* [documental]. Estados Unidos.
- GRIERSON, J. (productor y director). (1929). *Pescadores a la Deriva* [documental]. Reino Unido: Empire Marketing Board / New Era Films.
- LUMIÈRE, L. (productor y director). (1895). *La salida de la fábrica de Lumière en Lyon* [documental]. Francia: Hermanos Lumière.
- LUMIÈRE, L. (productor y director). (1895). *La llegada de un tren a la estación* [documental]. Francia: Hermanos Lumière.
- LUMIÈRE, L. (productor y director). (1895). *La comida del bebé* [documental]. Francia: Hermanos Lumière.
- LUMIÈRE, L. (productor y director). (1895). *El regador regado* [documental]. Francia: Hermanos Lumière.
- MOORE, M. (productor y director). (2002). *Bowling for Columbine* [documental]. Estados Unidos, Cánada, Alemania: Region 4.
- MOORE, M., CZARNECKI, J., GLYNN, K., HAMPTON, H., WEINSTEIN, H., WEINSTEIN, B. (productores) y MOORE, M. (director). (2004). *Fahrenheit 9/11* [documental]. Estados Unidos: Dog Eat Dog Films.
- MUÑOZ, S. (productor) y ARMÁN, M. (realizador). (2014). *El sexo sentido* [documental]. España: RTVE.
- NATIONAL GEOGRAPHIC (realizadorx). (2017). *La revolución del género* [documental]. Estados Unidos.
- PRICE, S., RUSCHHAUPT, D., RUSSELL, R., SMITH, C. (productorxs) y OLLMAN, D., PRICE, S., SMITH, C. (directorxs). (2003). *The Yes Men* [documental]. Estados Unidos: United Artists.
- ROBBINS, T., MEIRELLES, F. (productorxs) y COSTA, P. (directora). (2012). *Elena* [documental]. Brasil: Busca Vida Filmes.
- VERTOV, D. (productor y director). (1924). *Cine-ojo: La vida al imprevisto* [documental]. Unión Soviética: Mezhrabpom film.
- VERTOV, D. (productor y director). (1929). *El hombre de la cámara* [documental]. Unión Soviética: All-Ukrainian Photo Cinema Administration.

ZAMORA, M., SCHMITZ, S. (productorxs) y SIMINIANI, L. (director). (2013). *Mapa* [documental]. España: Avalon / Pantalla Partida.

Webgrafía

COSTA, P. (2013). *Elena*. [Texto online] [Consulta: Mayo, 2017]. Elenafilm: <http://elenafilm.com/#top>

MOORE, M. *Michael Moore*. [Texto online] [Consulta: Mayo, 2017]. Michaelmoore: <https://michaelmoore.com/>

SIMINIANI, L. *Plataforma de difusión e investigación audiovisual. Archivo filmico online. León Siminiani*. [Texto online] [Consulta: Mayo, 2017]. Plat.tv: <http://plat.tv/autores/leon-siminiani>

CASACUBERTA, D. "Reclaim the backbone". [Texto on line] [Consulta: Junio 2017]. Universitat de Barcelona: IMARTE. Disponible en web: <http://www.ub.edu/imarte/investigacions/estudis-teorics/david-casacuberta/reclaim-the-backbone-repensar-internet-como-espacio-publico/>

8. ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Robert Flaherty: *Nanuk el esquimal*, 1922. Nyla, mujer de Nanuk, y su hijo. (p.12)
2. Robert Flaherty: *Nanuk el esquimal*, 1922. Nanuk (Allakariallak). (p.12)
3. Louis Lumière: *La Sortie des usines Lumière à Lyon*, 1895. (p.12)
4. Dziga Vertov (1896-1954). (p.13)
5. Dziga Vertov: *El hombre de la cámara*, 1929. Último fotograma de la película. Impresión de un ojo sobre el objetivo de una cámara. (p.13)
6. John Grierson (1898-1972). (p.14)
7. John Grierson: *Pescadores a la Deriva*, 1929. (p.14)
8. Jean Rouch (1917-2004). (p.15)
9. Jean Rouch: *Crónica de un verano*, 1961. Cartel promocional de la película. (p.15)
10. León Siminiani: *Mapa*, 2013. Fotograma de la India. (p.16)
11. León Siminiani: *Mapa*, 2013. Fotograma de Siminiani bailando tras una buena noticia. (p.16)
12. León Siminiani: *Mapa*, 2013. Fotograma de Siminiani tras un accidente de coche. (p.16)
13. León Siminiani: *Mapa*, 2013. Cartel promocional del documental. (p.17)
14. Petra Costa: *Elena*, 2012. Fotograma en el que aparece Petra caminando por las calles de Nueva York. (p.18)
15. Petra Costa: *Elena*, 2012. Fotograma en el que aparece material de archivo donde Elena tiene en brazos a Petra. (p.18)
16. Petra Costa: *Elena*, 2012. Petra realizando la sumersión en el agua para afrontar la muerte de su hermana. (p.18)
17. Petra Costa: *Elena*, 2012. Fotograma en el que aparece la madre de Petra cogiendo las hojas de un árbol. (p.19)
18. Petra Costa: *Elena*, 2012. Fotograma en el que aparecen las hojas del árbol. (p.19)
19. Noelia Bellés, Marina Betoret, Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de Marina cogiendo las hojas de un árbol. (p.19)
20. Noelia Bellés, Marina Betoret, Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma en el que aparecen las hojas del árbol. (p.19)
21. Petra Costa: *Elena*, 2012. Cartel promocional del documental. (p.19)
22. Michael Moore: *Bowling for Columbine*, 2002. Fotograma en el que Moore va a la peluquería y observa que mientras te cortan el pelo puedes comprar cartuchos. (p.20)
23. Michael Moore: *Bowling for Columbine*, 2002. Fotograma de la entrevista a Marilyn Manson, acusado de inducir a la violencia a través de las letras de sus canciones. (p.20)

24. Michael Moore: *Bowling for Columbine*, 2002. Fotograma de la entrevista a Charlton Heston, presidente de la Asociación del Rifle. (p.20)
25. Michael Moore: *Bowling for Columbine*, 2002. Cartel promocional del documental. (p.21)
26. Michael Moore: *Bowling for Columbine*, 2002. Cartel promocional del documental en España. (p.21)
27. RTVE: *El Sexo Sentido*, 2014. Fotograma en el que aparece el título del documental. (p.22)
28. Gente Extraordinaria: *Mamá soy transexual*, 2009. Fotograma en el que se presenta a unx menor transexual. (p.22)
29. National Geographic: *La Revolución del Género*, 2017. Fotograma en el que se presenta a unx adolescente transexual. (p.22)
30. Tanaz Eshaghian: *La Transexualidad en Irán La República Pseudo – Islámica*, 2008. Fotograma en el que aparece una persona adulta transexual. (p.22)
31. Panasonic AG-AC90. (p.24)
32. Noelia Bellés, Marina Betoret, Juan Carreras: Montando la steadycam. (p.24)
33. Nikon D3100. (p.24)
34. Micrófono Samson inalámbrico de solapa. (p.24)
35. Grabadora TASCAM DR-40. (p.24)
36. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de la entrevista a Carla Gallen en el jardín de la casa. (p.28)
37. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma del juego de palabras concurrido en el sofá. (p.28)
38. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma del paseo por el bulevar. (p.28)
39. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de Marina Betoret y Carla Gallen columpiándose. (p.29)
40. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de las firmas en el brazo. (p.29)
41. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma del proceso body painting. (p.29)
42. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de Aiden, el gato de Hugo Sánchez. (p.30)
43. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de Hugo cogiendo la bandera. (p.30)
44. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de juego en el sofá. (p.30)

45. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de Hugo Sánchez y Arantxa Gil patinando. (p.31)
46. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de la entrevista a Hugo Sánchez en el Parque de Cabecera. (p.31)
47. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de la sesión de body painting. (p.31)
48. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de Allan Segura hablando con su profesora Encarna Canet. (p.32)
49. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma del reto del agua en el que aparecen Allan Segura, Marina Betoret y Juan Carreras. (p.32)
50. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de la entrevista realizada a Allan Segura en su habitación. (p.32)
51. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de la sesión de body painting. (p.32)
52. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de la entrevista realizada a Victoria Sastrique. (p.33)
53. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de la cámara oculta en el centro comercial. (p.33)
54. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de Victoria Sastrique mostrándonos su habitación. (p.33)
55. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de la sesión de body painting. (p.33)
56. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotografías body painting. Victoria Sastriques. (p.34)
57. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotografías body painting. Hugo Sánchez. (p.34)
58. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotografías body painting. Allan Segura. (p.34)
59. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotografías body painting. Carla Gallén. (p.34)
- 60, 61, 62, 63 y 64. Ejemplo de una escena editada mediante las herramientas de edición de color en Adobe Premiere Pro. (p.36)
- 65, 66, 67 y 68. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotograma de corrección de color. (p.37)
- 69, 70 y 71. Noelia Bellés, Marina Betoret y Juan Carreras: *#transigentes*, 2017. Fotogramas de la *intro* oficial de los capítulos de la serie documental *#transigentes*. (p.38)