

# TFG

---

## DEPENDIENTES UNA MIRADA AL CINE DOCUMENTAL

Presentado por Rafael López Ortega  
Tutor: David Roldán Garrote

Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Grado en Bellas Artes  
Curso 2013-2014



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN Y PALABRAS CLAVES

### Resumen:

El **proyecto** versa sobre la concepción y posterior producción de una pieza audiovisual cinematográfica clasificada dentro del género denominado **Documental de creación**.

La **metodología** se estructura en fases, empezando por la exploración conceptual e histórica del **cine documental**, la búsqueda de referentes, el proceso creativo y la producción del documental y finalizando con su posterior **análisis**.

La obra documental **Dependientes**, es un **retrato naturalista** del **día cotidiano** de una pareja de ancianos, **mis abuelos**.

Mi abuela se llama **Carmen Carrilero Quintanilla**, tiene 82 años y padece Alzheimer. Mi abuelo, **Rafael Ortega Cabañero**, tiene 86 y arrastra distintas dolencias como diabetes o un corazón débil. Su **familia** se encarga de sus cuidados y más concretamente, son mis **tías** las que realizan gran parte del trabajo.

Con la premisa clara de no adulterar la **realidad**, planteo un recorrido audiovisual con **mi cámara como ventana** abierta para el espectador hacia la **intimidad** de una familia, sus problemas, sus alegrías y sus **vidas**.

### Palabras clave:

- Proyecto documental.
- Realidad.
- Documental de creación.
- Retrato naturalista.
- Ventana a realidad.

### Summary:

The presented project is about the conception and later production of a cinematographic audiovisual piece classified within the *Creation Documentary* gender.

The methodology has been structured in several phases, starting with the conceptual and historical exploration of documentary film, finding references, going through the creative process and documentary production, to end with a further analysis.

Documentary piece *Dependents* is a naturalistic portrait about the daily life of an elderly couple, my grandparents.

My grandmother's name is Carmen Carrilero Quintanilla. She is 82 years old and has Alzheimer's. My grandfather is Rafael Ortega Cabañero who has 86 years old and suffers from several diseases like diabetes or a weak heart. Their family is in charge of their care. My aunts are the ones doing most of the work.

With the clear premise of not to distort the reality, I propose an audiovisual tour where my camera works as an open window for the viewer towards the family's intimacy, their problems, joys and lives.

**Keywords:**

- Documentary project.
- Reality.
- Documentary-created.
- Naturalist portrait.
- Window to reality.

## AGRADECIMIENTOS

A mis abuelos, que me han regalado un pequeño trozo de sus vidas y han puesto toda su energía en este proyecto.

A mis tías, que se han prestado a formar parte de esta aventura.

A mis padres y mi hermana, que me han apoyado en todo momento y siempre confían en mí.

A toda mi familia en general, porque estoy muy orgulloso de ellos.

A mi profesora, María Eulalia Adelantado, que ha estado encima de mí durante todas las fases del proyecto, asesorándome y corrigiendo mis errores.

A mi tutor David Roldán, que siempre tiene un buen consejo cuando me encuentro atascado.

A mis compañeros de clase, cuya crítica me ha ayudado a mejorar.

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	6
1.1. Introducción al caso <i>Dependientes</i> .....	6
1.2. Breve introducción histórica del cine documental .....	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA .....	8
3. <i>DEPENDIENTES</i> . UNA MIRADA AL CINE DOCUMENTAL .....	9
3.1. Concepto de cine documental .....	9
3.2. La necesidad del cine documental .....	9
3.3. Referentes .....	10
3.4. Proceso creativo de <i>Dependientes</i> .....	16
Pregunta 1: ¿Qué quería hacer? .....	16
Pregunta 2: ¿Cuándo lo haría? .....	18
Pregunta 3: ¿Dónde lo haría? .....	19
Pregunta 4: ¿Quién lo haría? .....	19
Pregunta 5: ¿Cuánto tiempo duraría? .....	19
Pregunta 6: ¿Cómo se haría? .....	20
3.5. Análisis <i>Dependientes</i> .....	22
3.5.1. Metodología analítica .....	22
3.5.2. Etapas del análisis .....	23
3.5.3. Análisis del documental <i>Dependientes (fragmento)</i> .....	24
4. CONCLUSIONES .....	31
5. CITACIÓN Y REFERENCIAS .....	33
5.1. Referencias bibliográficas .....	33
5.2. Referencias audiovisuales .....	34

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Introducción al caso *Dependientes*

En principio, comencé este largometraje documental como trabajo para la asignatura denominada *Documentales creativos*, inscrita dentro del Grado en Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. A medida que avanzaba en mi investigación sobre el género cinematográfico del Documental de creación, me di cuenta de la potencia que este tipo de cine podía tener. La impresión que me produjeron las obras de grandes maestros como Vertov, Pasolini, Akerman, Erice, etc., fue un impasse en mi concepción del cine como tal. Venía yo de estudiar un cine más comercial, basado en la planificación y la escenificación donde valores como continuidad temporal y narrativa o transparencia del mecanismo cinematográfico imperaban, de modo que al encontrarme un cine tan diferente, más natural, sin guión, sin actores profesionales, etc., y con tanta capacidad comunicativa o más que el cine comercial, me hizo pensar en la posibilidad de construir yo mismo mi propio discurso. Realmente era casi una prueba de valor que me hacía a mí mismo. Ya no era parte de un equipo donde nos distribuíamos los roles como anteriormente, sino que solo éramos tres: yo, la cámara y la realidad, la cual se extendía ante mí como un rico tapiz esperando a ser pintado.

De modo que decidí cambiar mis prioridades. Aparqué otros proyectos en un segundo plano, como el de Cine interactivo, y me dediqué más seriamente a realizar la que quizás ha sido mi obra cumbre hasta el momento dentro de mi corta carrera.

Este documental supone además un tributo a las vidas de esa entrañable pareja de ancianos que son mis abuelos, por todo lo que se muestra y lo que no se muestra en las imágenes y por todo lo que son y lo que han sido.

Llegados a este punto, ya podemos empezar este viaje de autodescubrimiento en el que se ha convertido el documental *Dependientes*, y qué mejor para comenzar que unas nociones rápidas sobre la Historia del cine documental.

## 1.2. Breve introducción histórica del cine documental

La mayoría de los autores afirman que el cine documental nació el año 1922, al estrenarse la película *Nanook el esquimal*, de Robert Flaherty, a pesar de que desde el mismo comienzo del cine lo que se filmaba ya eran documentos en movimiento que tenían por objeto registrar acontecimientos de la vida cotidiana. Los primeros documentalistas fueron grandes exploradores fueron Dziga Vertov y el ya nombrado Robert Flaherty, con su importante aportación al determinar la esencia del cine de la realidad. Posteriormente fue John Grierson, cineasta y crítico, en 1966 quien utilizó el término “documental” como sustantivo y no como adjetivo para denominar la película de Flaherty, *Maona* y en consecuencia acuñó el documental como un género cinematográfico que integra películas cuyo cometido es plasmar la realidad.

En la década de los 40, el cine se utilizó como elemento propagandístico de la causa bélica. En algunos films para ensalzarla y en otros para mostrar las tragedias y los horrores de la misma. Así llegamos al neorrealismo italiano, donde se descubrió lo débil que podía ser la barrera entre ficción y no ficción. Se hacía un cine preocupado por mostrar la realidad humana y social del momento. Autores como Roberto Rosellini trataron el cine con una mirada más próxima al documental que a la ficción. Paralelamente el Naturalismo Francés desarrolló otra corriente documental de tono fuertemente realista. En esta corriente encontramos grandes figuras como Alain Resnais o George Franjù.

Encontramos el Nuevo cine documental en la década de los 60 y se extendería hasta la de los 90. Se desarrollaría gracias a tres aspectos fundamentales. Primero, la repercusión que tendría posteriormente el cine neorrealista, el creciente auge de la televisión y los medios informativos y el desarrollo de sistemas de registro de imagen y sonido. Gracias a esto nacerían nuevas corrientes que experimentarían con el cine más tendente al documental como el Free cinema o el *Cinéma Vérité*.

Desde el 1990 hasta la actualidad se impulsa una nueva estética documental impulsada nuevamente por tres cuestiones: La incursión del sistema de grabación digital y en HD y los sistemas de montaje informatizados y el ansia de experimentación cada vez más creciente con el medio cinematográfico. Así llegamos al concepto del “Neo-documental”, que se centra en formas y estilos basados en el falso documental, el documental de reutilización (found footage), o el género ensayístico, que combina o reinventa algunos de los anteriores.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal de este proyecto es la concepción y posterior producción de una obra cinematográfica comprendida dentro del género del *Documental de creación*.

Como objetivos secundarios tenemos:

- Desarrollar un lenguaje cinematográfico personal.
- Experimentar con los medios audiovisuales y sus posibilidades.
- Producir una obra con expectativas de difusión y crecimiento futuro.

La metodología seguida en la concepción del documental *Dependientes* se estructura en diferentes fases.

Primeramente se realiza una exploración conceptual e histórica sobre el cine documental

En segundo lugar se lleva a cabo una búsqueda de referentes, sobre todo cineastas cuyas obras o metodología conceptual, incluyen las premisas que queremos incorporar a nuestro trabajo personal.

Después se efectúa un proceso creativo y de producción del propio documental, en este caso *Dependientes*.

Para finalizar, se efectúa un análisis que ayude a aclarar aspectos concretos de un fragmento del documental.



## 3. **DEPENDIENTES. UNA MIRADA AL CINE DOCUMENTAL**

### 3.1. **Concepto de cine documental**

Es difícil establecer una definición exacta y sistemática de lo que es el cine documental. El término se utiliza entre profesionales de la industria cinematográfica para nombrar un producto. Sin embargo, al ser un género tan flexible y extenso donde las técnicas documentales están en continua evolución, solo se pueden establecer definiciones parciales que intentan englobar al conjunto de las obras dentro de este ámbito.

El cine documental tiene una característica principal que es la que diferencia del cine de ficción convencional: registra la realidad con un alto grado de subjetividad. Así pues, podemos clasificar el cine documental como un producto audiovisual filmado desde la visión personal de su autor haciendo un mayor hincapié en la innovación o creatividad del discurso. Lo importante no es una representación de la realidad o de un momento histórico, sino generar el conocimiento del discurso continuo de una cultura en activo.

### 3.2. **La necesidad del cine documental**

Como defiende el documentalista Patricio Guzmán en un artículo titulado *La importancia del cine documental*<sup>1</sup>:

“En el presente y en el futuro, es básico apoyar a los productores y realizadores independientes de cine documental, por varias razones:

PRIMERO: porque la aparición de los canales de televisión temáticos ha creado una demanda mayor de este género. Cada cultura, además, posee una manera diferente de expresarse. Cada región, a veces cada país, tienen una manera distinta de hacer documentales.

SEGUNDO: la gente está cansada de los programas estereotipados de la televisión y quiere cosas nuevas, nuevos enfoques, muchos de ellos cerca del documental... La programación vulgar ahuyenta a un público cada día más numeroso que busca y encuentra en Internet una oferta casi infinita de obras,

---

<sup>1</sup> GUZMÁN, P. *Artículos: La importancia del cine documental*. [web].

muchas de ellas documentales. Si las grandes cadenas no cambian probablemente terminarán por desaparecer a medio plazo. Se impondrá una televisión a la carta, que es un marco más equitativo para el documental.

TERCERO: la aparición de cientos (quizá miles) de festivales de cine documental conforman una red de distribución universal. Asimismo, la producción documental de las escuelas de cine es cada vez numerosa y compite con las productoras convencionales”.

Todas estas razones se mueven en el universo más económico del cine documental. Ahora yo aportaré algunas nuevas no relacionadas con la industria, sino más bien con lo que simboliza el cine documental para el ser humano.

Empezaré por destacar que ya desde tiempos inmemoriales, cuando el hombre prehistórico vivía en cuevas, había una tendencia del propio ser humano de retratar su vida. En este caso concreto me refiero a las pinturas rupestres.

Los tiempos han ido avanzando desde entonces y el ser humano ha ido encontrando nuevas formas de narrar su propia existencia. ¿Supone el cine documental una de esas formas? Por supuesto. Desde la invención del cinematógrafo haya por 1895, el hombre descubrió la manera de capturar el movimiento de su vida cotidiana. De hecho, en las primeras grabaciones que se conservan, son sucesos de la vida cotidiana los que se immortalizan. El cine narrativo vendría gracias a los descubrimientos ilusionistas de Méliès y a la posterior implantación de un sistema que haría Griffith en su obra *El nacimiento de la nación* (1915). Sin embargo, como ya he mencionado, no olvidemos que el verdadero principio del cine, fueron pequeñas mini piezas de cine documental. El porqué está claro, es el ese ancestral instinto que tiene el ser humano de registrar todo lo que ocurre a su alrededor, de dejar constancia de su propia existencia.

Esta es la principal clave de que el cine documental sea tan importante y necesario en la vida de los seres humanos.

Para cerrar este apartado, cito nuevamente a Guzmán en una de sus frases: “Un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotos”<sup>2</sup>

### 3.3. Referentes

Tras la breve introducción histórica y la definición que nos ayudan a comprender mejor lo que es el cine documental y como ha ido evolucionando hasta llegar a la actualidad, nos introduciremos en el proyecto documental: “Dependientes”. Lo primero será determinar qué autores han influido en la concepción del trabajo creativo y por qué.

---

<sup>2</sup> *Ibíd.*

Tomaremos como punto de partida el que es considerado el padre del documental: Robert Flaherty.

Robert J. Flaherty nació en 1884 en Iron Mountain, Michigan. Se tituló en ingeniería de Minas en la Universidad de Michigan, y esta profesión le llevó a las tierras árticas para realizar trabajos de cartografía. En una de sus expediciones el industrial canadiense William MacKenzie le animó a llevar una cámara cinematográfica un artefacto nuevo y curioso en aquellos tiempos, con la que dejar constancia visual de sus descubrimientos, cosa que agradó a Flaherty pues le permitía complementar sus apuntes con los que pensaba escribir alguna novela. En esa exploración, Flaherty rodó más de 8.400 metros de película. Todo el negativo se le incendió en la sala de montaje al dejar caer una colilla en el suelo. Según él, eso fue lo que le salvó, pues se trataba de un material totalmente «amateur». Flaherty volvió nuevamente, esta vez con las ideas más claras y con algunos conocimientos cinematográficos más. Así fue como nació *Nanuk el esquimal*, el primer documental de largometraje que se distribuyó comercialmente. No había un guión previo a fin de no condicionar los hechos y la disposición de anécdotas merced a un elemento exterior. Además, Flaherty portaba consigo un laboratorio móvil a fin de comprobar la calidad del material de cada día, que proyectaba a los esquimales (que nunca antes habían contemplado las imágenes del cinematógrafo) obteniendo de éstos una implicación cada vez mayor en el proyecto. Ninguna distribuidora de los Estados Unidos se atrevió a encargarse de la carrera comercial de la película, y fue Europa, gracias a la empresa Pathé, la primera en apreciar y consagrar de inmediato a Nanuk. El éxito de la película en Europa hizo que la Paramount financiara a Flaherty para pasar dos años en las islas Samoa, en los mares del Sur, y rodar *Moana* (1925) en la misma línea, ambientado en otro paraje convenientemente exótico, y en compañía de su esposa, Frances Hubbard, su principal colaboradora. El equipo de Flaherty se desplazó a una remota isla de la Polinesia, en la que permanecieron dos años, observando y filmando.

Flaherty aportó al cine y a la sociedad su visión etnográfica, su trabajo de cineasta investigador cercano al grupo humano y su observación-participación en la vida de los grupos a los que filmaba.

Esta metodología de trabajo será un referente de gran importancia en la concepción y posterior realización de *Dependientes*.

El siguiente referente, ya mencionado con anterioridad, que también tuvo gran aportación a la historia del documental fue Dziga Vértov.

Denís Abrámovich Káufman (verdadero nombre de Vértov) nació en 1896 en el seno de una familia judía en Bialystok, ciudad perteneciente en aquellos años a la Rusia zarista. En 1918, tras la revolución, el Comité del Cine de Moscú lo contrató para trabajar en Kino-Nedelia ("Cine-Semana", semanario cinematográfico de noticias de actualidad soviético), en Moscú. Trabajó montando noticiarios cinematográficos durante tres años. Entre sus

compañeros estaban Lev Kuleshov, que por aquellos años estaba llevando a cabo sus famosos experimentos de montaje, y Eduard Tissé, futuro cámara de Serguéi Eisenstein. Su primera película como director fue *El aniversario de la Revolución* (1919), donde Vértov exploró las posibilidades del montaje, ensamblando fragmentos de película sin tener en cuenta su continuidad formal, temporal ni lógica, buscando sobre todo un efecto poético que pudiera impactar a los espectadores.

En 1919 Vértov y otros compañeros, entre ellos su hermano, formaron un grupo llamado Kinoki (Cine-Ojo). En el compendio de manifiestos de vanguardia que se hicieron públicos, Vértov y los otros miembros del grupo rechazan de pleno todos los elementos del cine convencional: desde la escritura previa de un guión hasta la utilización de actores profesionales, pasando por el rodaje en estudios, los decorados, la iluminación, etc. Su objetivo era captar la "verdad" cinematográfica, montando fragmentos de actualidad de forma que permitieran conocer una verdad más profunda que no puede ser percibida por el ojo. Según el propio Vértov, "fragmentos de energía real que, mediante el arte del montaje, se van acumulando hasta formar un todo global".

Fue en 1929 cuando el director soviético realizó su obra magna, *El hombre de la cámara*. El documental muestra un día en la vida de un operador soviético, dedicado a filmar una ciudad soviética desde el amanecer hasta la noche. Se ha relacionado con una modalidad de documentales urbanos que tuvo éxito en la época, las "sinfonías de grandes ciudades".

En *Dependientes* tendrá gran importancia la defensa del término "verdad cinematográfica", así como el rechazo de elementos como el guión, la actuación o los decorados. Una declaración de intenciones principal: grabar lo que el ojo ve.

Ahora hablaremos un poco de la figura de Pier Paolo Pasolini. Nacido en Bolonia, en 1922, fue un escritor, poeta y director de cine italiano. Es uno de los escritores más reconocidos de su generación, así como uno de los realizadores más venerados de la filmografía de su país. Se inició en 1961 como director, y al poco tiempo creó una suerte de segundo Neorrealismo, explorando los aspectos de la vida cotidiana, en un tono cercano al de la *Commedia dell'arte*, centrando su mirada en los personajes marginales, la delincuencia y la pobreza que arrastra Italia desde la posguerra, y estableciendo un estilo narrativo y visual en el que priman el patetismo y la ironía sobre el humor grueso y a veces sórdido de sus historias. Sus obras poseen una gran trascendencia y serán inspiradoras para otros directores. Entre ellas tenemos *Mamma Roma* (1962), que es una obra plenamente neorrealista que se convierte casi desde su estreno en una de las obras cumbre del cine italiano de los 60; *Pajaritos y pajarracos* (1966); *Salò o los 120 días de Sodoma* (1975), en la que Pier Paolo adopta un tono autocrítico hacia algunos pasajes de su obra anterior y en la que adapta al marqués de Sade con toda

crudeza y con la mayor libertad con la que un creador se haya dotado a sí mismo nunca, desdibujando los límites convencionales y cinematográficos que encierran el erotismo, pornografía, expresión, sadismo, provocación y degradación humanas. Cuando se estrena en los cines, el film convulsiona a toda la sociedad italiana y hace que el autor sea objeto de multitud de amenazas de muerte y presiones incluso políticas.

Por todo esto, Pasolini se erige como un referente indispensable, tanto por su cine, como por su pensamiento filosófico y político. Sin duda el rasgo más determinante de este autor es que nunca se echó atrás con las críticas y las amenazas y siempre expuso en sus obras todo aquello en lo que él creía y sobre lo que reflexionaba.

Nuestro cuarto referente es una mujer: Chantal Akerman nació en 1950, en una familia judía practicante de Bruselas. A los 18 entró en el Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion, centro de enseñanza de cinematografía belga, pero enseguida lo abandonó y decidió trabajar por cuenta propia. Se nutrió del cine independiente americano, con referentes como Stan Brakhage, Jonas Mekas, Andy Warhol y Michael Snow. Una de sus obras referencia es *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), alabada por el New York Times como "la primera obra maestra de lo femenino en la historia del cine".

La filmografía de Akerman posee ciertas características, como la elección de sus temas: el exilio, el peregrinaje y la destrucción o la huida. Otro tema utilizado en algunos de sus films es la soledad. La propia directora hace de protagonista en *L'homme a la valise* (1983), y se recluye durante semanas en un habitáculo minúsculo donde vive, se refugia y vigila lo que ocurre en el exterior: sus vecinos actúan como representantes del mundo. Pero más importante aún que su temática, es su manera de contar historias. Akerman hace de sus silencios y de los planos quietos un lugar de espera de notable belleza. La trama de los filmes de Akerman es mínima (a veces, hasta cabe decir que no existe), y sin ser agobiantes, sus elipsis son una de las marcas de identidad creadora: expresan de un modo claro su no sentirse confortablemente en el mundo. Sus personajes recorren grandes trayectos silenciosos, con la cámara siguiéndoles en un travelling eterno.

Algunas de estas características serán referenciales en gran medida dentro de *Dependientes*. Los cortes elípticos que fragmentan el tiempo combinados con planos secuencia largos, donde los personajes tienen tiempo para realizar acciones o no hacer nada simplemente. Donde no ocurre nada y a la vez ocurren muchas cosas. El juego de entrar y salir de los espacios, de contemplar algo y seguidamente un corte hacia algo totalmente distinto.

Otra militante feminista de gran relevancia es Agnès Varda, una directora de cine nacida en 1928 en Bruselas, Bélgica. Vive y trabaja en París. Es una de

las integrantes del grupo conocido como “La nueva ola” (Nouvelle vague) y una de las pioneras del cine feminista.

Sus películas, documentales y vídeo-instalaciones guardan un carácter realista y social. Toda su obra presenta un estilo experimental distintivo que la ha hecho destacar incluso dentro de la Nouvelle vague.

Varda estudió Historia del Arte en la École du Louvre antes de conseguir un trabajo como fotógrafa oficial del Théâtre National Populaire (TNP) de París. Le gustaba la fotografía, pero estaba más interesada en el cine.

La dama de la Nouvelle Vague ha encontrado una segunda juventud después del éxito internacional de su documental *Los espigadores y la espigadora* (2000), compendio de su forma de entender el cine como “arte de espigar planos” y de hacer con ellos una suerte de bricolaje que les otorgue un nuevo sentido. La combinación de la textura documental con un desarrollo narrativo (tan utilizado en el cine realista actual) puede ser el rasgo más característico de su extensa obra, lo mismo que la irrupción de la subjetividad del autor en el universo objetivo que se retrata. Puro talento artístico y metarreflexivo, sólo emulado en su sencillez y lirismo por Abbas Kiarostami. De éste último hablaré a continuación.

Abbas Kiarostami nació en Teherán en 1940. Estudió Bellas Artes en la Universidad de Teherán, trabajó como diseñador gráfico y después ingresó en el Centro para el Desarrollo Intelectual de Niños y Jóvenes Adultos, donde creó una sección de cinematografía. Allí comenzó su carrera de cineasta, cuando tenía 30 años de edad. Kiarostami pertenece a la generación de cineastas que creó la renombrada nueva ola del cine iraní, que comenzó en los 60 y se popularizó a partir de 1970. Esta corriente creó filmes artísticos innovadores con un alto contenido filosófico y político; algunos empleando realismo, otros mediante metáforas.

Las películas de Kiarostami parecen surgir casi de la nada pero esconden una gran complejidad. “Cuanto más sencillo es un filme, más elaboración requiere”, suele explicar. Sus historias apenas tienen narración, trama o acción convencional. Son, a menudo, una sucesión de imágenes, rostros y sonidos unidos entre sí por una especie de hilo invisible que les da coherencia y sentido.

En muchas ocasiones se ha definido a Kiarostami como un verdadero poeta visual, un realizador al que le gusta plantear preguntas más que respuestas. “No me siento autorizado para decir lo que la gente debe reflexionar”, argumenta. “Las preguntas complejas en torno a la humanidad las intentan responder los profetas y los políticos. Nosotros, los artistas, no tenemos por qué compartirlas”.

En resumen, el cine de este autor que requiere por parte de los espectadores un esfuerzo y atención máxima. Un cine dirigido por un realizador único y sin mayores pretensiones que las imágenes y el sonido que en él se muestran.

Otro de los referentes que barajo, en este caso, el catalán José Luis Guerín (1960) es un cineasta español cuya obra se caracteriza por un estilo claro y depurado, reflexivo y con una fuerte vocación poética en conexión con toda la Historia del Cine. Entre algunas de sus obras podemos destacar *Innisfree* (1990), documental sobre la huella que el rodaje de la película de John Ford *El hombre tranquilo* (1952) dejó en el pueblo irlandés donde se rodó. Con *Tren de sombras* (1997) ofrece una reflexión sobre el propio hecho de filmar desde sus orígenes, como memoria viva o como recreación de ficciones. Se da a conocer para el gran público con *En construcción* (2001), un documental que abre un campo experimental y emotivo sobre lo real.

Por estas y otras películas, este director ha defendido un estilo directo y personal donde la poesía de la imagen y la inteligencia de sus recursos se expresen en el montaje para crear verdaderas joyas cinematográficas.

Concluiré este apartado de referentes con otro autor español, y cuya visión cinematográfica se asimila según algunos críticos a la de Guerín. Además ambos directores mantienen una comunicación constante y han participado codo con codo en algunas conferencias, como *La frontera entre los géneros: duetos*<sup>3</sup>. Hablo del vizcaíno Víctor Erice, nacido en Carranza (Vizcaya), en 1940. A los 17 años se traslada a Madrid donde en 1963 se diploma en dirección. Es autor de varios cortometrajes y crítico de las revistas "Nuestro Cine" y "Cuadernos de Arte y Pensamiento".

En 1973 realiza su primera película en solitario: *El espíritu de la colmena*. Este film quedaría para la posteridad como una de las mejores películas españolas de todos los tiempos. Una obra maestra con letras mayúsculas y por la que se comenzaría a conocer a este director.

Su último largometraje, *El sol del membrillo* (1992), un retrato documental del pintor realista Antonio López, será la culminación del estilo de Víctor Erice y quizás la película donde hace una defensa más directa de su visión cinematográfica.

La característica del cine de Erice de mayor importancia para el documental *Dependientes* será concebir el cine como una ventana al mundo, a la realidad y a la vida. El verdadero interés está en saber captar la realidad sin adulterar, incluso en una pieza de ficción, donde el autor construye una diégesis y unos personajes que interpretan un guión. Esa es la genialidad, encontrar la naturalidad en un espacio y un tiempo para capturarla con la cámara para posteriormente construirla en el montaje. En palabras de Jean Luc Godard: "Descubrir lo extraordinario en lo ordinario"<sup>4</sup> o en palabras del propio Víctor Erice: "En la realidad está todo, solo hay que fijarse"<sup>5</sup>. Además es importante la concepción del cine no solamente como entretenimiento, sino como objeto de

<sup>3</sup> ERICE, V.; GUERÍN, J. L. *La frontera de los géneros: duetos*, 2005.

<sup>4</sup> LALANNE J. M.; KAGANSKI, S. *El cultural* [web], 2010.

<sup>5</sup> MURILLO, E. Revista 2227, p.51.

estudio y conocimiento. Para esto Erice meditó otra frase: “Cada descubrimiento es una herida abierta y cada herida es un paso en el acceso al conocimiento”.

### **3.4. Proceso creativo de *Dependientes***

El proceso creativo se inicia en la toma de referentes cuyos trabajos han ayudado a marcar las pautas y características que regirán el posterior documental.

Ahora nos sumergiremos de lleno en la concepción del documental *Dependientes*.

En principio decidí hacerme las preguntas sistemáticas para organizar mi trabajo: “Qué, cuándo, dónde, quién, cuánto y cómo”. A partir de ellas clarificar completamente aquello sobre lo que quería trabajar y el método empleado para llevarlo a cabo.

#### **Pregunta 1: ¿Qué quería hacer?**

En un principio, el documental no era la idea con la que realizaría este Trabajo Final de Grado. Fue el cine interactivo lo que en principio llamó más poderosamente mi atención.

Habiendo estudiado previamente Historia del cine clásico e Historia del cine Moderno, tenía claro cuál era el proceso de evolución que había tenido el cine hasta nuestros días, y comparado con lo que se hacía alrededor de los años 50 o los 60, tenía claro que el cine en nuestros días estaba muy desmejorado. La hipotética “crisis del cine” de la que tantos autores hablaban me tenía algo afligido. No podía comprender cómo el denominado “séptimo arte” podía estar muriendo con apenas 100 años de historia. Además yo confiaba plenamente en la potencia de los medios audiovisuales para generar discursos capaces de captar la esencia del contexto histórico, la sociedad, la cultura y la política de su momento. Por no hablar de un motor capaz de generar emociones en el ser humano tan potente como la pintura, la escultura, la música o cualquiera de las otras artes, incluso más, se podría decir, pues el cine reunía dentro de sí mismo a varias de ellas.

Volviendo al problema que nos atañe, el cine no era el problema, sino quizás que su evolución no había sido la correcta en los últimos tiempos. El cine como proyección en una sala tal y como había existido hasta nuestros días no tenía ya cabida en un mundo dominado por los medios televisivos o internet. Además había otro competidor que ganaba puestos con gran rapidez: el mercado de los videojuegos. Era quizás el tema de la interacción entre usuario y máquina aquel que tendría más repercusión de cara al futuro. Era la potenciación del binomio hombre-máquina la que evolucionaba con más rapidez en todos los sectores, como videojuegos, telefonía móvil, etc. Todas las plataformas electrónicas avanzaban en el modelo de sus interfaces y facilitaban la interactividad entre usuario y máquina. Y todo esto elevado a su máximo exponente desde la evolución de internet.



Quizás también el futuro del cine pasara por ahí: en un mundo en constante movimiento y evolución, donde los usuarios quería convertirse en sujetos activos y dejar de ser meros espectadores, el cine tenía que abrirse hacia ese proceso de interacción.

Comencé a investigar sobre el cine interactivo, su evolución, sus avances en los últimos años, etc. Me documenté de libros como *The Language of new media*<sup>6</sup>; *Future cinema. The imaginary after the film*<sup>7</sup> y otros. Llegué a la conclusión de que el cine interactivo era una propuesta muy joven y podía ser un modo factible de evolucionar para el cine comercial, más que los sistemas de 3D hacia los que se avanzaba por el momento. Sin embargo había un problema que no tenía solución a corto plazo. La tecnología de interacción que yo buscaba como sistemas de “tracking video” o “tracking eye”, no estaba lo suficientemente avanzada para poder incorporarla al aparato cinematográfico con posibilidades de éxito comercial.

La idea primigenia sobre lanzar un producto audiovisual e interactivo cuya plataforma de difusión fuera internet se veía desdibujado en esos momentos. De modo que decidí intentar realizar un producto menos exigente de cara a su posterior evolución en el futuro.

La nueva idea versaba en un cortometraje de ficción donde el autor planteara una serie de elecciones al espectador para que éste eligiera, consciente o inconscientemente el desarrollo de la trama. El nuevo medio elegido pasaría de ser internet, a un sencillo menú interactivo por medio del DVD.

Escribí el guión de la futura historia y le conferí algunas posibilidades y elecciones para el espectador que luego hubo que reducir por el exceso de extensión en el metraje.

Paralelamente a estos procesos, en la asignatura de “Documentales Creativos” del grado en BBAA de la UPV, la profesora, María Eulalia Adelantado, nos explicó que tendríamos que realizar una pieza documental individualmente cada uno de los alumnos que estábamos en clase. Después de terminarla deberíamos realizar también la parte de promoción del documental.

Había ya visto trabajos sobre referentes diversos como Dziga Vertov, Ágnes Varda o José Luis Guerín. Pero fue el descubrimiento, en la propia asignatura de Documentales Creativos, de nuevos referentes y maneras menos convencionales de ver y abarcar el cine. El cine documental comenzaba a ocupar un hueco dentro de mí del que posteriormente no podría escapar.

Comencé a grabar las primeras tomas de mi proyecto documental y fui comentando las impresiones con la profesora. Apenas me costaba conseguir grabaciones con cierta calidad y la propia profesora me ayudó a comprender que el trabajo que estaba realizando podía tener potencial si le dedicaba el

---

<sup>6</sup> MANOVICH, L. *The Language of new media*, 2001

<sup>7</sup> SHAW; JEFFREY; WEIBEL. *Future cinema. The imaginary after the film*, 2003.

tiempo necesario. Los resultados que estaba obteniendo aun eran vagos, pero ya tenían más interés cinematográfico y social que mi proyecto inicial sobre el cortometraje de cine interactivo, que había quedado tan reducido que había dejado de ser como lo había concebido en un principio.

Finalmente decidí variar la propuesta de mi TFG. Lo consulté con mi tutor hasta el momento, David Roldán, y le pareció bien. Así me centré en el proceso de trabajo hacia el documental que al final, recibiría el nombre de *Dependientes*. Dejé momentáneamente parados mis estudios sobre cine interactivos para investigar el cine documental.

El documental trataría en un principio sobre algunos momentos de la vida de mi abuelo materno, Rafael Ortega Cabañero. El enfoque sería intimista y dramático, ya que mi abuelo tiene 86 años y aqueja de bastantes problemas de salud. Posteriormente el material grabado daría para algunos giros en el proyecto de los que hablaré más adelante.

### **Pregunta 2: ¿Cuándo lo haría?**

Los plazos de entrega del TFG estaban fijados sobre el 8 de julio de 2014. Esta era entonces la fecha límite, teniendo en cuenta que la asignatura de Documentales Creativos había empezado a principios de febrero de ese mismo año y que la decisión sobre variar mi TFG la tomé sobre abril. El tiempo apremiaba un poco, pero ya había tenido varias sesiones de trabajo y había empezado tímidamente a montar algunas cosas para la asignatura Documentales Creativos.

Confeccioné un pequeño guión de rodaje y montaje para los meses de abril a junio que completaría en tres fases:

#### Fase 1:

-Rodaje material de la mañana y parte del medio día el sábado, 15 de febrero de 2014.

-Rodaje material de la mañana, parte de la tarde y algunos planos detalle el domingo, 16 de febrero de 2014.

-Revisión de material en bruto: 21h 37 min.

-Ordenación del material y primeras sesiones de montaje y reestructuración de la idea (si fuera necesario) hasta abril.

#### Fase 2:

-Rodaje de material de la mañana, medio día y planos detalle el miércoles, 23 de abril de 2014.

-Rodaje de la mañana, el medio día, la tarde y noche el jueves, 24 de abril de 2014.

-Rodaje del medio día, de la tarde y planos detalle el viernes, 25 de abril de 2014.

-Rodaje de la noche el domingo, 27 de abril de 2014.

-Revisión de material en bruto: 17h 14 min.

-Ordenación de material y últimas sesiones de montaje al comienzo del mes de junio.

**Fase 3:**

- Postproducción de sonido.
- Postproducción etalonaje.
- Escritura del texto y la memoria a partir de junio.

**Pregunta 3: ¿Dónde lo haría?**

Una vez la temática del documental estaba decidida, el lugar de la producción no podía ser otro que la casa donde residían mis abuelos. Se encuentra en el municipio de La Roda, dentro de la provincia de Albacete (Castilla La-Mancha). Más concretamente el número 101 de la Calle Nueva. En esa casa pasan prácticamente todo su tiempo mis abuelos, pues debido a su edad y problemas de salud no pueden salir a la calle. De modo que el rodaje se efectuará únicamente en interiores y algunos planos en el patio de la casa de mis abuelos.

**Pregunta 4: ¿Quién lo haría?**

Como ya he señalado, en un principio tendríamos un único personaje, mi abuelo Rafael Ortega Cabañero. Sin embargo a medida que los días pasaban y el rodaje avanzaba. La propia cámara me pedía más figurantes y más protagonistas, por lo que introduje a mi abuela, Carmen Carrilero Quintanilla, como coprotagonista junto a mi abuelo, ampliando mi visión del documental. También añadiría figurantes tales como mis tías, mi madre o mi hermana. La temática fue variando con la introducción de más personas y paso de ser un retrato íntimo individual a convertirse en un retrato íntimo familiar. Además el añadir más personas dotó a la pieza de un significado diferente, más cotidiano y natural en detrimento del dramatismo y patetismo que podía transmitir en un principio.

**Pregunta 5: ¿Cuánto tiempo duraría?**

Primeramente la concepción del documental sería sobre 15 o 20 minutos como mucho, es decir, no debería exceder el cortometraje. A medida que iba avanzando el proyecto, los días de rodaje se alargaban y mis planes de principio iban mutando en función de lo que mis abuelos ofrecían a la cámara, que cada vez era más y con mayor calidad, la pieza resultante se negaba a ser sesgada en muchas de las tomas. El material total recopilado fue superior a 38 horas de grabación, la cuales serían revisadas y seleccionadas hasta dar como resultado un documental de 1 hora y 30 minutos de grabación. En posteriores procesos se reduciría el tiempo de algunos planos y se le aplicarían funciones de postproducción y adición de títulos y créditos. El resultado final de Dependientes una vez terminada toda esta parafernalia sería de 1 hora y 17 minutos.

### **Pregunta 6: ¿Cómo se haría?**

Venía de haber cursado asignaturas basadas en la narrativa de ficción hasta que empezó febrero y con él, la asignatura de Documentales Creativos. Estaba familiarizado con las estructuras narrativas, los aspectos técnicos y el análisis de un film, la concepción y ejecución del guión cinematográfico (escaleta, story board), el casting, los métodos de grabación (planificación del rodaje, etc.), y con todo lo necesario para hacer frente a una producción cinematográfica corta. Sin embargo, no estaba preparado para realizar un documental creativo. Gracias a Eulalia, que nos introdujo por medio de teoría y referentes en el mundo del documental de creación. Hasta ese momento yo solo sabía avanzar un proyecto a través de los estatutos que la industria cinematográfica marcaba. En el documental de creación no se seguía esas premisas. Los trabajos serían individuales y no en equipo, permitiendo que cada uno de nosotros desarrollara su propia visión subjetiva sobre un tema concreto. Esto es en esencia la premisa básica de un documental creativo.

Lo que necesitaba realmente sería trasladar todos los conceptos y todas las referencias que tenía sobre el documental a la vida real, o mejor dicho, a mi propio documental. La mejor manera de llevar a cabo esto, primeramente, era familiarizarme con el material con el que iba a grabar, en este caso una cámara Panasonic AG-AC90 AVCHD Camcorder PAL que me prestaba la propia facultad para la asignatura de Documentales Creativos. Una vez reservé la cámara me fui directamente a La Roda el viernes 14 de febrero de 2014 para comenzar a “hacer mano” y grabar las primeras imágenes.

Al día siguiente de llegar al pueblo, a las 8:00 de la mañana me dirigí a casa de mis abuelos para con la cámara, el trípode y mi madre de acompañante. Mis abuelos estaban durmiendo cuando llegué y yo mientras tomaba fotografías de los espacios y empezaba a rodar algunos planos detalle. Sobre las 9:00, mi abuelo se despertó y fui a grabarlo a la habitación; mi madre se vino conmigo y así le ayudaba a levantarse, (ya que alguna vez se había caído y ya no estábamos dispuestos a arriesgarnos a que se levantara solo...) y a vestirse. Al principio, tanto mi madre como mi abuelo intuían a la cámara como una presencia extraña y vigilante. Evidentemente se sentían observados (de hecho lo estaban siendo) por un extraño. Parecían interpretar un papel (sobre todo mi madre), incluso yo les decía continuamente “actúa como todos los días, como si la cámara no estuviera”, pero esto era más fácil decirlo que hacerlo. Me preguntaban hacia donde tenían que ir y qué tenían que hacer, incluso en ocasiones los guiaba yo. La imagen tenía que ser transparente y no mostrar nada del director ni del propio dispositivo cinematográfico. Aquello fue contraproducente de cara a mis intereses reales. Había enfocado mal el problema. Mi manera de actuar no estaba siendo la correcta si lo que de verdad quería era mostrar imágenes con la cámara como si esta fuera un ojo o una ventana abierta a la vida de mi abuelo. Tenía que eliminar de mi propio cerebro conceptos como transparencia, continuidad o el término “director”. Yo no estaba allí con mi cámara para decirles lo que tenían

que hacer, sino para aprender de ellos y enseñárselo a los demás. Por supuesto también tendría que tapar el piloto rojo de la cámara que se activaba cuando se encendía, pues captaba demasiada atención. Con todo esto sabía que mi premisa de trabajo tendría que ser la paciencia y el tiempo. Así los resultados irían llegando solos.

También decidí grabar no solo a mi abuelo sino también a mi abuela y a mis tías. Aquello me ayudó a darle un enfoque diferente al documental, ganando en naturalidad, en espacios, en dinamismo y variedad de comportamientos (hay que recordar que el problema de mi abuela es que tiene Alzheimer, por lo que aunque su cuerpo funciona bien, también necesita que mis tías la supervisen en todo). De retrato individual pasó a convertirse en un retrato familiar, donde la situación de mis abuelos, al exponerla en común y no singularmente ganaba fidelidad con la realidad. Pues mi abuelo no está solo en el mundo sino rodeado por los suyos, al igual que mi abuela, y sus vidas dependen ahora más que nunca de las de sus hijas.

Los días posteriores, repetía una y otra vez la misma mecánica de grabación o muy similar del día anterior. Me plantaba con mi cámara delante de ellos y seguía todos sus movimientos sin decirles nada. Eran ellos los que realmente me dirigían a mí. En algunas escenas experimentaba dejando la cámara grabando sobre el trípode y me iba a otra habitación, como sucede en la escena donde mi abuela hace la cama. Curiosamente en esa escena es en la que más veces mira hacia la cámara, que estaba colocada sin trípode en el poyo de la ventana. A veces también me iba a otra habitación en las escenas de higiene íntima, para que no sintieran que su intimidad estaba siendo violada, aunque evidentemente sabían que estaban siendo grabados, pues yo no les escondía la cámara en ningún momento. Su entrega en todo momento fue completa y esta es una de las claves que posibilitaron la naturalidad del documental.

En ocasiones miraban a la cámara, pero aquello ya no me molestaba tampoco. De vez en cuando me preguntaban algunas cosas. Les contestaba tranquilamente o me quedaba callado si creía que otros podían responderlas. Todos se fueron acostumbrando (unos más rápido que otros) a la presencia de la cámara y dejaron de tomarla por un extraño. La vida se desenvolvía con fluidez a mi alrededor y yo estaba detrás de la cámara capturando cada momento. Cuando terminó el rodaje, me preguntaron que si tenía que grabar algo más; estaba claro que se había acostumbrado a la mecánica de rodaje e incluso les había gustado.

Después de cada sesión revisaba el material, lo ordenaba y comenzaba a montar algunos trozos, así los días siguientes sabía cuales habían sido mis errores o dónde faltaba información. La siguiente fase de rodaje iba con las ideas más claras y todo se hacía más rápido. El montaje lo efectué teniendo la premisa clara de que el documental debía emular un día en la vida de mis abuelos. En primer lugar revisaba y ordenaba las escenas de la mañana, luego las del medio día, las de la tarde y por último las de la noche. Gastaba más

metraje por la mañana, ya que es cuando mis abuelos tienen mayor actividad pues se asean y se preparan para el resto del día. El periodo que menos metraje ocupa es el de la tarde, pues su actividad se reduce casi siempre a ver programas en la televisión, por lo que tampoco quería hacer demasiado hincapié.

Como dije en el apartado de la “Pregunta 5: ¿Cuánto tiempo duraría?”, el material primigenio era tan extenso y rico que me costaba cortarlo. Había algunos planos secuencia bastante largos pero que representaban en su esencia el tempo de la vida de mis abuelos y de cualquier persona anciana. Terminé contrastando planos más lentos y reflexivos de mis abuelos con cortes rápidos para cambiar de secuencia y establecer un juego dentro-fuera (tanto de la casa como de la visión de mis abuelos) que sirviera para darle treguas al espectador y poder pensar con más claridad. Estos pequeños interludios servían también para pararme y reflexionar en los objetos de la casa, aquellas cosas que en otro tiempo habían formado parte activa de las vidas de mis abuelos, como la boina de mi abuelo, que siempre se ponía cuando era más joven para ir a pasear o directamente fotografías del pasado de la familia.

Los planos del reloj tenían una doble función: Por un lado me ayudaban clarificar el paso del tiempo y a mantener al espectador con el conocimiento del momento del día que era en cada secuencia. Por otro lado me servían como imagen para hablar del tiempo en un sentido más amplio. El cómo se nos escapa con cada movimiento de las manecillas del reloj hasta cambiar nuestro aspecto físico y llevarse poco a poco lo que hemos sido en una edad más tierna.

Tras muchos intentos infructuosos, y pruebas desechadas, por fin di con un nombre para el documental. Lo titulé *Dependientes*.

El montaje final lo terminé a finales de mayo y se hizo en clase un pase para ver el trabajo de compañeros y así opinar y dar consejos útiles desde diferentes perspectivas a la propia. Estas sesiones me sirvieron muy bien para terminar de rematar la pieza y dar paso al etalonaje y postproducción con Adobe after effects cc y la edición de audio con Adobe audition cc durante la primera quincena de junio. A mediados de mes el trabajo estaba resuelto y comencé a trabajar en el teaser y el DVD para la promoción de la pieza. Todo esto me llevo menos de una semana y el resto del tiempo lo utilizaría para llevar a cabo la presente memoria del proyecto.

### **3.5. Análisis *Dependientes***

#### **3.5.1. Metodología analítica.**

El recorrido de nuestro análisis se basa un conjunto de operaciones, a saber: la descomposición y la sucesiva recomposición de un objeto con el fin de identificar mejor su morfología y función. Este es el objeto básico del análisis de un film: la comprensión textual del mismo.

Para poder abordar un análisis es necesario conseguir una cierta distanciaci3n con respecto al film. Las películas están se proyectan en un modo

de continuidad dramática y musical que nos atrapa y nos impide ser imparciales a la hora de analizarlas. Por ello es necesario mantener nuestros gustos a cierta distancia a la hora de analizar, ya que no es la crítica lo que buscamos, sino el análisis del film. En el análisis buscamos reconocer y comprender aquello que tenemos ante nosotros. El reconocer nos permite la identificación de elementos concretos, mientras que el comprender radica en la construcción de un todo tomando como base dichos elementos.

En el método de proceder nos encontramos con dos conceptos básicos: la descomposición y la recomposición de la película.

La interpretación personal nos ofrece otra serie de problemas frecuentes con los que debemos paliar, según Francis Vanoye en *Précis d'analyse filmique*<sup>8</sup>:

- Creemos interpretar, reconstruir cuando nos hemos limitado a describir;
- por el contrario, intentamos interpretar antes incluso de haber descrito y caemos en la paráfrasis.

Estos dos tipos de problema son el resultado de un desequilibrio entre las dos tareas obligadas del análisis.

### **3.5.2. Etapas del análisis.**

Etapas fundamentales del proceso analítico según Casetti y di Chio<sup>9</sup>:

#### **a) Descomposición de la linealidad o segmentación.**

Consiste en la delimitación de las distintas partes de las que consta un film de mayor a menor.

#### **b) La descomposición del espesor o estratificación.**

La estratificación es una forma de descomposición complementaria de la segmentación. Consiste en quebrar la complejidad del film para así poder examinar los diversos estratos que lo componen. Ya no se sigue una linealidad como ocurría en la segmentación para delimitar segmentos adyacentes sino que se opera transversalmente para diferenciar los componentes de los fragmentos previamente aislados.

#### **c) La recomposición.**

Se ejecuta en dos pasos: el reagrupamiento y la modelización. El reagrupamiento se encarga de diferenciar el núcleo central del film alrededor del cual gira todo. Debemos comprenderlo por medio de una serie de operaciones, como son la unificación por homología o la jerarquización. Una vez llegados a este punto ya tenemos los puntos de apoyo necesarios para encauzar la modelización, que no es otra cosa que la implantación de un "modelo". Este modelo debe basarse en las principales fuerzas de apoyo de la

<sup>8</sup> VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Précis d'analyse filmique*, p.13.

<sup>9</sup> CASSETTI, F.; DI CHIO, F. *Analisi del film*, p.35, p.41, p.45.

estructura interna del film y debe a su vez darnos una visión concentrada del objeto analizado.

### 3.5.3. Análisis del documental *Dependientes* (fragmento).

En el caso que nos ocupa, el documental *Dependientes* el proceso de análisis que requeriría sería demasiado denso para realizarlo sobre la pieza entera, de modo que realizaremos un análisis menos exigente, pero una así bastante detallado de un fragmento del film.

El fragmento elegido será la apertura del documental, concretamente los cinco primeros minutos. Comencemos a completar las fases de análisis de *Dependientes*:

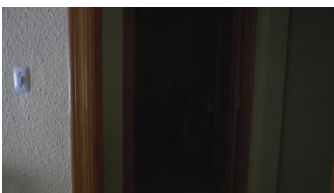
#### a) Descomposición de la linealidad o segmentación.

Existen cuatro grandes segmentos dentro del documental. Cada uno de ellos corresponde a un momento del día. El primero sería *La mañana*, el segundo sería *El medio día*, el tercero sería *La tarde* y el último *La noche*. Nuestro fragmento elegido para el análisis estaría dentro del segmento de *La mañana*.

Dentro de este nos encontramos diferentes secuencias. La primera, del minuto 00:00 al 00:14. La segunda, del minuto 00:15 al 00:49. La tercera del minuto 00:50 al 1:20. La cuarta del 1:21 al 1:27. La quinta del 1:28 al 2:00. La sexta del 2:01 al 2:08. La séptima del 2:09 al 2:15. La octava del 2:16 al 2:43. La novena del 2:44 al 2:50. La décima (título) del 2:51 al 3:01. La undécima del 3:02 al 5:46 (aunque nos quedaremos hasta el 5:00).

#### b) La descomposición del espesor o estratificación.

Una vez completado el compendio de secuencias del que consta nuestro fragmento, nos introduciremos en un análisis plano por plano (decoupage) más detallado.



#### Desde fundido a negro a

##### Secuencia 1:

Plano 1: PG (plano general) interior fijo: salón, pasillo y dormitorio.

Fxs (efecto especial de sonido): sonido ambiente y tic-tac de un reloj.

Duración: 00:00 a 00:14



#### Corte a

##### Secuencia 2:

Plano 2: PG exterior con panorámica vertical: cielo y patio de la casa.

Fxs: sonido ambiente exterior.

Duración: 00:15 a 00:49





### Corte a

#### Secuencia 3:

Plano 3: PD (plano detalle) interior fijo: cerradura del portón.

Fxs: sonido ambiente.

Duración: 00:50 a 00:54.



### Corte a

Plano 4: PG interior fijo: porche.

Fxs: sonido ambiente interior y exterior.

Duración: 00:55 a 1:04.



### Corte a

Plano 5: PD interior con panorámica vertical: llavero con llaves de la entrada.

Fxs: sonido ambiente interior y exterior.

Duración: 1:05 a 1:20.

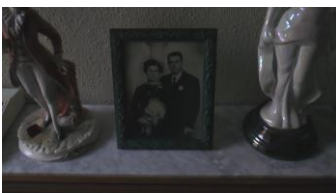


### Corte a

#### Secuencia 4:

Plano 6: PG interior fijo: sala de estar. Fxs: sonido ambiente y reloj.

Duración: 1:21 a 1:27.



### Corte a

#### Secuencia 5:

Plano 7: PD interior con zoom in: fotografía de los protagonistas.

Fxs: sonido ambiente interior y exterior y reloj.

Duración: 1:28 a 2:00.



### Corte a

#### Secuencia 6:

Plano 8: PD interior fijo: reloj de la cocina. Fxs: sonido ambiente y de reloj.  
Duración: 2:01 a 2:08.



### Corte a

#### Secuencia 7:

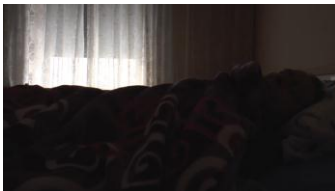
Plano 9: PG interior fijo: salón.  
Fxs: sonido ambiente y reloj.  
Duración: 2:09 a 2:14.



### Corte a

#### Secuencia 8:

Plano 10: PE (plano entero) interior fijo: figura acostada.  
Fxs: sonido ambiente y reloj.  
Duración: 2:15 a 2:24.



### Corte a

Plano 11: PM (plano medio) interior fijo: abuelo durmiendo.  
Fxs: sonido ambiente y reloj.  
Duración: 2:25 a 2:43.



### Fundido encadenado a

#### Secuencia 9:

Plano 12: PD interior fijo: reloj de la sala de estar.  
Fxs: sonido ambiente y reloj.  
Duración: 2:44 a 2:50.



### Fundido a negro a

#### Secuencia 10:

Título: Dependientes.  
Fxs: sonido reloj continuado por cabalgado.  
Duración: 2:51 a 3:01.



### Fundido a negro a

#### Secuencia 11:

Plano 13: PC (plano conjunto) interior fijo: mujer ayuda a anciano a levantarse de la cama.

Fxs: sonido ambiente, reloj y voces.

Diálogo:

Mujer: Espera, ¿has subido un poquito la cama?

Anciano: ¿Qué dices?

Mujer: Que si has subido un poquito la cama.

Anciano: No, no, no me la he subido, pero no me la subas más ahora.

Mujer: ¿No? Para levantarte sí hombre.

Anciano: A bueno para levantarme... ¿Pero me voy a levantar ya?

Mujer: Sí, sí, ya.

Anciano: ¿A ya?

Mujer: Espérate, voy a ir echándote la ropa para atrás.

Anciano: Quítame la ropa lo primero.

Duración: 3:02 a 3:27.



### Corte a

Plano 14: PC interior fijo: continúa la ayuda para levantarse.

Fxs: sonido ambiente, reloj y voces.

Diálogo:

Mujer: Que te compramos la cama esta para que estuvieras un poco más inclinado y la movieras y yo creo que la tumbas mucho.

Anciano: Tengo una postura... tengo una postura que voy medio agachado, pues cuando me acuesto por la noche...

Mujer: Claro...

Anciano: Tengo un dolor de riñones...

Mujer: Un dolor de riñones que para qué... Bueno ahora lo que vas a hacer cuando desayunes es tomarte un sobre de Sumadol.

Anciano: Voy a tener que... una ficha, una ficha...

Mujer: Bueno nada, ahora la saco yo.

Anciano (tose).

Mujer: ¿Abres así? A ver que se te engancha.

Anciano: Bueno pues ya, voy a ponerme de pie. A ver deja eso; los calcetines déjalos aquí ahora, ya los usaré.

Mujer: A mira esto hay que echarle agua.

Anciano: Bueno...

Duración: 3:28 a 5:00 (plano continúa).

### c) La recomposición.

En esta sucesión de 11 secuencias y 14 planos ya podemos ir sacando algunos datos que la estratificación nos ha proporcionado, como por ejemplo la “generalidad secuencial”, es decir, el cuerpo del documental seguirá la pauta de convertir en habitual la utilización del plano-secuencia. Esto directamente nos lleva al modo de grabar, que evidentemente ha sido una “toma de imágenes en continuidad”. La manera de grabar ha sido, pues, siguiendo a los personajes con largos planos continuos que en muchas ocasiones se convertían en secuencias completas.

Otro dato que podríamos obtener interpretando el decoupage es la utilización de las transiciones. Mayoritariamente las transiciones se producen por corte, sin embargo los cortes enmarcan en varias ocasiones el principio y fin de las secuencias. Las secuencias, como unidad espacio-temporal que son, se terminan, más que por la temporalidad, pues el tiempo no avanza demasiado entre unos planos y otros, por su espacialidad. Existe por tanto una relación de espacialidad que, aunque parezca más densa en estos 5 minutos de documental, se diluye a medida que avanza el metraje. Tenemos pues, alrededor de seis planos que muestran espacios primordialmente. En el principio, estos planos tienen una función más referencial, pues nos ayudan a clarificar el espacio donde se mueven e interaccionan los personajes. Digamos que supone una presentación del espacio en esos cinco minutos primeros. A medida que el metraje avanza descubrimos que la contemplación de espacios vacíos será constante, y su razón de ser dejará de ser referencial para convertirse más en un nexo reflexivo. Unos instantes para escapar de la acción principal y del rango visual de los personajes.

Muy unidos a estos se nos presentan otros cinco planos que en la mayor parte de las ocasiones evolucionan a partir de los espacios. Me refiero a los planos detalle de objetos. Estos tendrán un cometido muy similar al de los espacios. En estos cinco minutos, los objetos que encontramos nos dan información acerca de los personajes y actúan como símbolos en otras ocasiones. El cerrojo del plano 3 hace referencia al lugar desde el que hemos entrado a la casa para sumergirnos en el día a día de una familia. Como símbolo puede representar que todo lo que vamos a ver a continuación sucede en la intimidad de una casa particular (el cerrojo está cerrado). El plano 4 podría ser un raccord de eje que clarifica a qué puerta corresponde esa cerradura.

El siguiente plano detalle que se nos muestra (plano 5), son las llaves que pueden abrir esa cerradura y muchas otras. Como elemento referencial sabemos que son las llaves de la propia casa, objeto que permite abrir y cerrar la puerta para entrar en ella o cerrarla para impedir que los demás entren. Como elemento simbólico, podríamos interpretar que “nosotros tenemos la llave para abrir esa puerta del plano 4 hacia la intimidad de esta familia”. La llave debe ser entendida en la producción como el aparataje cinematográfico y más concretamente aún, como la cámara.

Son habituales también los planos del reloj. Esto nos hace reflexionar sobre distintas consideraciones. En el primer plano del reloj de la cocina, el plano 8, nos ofrece una referencia más allá de lo temporal. Podemos sacar una referencia espacial, pues si nos fijamos bien, en la inscripción se nos detallan datos que pueden hablarnos de los personajes, dónde viven o dónde han vivido e incluso algún establecimiento han visitado. Por supuesto su principal cometido es el de la referencialidad temporal en estos primeros cinco minutos de documental. El siguiente plano de un reloj que nos encontramos con que el tiempo ha pasado, pero también otro elemento comparte plano con el reloj si nos paramos a observar con detenimiento. Un trozo de la puerta exhibe un cerrojo (esta vez abierto). Si juntamos todos estos elementos que hemos percibido con anterioridad sobre el cierre de la puerta, nos encontramos con que un cerrojo cerrado en principio, posteriormente unas llaves, y finalmente nos encontramos, una vez avanzado el tiempo, con que el cerrojo está abierto.

Podemos interpretar todo esto, siguiendo la reflexión que empecé hace dos párrafos, con que nosotros, que teníamos la llave a la intimidad de esta familia, tras el paso del tiempo, por fin nos hemos decidido a entrar.

El siguiente plano que viene justo a continuación no es otro que el título principal. Ahora la obra ya tiene un nombre y los ambientes y objetos de la película nos han servido de introducción. Toca despertar y empezar el documental.

El despertar lo efectúa el anciano, evidentemente será una de las figuras con más peso, junto a su mujer, a la que no vemos aún en estos primeros cinco minutos. Pero antes de continuar con este núcleo de personajes y acción en nuestro análisis, me gustaría volver hacia atrás para hablar de algunos planos que nos hemos dejado en el camino.

El plano 7, la fotografía, tiene un zoom in que dura desde el minuto 1:28 al minuto 2:00. Es el plano detalle más largo que encontramos y con el movimiento de la lente para acercar las figuras, todo nos indica que es un plano importante. Se podría considerar como personas muy importantes en esta familia, pero sabiendo que es una pareja de ancianos los protagonistas de este documental, rápidamente nos viene a la cabeza que esa fotografía representa el pasado de la pareja, más concretamente el día en que contrajeron matrimonio. A parte de hablarnos de todo esto y, al igual que sucede con los relojes, más en profundidad en de la propia imagen nos encontramos con el concepto de tiempo; el tiempo como motor de las cosas. Así eran ellos en el pasado, así son ahora en el presente y así continúan las manecillas del reloj avanzando.

Antes hablaba del núcleo de los personajes y la acción allá en los planos posteriores al título (planos 13 y 14), hablaremos de otros tres planos que se presentan en sucesión: los planos 9, 10 y 11 respectivamente. Estos tres planos poseen unidad entre sí. Recordando lo visto un poco más arriba, podemos clasificar también los planos 7 y 8 como un prelude hacia la unidad 9,10 y 11. En el plano 7 se nos presenta una referencia fotográfica el pasado de nuestros

protagonistas; en el 8 una referencia temporal que interpretamos como el tiempo es sí o, más concretamente “el paso del tiempo”. De modo que tenemos una visión de cómo eran en el pasado la pareja de ancianos y cómo ha pasado el tiempo desde entonces. Así ambos planos se podrían comprender como una elipsis metafórica hacia el presente de los protagonistas. Los planos 9, 10 y 11 nos trasladan, pues, nuevamente al presente. En el plano 9 se nos muestra un salón, que es la habitación con más fotografías familiares de toda la casa y desde el que partió el documental, mostrándonos un plano de la habitación del protagonista desde fuera. Ahora hemos vuelto a ese salón e inmediatamente nos sumergimos en la habitación del protagonista desde un plano de espaldas con poca luz. Éste, en comunión con el siguiente nos desvela el rostro de aquel que será el protagonista del documental y, junto a su mujer, sobre los que girará la acción principal del documental. Por supuesto, en estos planos aún no existe acción alguna, pues el sujeto está dormido y tendremos que esperar a los planos siguientes para que el documental arranque en sí. Por medio de un fundido hacia el reloj del plano 12, establecemos una “relación antagónica” entre el sujeto que aún descansa, y el tiempo que no descansa y continúa avanzando impasible.

Ahora sí, volvemos al núcleo de los personajes y la acción. Parte de la introducción de los personajes ha quedado ya explicada, pero aún nos queda clarificar la jerarquía de los personajes, que se encuentra ligada a la propia acción. En la figura del anciano nos encontramos con un posible padre de familia y en la figura de la mujer a una hija. Esto quedará confirmado a medida que vaya avanzado el documental, pero por ahora solo podríamos intuirlo por el trato dulce que propina la mujer al anciano. Desde el principio, la hija, joven y más activa, se dibuja como una figura predominante que le dice al anciano cuando se tiene que levantar, los medicamentos que tiene que tomar. Además su manera de moverse es ágil y nerviosa, derrocha salud. Contrasta fuertemente con la figura del anciano, más lento, desvalido, que dice cosas como “camino encorvado y me duelen los riñones”. Sin embargo, aunque la hija dirija la acción de su padre, serán las propias acciones de la hija (y sus hermanas como veremos en otras partes del documental) las que recaigan en su anciano padre (y su anciana madre, como también veremos más adelante). De modo que al anciano será la figura preponderante a la que se subordinen los cuidados de sus hijas.

Con esto habríamos concluido el análisis de los primeros cinco minutos y cómo estos suponen de introducción al resto del documental. Nos quedaría el establecimiento de un modelo capaz de condensar toda la estructura del documental, sin embargo, es muy difícil establecer un modelo solo con el análisis de los cinco primeros minutos, sin embargo, la estructura a la que haría referencia este documental sería “cónica”, siendo la punta del cono las figuras de los abuelos y la base, la familia, cuyas acciones giran en torno a los abuelos y acaban proyectándose hacia los mismos.

## 4. CONCLUSIONES

En esta revisión final podemos destacar que el principal objetivo que me había marcado se ha cumplido satisfactoriamente, sin embargo, es cierto que el documental, aunque efectivamente rematado, podría necesitar en el futuro algunos ajustes. Esto no supone un problema real, pues con la gran cantidad de material grabado se podrían hacer incluso varias piezas diferentes.

Algunos objetivos secundarios han sido realizados solo parcialmente. En primer lugar, para desarrollar un lenguaje cinematográfico propio es necesaria más práctica, incluso puede que toda una vida de aprendizaje continuo sobre muy diversos temas que no únicamente se identifican con el cine, sino también con el arte en general, la sociedad, la cultura, la política. En definitiva, una visión cinematográfica propia se gesta con más lentitud y tiempo que los empleados en este proyecto. Aun así, está claro que este primer contacto ha supuesto un antes y un después en mi perspectiva del cine y me ha ayudado a construir los cimientos de ese lenguaje cinematográfico personal que busco.

Por otra parte, y en comunión con esto último, la experimentación ha jugado un papel en este documental, sin embargo habría que ampliar su rango de acción de cara nuevos trabajos futuros y como parte de mi crecimiento en esta rama del cine.

En cuanto a las expectativas de difusión de la pieza y su evolución futura, está claro que queda trabajo por hacer, pero el potencial del documental, tanto el metraje que se enseña como el que no, tienen buenas posibilidades comerciales en un futuro a corto plazo.

Mis objetivos para el futuro serán la búsqueda de medios para la difusión del documental, tanto presentación en concursos como buscar becas y subvenciones para financiar la pieza y conseguir con acabado más profesional de la misma con vistas a su comercialización.

En cuanto a la metodología seguida, aunque me ha ayudado a componer la pieza con ciertas garantías, se podían haber pulido en ciertos aspectos como mejorar la relación entre referentes y proceso creativo del documental. Me refiero a haber incorporado referentes progresivamente junto a la evolución

del proceso creativo. El análisis ideal habría tenido que ser más amplio y común a toda la pieza, sin embargo factores como el tiempo o las limitaciones en extensión han lo han impedido.



## 5. CITACIÓN Y REFERENCIAS

### 5.1. Referencias bibliográficas

- AKERMAN, C.; PAQUOT, C.; CENTRE POMPIDOU, G. *Chantal Akerman: autoportrait en cinéaste*. Paris: Cahiers du cinéma: Centre Pompidou, 2004.
- AROCENA, C. *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996.
- BRESCHAND, J. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós Iberica, 2004.
- CASSETTI, F.; DI CHIO, F. *Analisi del film*. Milán: Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., 1991.
- CLEMENT, J. L. *Robert Flaherty*. Madrid: Ediciones Rialp SA, 1963.
- ERICE, V.; GUERÍN, J. L. La frontera de los géneros: duetos. Congrès Internacional de Cinema Europeu Contemporani. Auditorio CCCB, Barcelona: OCEC UPF, 31-05-2005.
- GUZMÁN, P. *Artículos: La importancia del cine documental*. [web]. Chile: [consulta: 15-4-2014]. Disponible en:  
<<http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=1>>
- LALANNE J. M.; KAGANSKI, S. Jean-Luc Godard. En: *El cultural* [web]. Fundación Banco Santander, 03/12/2010, ISSN 28261.
- MANOVICH, L. *The Language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- MEMBA, J. *Colección lo esencial de la Nouvelle Vague*. Madrid: T&B Editores, 2003.
- MURILLO, E. Cadenas virtuosas. En: 2227. Nevacerrada: Asociación cultural La Maliciosa, 06-2012, num. 4.
- NANCY, J. L. *Evidencia del filme: El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata Naturae, 2008.

- PASOLINI, P. P. *Chavales del arroyo*. Madrid: Nordica, 2008.
- SHAW; JEFFREY; WEIBEL. *Future cinema. The imaginary after the film*. Karlsruhe: MIT Press, 2003.
- VANOYE, F.; GILLOT-LÉTÉ, A. *Précis d'analyse filmique*. París: Éditions Nathan, 1992.
- VERTOV, D. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid: Capitan Swing, 2011.

## 5.2. Referencias audiovisuales

- AKERMAN, C. *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [película]. Bélgica: Paradise Films / Unité Trois, 1976.
- ERICE, V. *El espíritu de la colmena* [película]. España: Elías Querejeta P.C., 1973.
- *El sur* [película]. España: Coproducción España-Francia; Elías Querejeta P.C.; Chloe Productions, 1983.
  - *El sol del membrillo* [película]. España: Igeldo P.C. / María Moreno P.C., 1992.
- FLAHERTY, R. *Nanuk el esquimal* [película]. EEUU: Revillon Frères, 1922.
- GUERÍN, J. L. *Innisfree* [película]. España: Sherlock Films, 1990.
- *Tren de sombras* [película]. España: Grup Cinema-Art / Films 59, 1997.
  - *En construcción* [película]. España: Ovideo TV, 2001.
- KIAROSTAMI, A. *El sabor de las cerezas* [película]. Irán: Abbas Kiarostami Productions, 1997.
- *Ten* [película]. Irán: Abbas Kiarostami Productions; Key Lime Productions; MK2 Productions; Zeitgeist Films, 2002.
- PASOLINI, P. P. *Mamma Roma* [película]. Italia: Arco Film Roma, 1962.
- *Salò o los 120 días de Sodoma* [película]. Italia: Coproducción Italia-Francia, 1975.
- VARDA, Á. *Los espigadores y la espigadora* [película]. Francia: Ciné Tamaris, 2000.
- *Les plages d'Agnes* [película]. Francia: Ciné Tamaris; France 2, 2008.
- VERTOV, D. *El hombre de la cámara* [película]. Unión Soviética (URSS): VUFKU, 1929.