

• TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine

Dirección y Producción de documental

GUÍA PEDAGÓGICA



Un programa educativo de:



ACADEMIA
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:



● TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine

⊕ Dirección y ⊗ Prod. documental

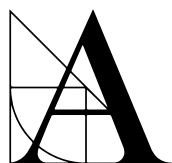
Cuando se habla de cine documental, todo el mundo tiende a imaginarse la misma película. Sin embargo, es un territorio plagado de posibilidades y marcado por retos y recompensas propios. Pero, ¿qué es un documental?

Una de las grandes dificultades al acercarse a los profesionales que se han especializado en el terreno del documental es que el objeto de su pasión, o sea, el documental en sí, es algo **muy complicado de definir**. La famosa frase del cineasta John Grierson, “**El documental es el tratamiento creativo de la realidad**”, parece un buen punto de partida, pero no abarca la enorme cantidad de ramificaciones y evoluciones que presenta esta forma artística. Ni siquiera su nombre ofrece seguridad alguna: multitud de artistas prefieren hablar de **no ficción** o de **cine de lo real**. Quizá, por tanto, sea más fácil empezar descartando lo que el documental no es.

El cine de lo real no es el cine de la verdad ni el cine de lo objetivo. Cualquier artista, independientemente de la forma de expresión que prefiera, se vale del arte para ofrecer su mirada sobre el mundo. Así lo expresaba, de forma muy contundente, el documentalista Frederick Wiseman cuando decía “No veo como una película puede ser otra cosa que subjetiva”. **La no ficción trabaja con materiales que parten de una realidad compartida, pero el resultado es siempre parcial**, el producto de un grupo de personas trabajando al unísono, desplegando sus ideas y emociones. Si el documental refleja algún tipo de verdad, es solo la de este equipo. Lo mismo ocurre, por otro lado, en el cine de ficción. La diferencia entre ambos medios no tiene que ver con la verdad o la objetividad, tiene que ver con los elementos con los que trabajan y la forma en que cada artista los trabaja.

Las personas que participan en la creación de una obra documental tienen, en teoría, los mismos cargos que las que se involucran en una película de ficción. Su realidad profesional, sin embargo, tiene **muchos puntos en común pero también muchas diferencias**. De ahí que Trascámara haya querido dedicar una sesión específica a esta especialidad, para dar a conocer los desafíos y las alegrías propias de esta forma de expresión, así como poner en valor **la enorme diversidad que el medio está mostrando** en las últimas décadas en España. Se llame cine de lo real, no ficción o documental, lo único seguro es que es un territorio perfecto para **la expresión, la experimentación, la creatividad y el activismo**.

Un programa educativo de:



ACADEMIA
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:



• TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine

Trascámara, el programa educativo de la **Academia de Cine** busca acercar a la juventud el cine como arte colectivo y despertar el interés por los oficios y las artes que intervienen en su creación, así como facilitar a la comunidad educativa un contacto directo con el talento de los **equipos técnicos y artísticos del cine español**.

Índice de contenidos

Pulsa sobre el título para acceder al capítulo correspondiente

Objetivos pedagógicos de la guía	4
Saber mirar el mundo	5
Las claves de la dirección de documental	7
Visiones de la dirección de documental	8
Convivir con el azar	9
Las claves de la producción de documental	11
Visiones de la producción de documental	12
<i>El silencio de otros</i>	13
Ficha técnica	14
Contra el olvido	15
Entrevista	23
Propuesta de actividad previa al visionado	32
Propuesta de actividades posteriores	36
Bibliografía y referencias consultadas	41
Créditos	42

Objetivos pedagógicos de la guía

Esta **guía**, junto con la **proyección** y la **dinamización educativa en sala**, busca ofrecer a profesorado y estudiantes una herramienta para aproximarse a los oficios del cine entendidos como **profesión, creación colectiva y expresión artística**.

Objetivo 1

Explorar **los oficios de dirección y producción de documentales** a través de los ejemplos de una obra concreta, las declaraciones de sus creadores y varias actividades específicas.

Objetivo 2

Analizar formalmente una película desde la perspectiva de dos oficios del cine, sin perder de vista el conjunto y el resultado final.

Objetivo 3

Reflexionar sobre los múltiples factores, tanto técnicos como artísticos, que intervienen en **la toma de decisiones narrativas** de los y las profesionales del cine.

Objetivo 4

Descubrir cómo la dirección de documental **trabaja con materiales directamente extraídos de la realidad para crear una narración**, buscando la forma de equilibrar lo imprevisible y lo planificado.

Objetivo 5

Indagar en **los retos específicos que encuentran los equipos de producción de un documental**, trabajando durante periodos muy largos, gestionando los constantes retos de la realidad y defendiendo una forma artística que no siempre encuentra su espacio en la industria.

Anclaje curricular 1 (CCE1)

Disfrutar, reconocer y analizar con autonomía las especificidades e intencionalidades de las manifestaciones artísticas y culturales más destacadas del patrimonio, distinguiendo los medios y soportes, así como los lenguajes y elementos técnicos que las caracterizan.

Anclaje curricular 2 (CCE4)

Conocer, seleccionar y utilizar con creatividad diversos medios y soportes, así como técnicas plásticas, visuales, audiovisuales, sonoras o corporales, para la creación de productos artísticos y culturales, tanto de forma individual como colaborativa, identificando oportunidades de desarrollo personal, social y laboral, así como de emprendimiento.

Anclaje curricular 3 (CCL2)

Comprender, interpretar y valorar con actitud crítica textos orales, escritos, signados o multimodales de los ámbitos personal, social, educativo y profesional para participar en diferentes contextos de manera activa e informada y para construir conocimiento.

Currículo LOMLOE. Relaciones con las competencias clave y las competencias específicas de distintas materias recogidas en el Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria.

Saber mirar el mundo



Si resulta complejo definir qué es un documental, aún más complicado es explicar el trabajo de un director o directora de este campo. Si cada proyecto es un nuevo desafío, ¿significa eso que no hay ninguna metodología que seguir?



De arriba a abajo, tres documentales fundamentales del periodo de la transición democrática en España: *Canciones para después de una guerra*; *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) y *Después de...* (Cecilia y José Juan Bartolomé, 1983).

Igual que la ficción se acoge a una enorme gama de géneros y subgéneros que ayudan al espectador a comprender qué película va a ver, el cine de lo real o de no ficción también ofrece multitud de variantes. El **documental clásico**, el más conocido, es aquel que trata de explorar un tema concreto, ya sea el día a día de la fauna en el Amazonas o la lucha judicial de una asociación contra una enorme multinacional. Para ellos se vale de **entrevistas, filmaciones propias y materiales de archivo, en general acompañadas de una voz en off que vertebra la narración**. Al igual que en una película de ficción, la dirección de un documental tradicional implica **coordinar a los diferentes equipos, tomando decisiones estéticas y de estructura** que darán forma a la obra final. Por ejemplo, una directora de este tipo de proyecto tendrá que decidir cómo se realizan las entrevistas (en un espacio neutro, con cámara oculta, de forma anónima...), si las hay; deberá indicar al equipo de fotografía qué tipo de luz y color quiere que predomine en el relato; supervisar la labor de los departamentos de montaje, sonido y música; y, en muchos casos, trabajar codo con codo con el operador de cámara o directamente manejar la cámara. Esto último puede ser particularmente importante: al fin y al cabo, **la no ficción se nutre de la realidad y esta tiende a reaccionar de formas inesperadas**. Alguien que se dedica a la dirección de documentales ha de estar, por fuerza, **acostumbrado a improvisar y a reaccionar rápidamente a toda clase de sucesos fortuitos**. Con cierta frecuencia, esos imprevistos serán la base de la película.

Pero el documental clásico es solo una de las formas del cine de lo real. Hay otras, como **el cine-ensayo, el diario filmico o el documental observacional**, que conllevan sus propios desafíos. Y luego, por supuesto, están los mayores retos del ejercicio documental: **la responsabilidad y la honestidad**. Como explica el colectivo Los Hijos en su notable guía didáctica *El documental / la no ficción*, editada por la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM), "lo que aparece en un documental puede tener consecuencias tangibles en la realidad. Aunque sea a un único individuo. Si en el film documental que estamos imaginando hacemos una entrevista en la que una persona critica, por ejemplo, a alguien, debemos ser conscientes de que si mostramos esas imágenes quizá provoquemos que esa persona tenga problemas. Quizá pierda su trabajo. El cine de no ficción nos obliga a tener muy en cuenta nuestra responsabilidad sobre lo que filmamos, la relación que establecemos con los sujetos y la función final de esas imágenes".

Una de las primeras preguntas que se hacen los y las documentalistas es “¿Por qué filmar?”. La respuesta depende exclusivamente de la sinceridad con la que un artista afronta su trabajo.



Por supuesto, **representar una realidad, ya sea en la ficción o en la no ficción, es un acto que exige responsabilidad**. Si una película de ficción muestra un hecho histórico de forma que, por ejemplo, las acciones de Adolf Hitler parezcan positivas para la humanidad, esa obra será responsable de distorsionar la realidad histórica aceptada. Esto, aunque parezca poca cosa, puede ser un paso más en un proceso de olvido que, finalmente, conduzca a la repetición de una tragedia que de otra forma se podría haber evitado. Por el contrario, algunas obras documentales, precisamente por responsabilidad, se han enfrentado al discurso imperante, consiguiendo **cambiar la forma de mirar** de cientos o miles de personas. Cuando Basilio Martín Patino construyó la ácida y demoledora crítica sobre el franquismo que es *Canciones para después de una guerra* (montada en 1971 pero estrenada en 1976), lo hizo trabajando de forma clandestina y enfrentándose al discurso oficial de la dictadura franquista.

La búsqueda de la honestidad conecta directamente con esa “función final” de las imágenes a la que aluden Los Hijos. Una de las primeras preguntas que se hacen los y las documentalistas es “¿Por qué filmar?”. En el caso del documental clásico, la respuesta puede ser más sencilla: se rueda para **documentar una realidad**, quizá con la intención de **darla a conocer**, quizá esperando **cambiarla, preservarla o cuestionarla**. Pero, ¿y en el caso de un diario fílmico, que recoge las vivencias en primera persona del director? Grabarse a sí mismo y a su entorno, ¿es un acto de narcisismo o, por el contrario, una forma muy meditada de compartir su experiencia con personas que puedan haber vivido lo mismo o, incluso, que jamás hayan soñado que una vida así pudiera existir? Ambas opciones son totalmente posibles: la respuesta depende exclusivamente de **la sinceridad con la que un artista afronta su trabajo**.

Igual que en el caso de la animación y de la ficción, **dirigir un documental implica hacerse una serie de preguntas y enfrentarse a una serie de dificultades que son específicas del medio** y están profundamente conectadas con los materiales con los que se trabaja. A cambio, la no ficción ofrece un territorio creativo que explorar tan amplio como la realidad misma: para un documentalista, el mundo entero es su plató.

Las claves de la dirección documental



Algunos de los procesos de la dirección de documental son similares a los de la ficción, pero otros cambian mucho en forma y, sobre todo, en tiempos.

- 1 Investigación** Una vez se ha concretado **el concepto inicial de la película**, se empieza a **investigar todo lo que rodea a ese concepto**, ya sea una persona, un suceso, una organización o una idea abstracta. Este proceso puede alargarse durante toda la producción.
- 2 Reunir al equipo** Los equipos de cine de lo real suelen ser **más pequeños que los de ficción**, pero trabajan juntos durante **períodos más largos de tiempo**: es fundamental que haya una buena comunicación y que cada persona pueda realizar diferentes tareas.
- 3 Inicio de la preproducción** Durante la preproducción se lleva a tierra todo lo que se ha conceptualizado durante la investigación y en el guion, decidiendo **dónde** se va a rodar, **a quién** se va a rodar y **cómo** se va a hacer, siempre en base a la financiación disponible.
- 4 Rodaje** Algunos documentales, como los que se construyen a partir de grabaciones o fotografías de archivo, no tienen un solo día de rodaje. En otros, el proceso se alarga **durante años**, por lo que es preferible que el equipo sea pequeño y flexible.
- 5 Búsqueda en archivos** Muchas obras de no ficción se construyen sobre abundantes materiales preexistentes: **fotografías, noticiarios, vídeos domésticos, otras películas...** Encontrar estos materiales y conseguir los permisos para usarlos es un trabajo a tiempo completo.
- 6 Montaje** En la sala de edición, dirección y montaje **construyen la película** con todos los materiales que se han ido grabando y recopilando. La abundancia de estos y los **cambios en la estructura narrativa** que se pueden ir dando durante el rodaje hacen que esta fase pueda alargarse considerablemente.
- 7 Música y edición de sonido** Bajo la supervisión de dirección, los departamentos de música y sonido componen piezas, limpian diálogos y añaden efectos que **completan y dan nuevos significados a la obra** a nivel narrativo.
- 8 Estreno** Una vez está lista para su proyección, dirección acude a festivales y ofrece entrevistas para **promocionar la película**. Esto puede ser fundamental para el éxito de la obra, pero también para conseguir financiación para futuros proyectos.

Visiones de la dirección de documental



Tres documentalistas con miradas muy personales aportan su visión sobre este medio expresivo tan libre y amplio.

Cecilia Bartolomé



© Enrique Cidoncha
Cortesía de la Academia de Cine

Nombre clave del cine de la transición y pionera del cine feminista en España, su documental *Después de...*, rodado junto a su hermano José Juan, es una obra fundamental para entender el final de la dictadura franquista.

"Con un libro no levantas a las masas, pero es posible que con un buen documental, sí. Es difícil, pero sí creo que puede despertar una conciencia".

Basilio Martín Patino



© Pipo Fernández
Cortesía de la Academia de Cine

Uno de los creadores más libres y atrevidos que ha dado la cinematografía española, se enfrentó a la censura franquista con películas como *Canciones para después de una guerra*, que desafiaban todas las convenciones, tanto sociales como formales.

"¿Quién sabe qué es la realidad? Es un mundo interior que cada uno se crea, es una construcción mental. Entonces ¿por qué el documental tiene que ser real? ¿por qué el cineasta se la tiene que jugar con la verdad o la mentira?".

Carla Subirana



© Juan Rey
Cortesía de la Academia de Cine

Tras pasar por la gran cantera de talentos que ha sido el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, Subirana dejó una importante huella en el medio con sus obras *Nadar* (2008) y *Volar* (2012).

"Una de las razones por las que me apasiona el documental, y me parece tan rico, es porque a lo largo de todo el proceso creativo la materia está viva. Hay que tener flexibilidad y la capacidad para entender cuál es la mejor opción que el material te está ofreciendo. Igual que en la propia vida..."

Convivir con el azar



El objetivo más evidente de cualquier película es contar una historia a su público. Si la ficción y el documental tienen el mismo propósito, ¿cómo es posible que el proceso creativo sea tan diferente?



De arriba a abajo, tres documentales fundamentales del último cuarto de siglo en España: *En construcción* (José Luis Guerín, 2001); *El cielo gira*; y *My Mexican Bretzel*.

En muchos aspectos, las responsabilidades del equipo de producción en un proyecto de cine de lo real no varían mucho de las de una obra de ficción. Lo primero que deben hacer es preguntarse **qué público potencial puede tener esa película**, y en base a la respuesta buscar el dinero necesario para poder **financiarla**. La pregunta no cambia, pero sí varían los aspectos que condicionan el veredicto. El documental tiene, por norma general, una **audiencia más limitada**, pero sus **costes** también son **mucho más reducidos**. Gracias a eso, la no ficción se ha convertido en un terreno fértil para la experimentación, el riesgo creativo y los proyectos más personales. Eso no implica, sin embargo, que producción no tenga las mismas responsabilidades que en cualquier otro tipo de película: **debe generar las mejores condiciones posibles para que el proyecto salga adelante** y que cada persona involucrada reciba la compensación justa por su trabajo. No se trata solo de alcanzar la mejor versión imaginable de la película, también de crear un entorno laboral justo y humano. En ambas cuestiones, el departamento de producción es la pieza clave.

John Grierson decía que “Los directores no pueden ser mejores de lo que los productores les permiten ser”. El objetivo de producción es facilitar que la creatividad de su equipo encuentre el **apoyo logístico** adecuado para desarrollarse, pero también que el **concepto central de la película** no se difumine por el camino. En la no ficción, con los tiempos que se manejan, es muy fácil que esto suceda. Un documental puede estar un tres o cinco años en desarrollo, a veces incluso más. Es un tipo de obra, además, muy **condicionada por el azar**, algo así como un barco de vela, que depende del viento y las corrientes para marcar la dirección en la que va a avanzar. Es, por tanto, fácil perder el objetivo que se marcó inicialmente. Es igualmente fácil ser demasiado rígido e impedir que la película evolucione, se transforme gracias a su relación con lo inesperado. Un buen equipo de producción funciona también como **faro para el resto de departamentos**.

A todos estos retos se suma la complejidad de definir qué es el cine de lo real. A juzgar por el nombre, se entiende que **la realidad es su punto de partida**, la arcilla con la que se esculpe, pero a partir de ahí las posibilidades siguen siendo infinitas. Por ejemplo, las necesidades y la forma de trabajar en una



De arriba a abajo, tres documentales que han tenido un impacto evidente en la sociedad: *Titicut Follies*, *The Thin Blue Line* y *Una verdad incómoda*.

película como *My Mexican Bretzel* (Nuria Giménez Lorang, 2019), compuesta íntegramente de grabaciones caseras de una familia de mediados del siglo XX, son notablemente diferentes a las que pueden surgir en un proyecto como *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004), que retrata la desaparición de un pueblo en Soria que la directora filmó durante algo menos de un año. Más allá de la cuestión de definir correctamente lo que es o no el documental, otro de los retos del equipo de producción está en comprender las particularidades de la película a la que se enfrentan. Dicho de otra manera, saber **qué película están haciendo** y asegurarse de que **los procedimientos y los equipos** son los necesarios para ese proyecto concreto. Por tanto, el departamento de producción de documentales tiene que conocer especialmente bien su oficio, porque tiene que ser capaz de hacer lo más difícil: **inventar nuevas reglas** para cada proyecto.

Por último, otro de los grandes retos del equipo de producción es **apoyar ideas y conceptos** que tengan público o sean capaces de generar un público donde no lo había antes. Para ello, pueden apostar por la mirada de un autor especialmente innovador o riguroso, pero también por un tema que despierte **interés social** o incluso que desate una polémica que ponga la obra en boca de todos. Sin embargo, debe hacer esto con mucha **responsabilidad y juicio**: precisamente porque trabaja con lo real, el documental puede tener un impacto aún mayor en el mundo que el cine de ficción. Esto supone un peligro, pero también puede ser una bendición. Cualquier obra de arte tiene el potencial de cambiar una conciencia y, a partir de ahí, como una hilera de dominós, **alterar la forma de ser de una comunidad, de una sociedad, quizá del mundo**. El documental, precisamente por la materia de la que parte, se encuentra entre las formas artísticas con mayor **impacto** en su público. A lo largo de la historia, películas como *Titicut Follies* (Frederick Wiseman, 1967), *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1974), *Después de...* (Cecilia y José Juan Bartolomé, 1983), *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988), *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002), *Una verdad incómoda* (Davis Guggenheim, 2006) o *La imagen perdida* (Rithy Panh, 2013), por mencionar solo unas pocas, han tenido la capacidad de **abrir debates y favorecer cambios sociales** que de otra forma habrían sido mucho más lentos y costosos. Por encima de todo, el equipo de producción debe tener esto en mente: tiene un gran poder y una gran responsabilidad.

Las claves de la producción documental



Estos son los pasos más comunes que tiene que dar un departamento de producción para enfrentarse a un proyecto de documental cinematográfico.

- 1** **Idea inicial**
Un documental puede surgir de muchos sitios, desde el interés de una directora por **explorar** un tema o un personaje hasta el **encargo** de una institución interesada en poner sobre la palestra una realidad desconocida para el público.
- 2** **Financiación**
Una vez el concepto está claro, es el momento de buscar **el dinero para llevar a cabo el proyecto**, pasando por organismos públicos, televisiones, plataformas, fundaciones y fondos de apoyo a la creación, entre otros sistemas de financiación.
- 3** **Plan de producción**
Con la financiación ya asegurada, se puede plantear un plan de producción que responda a las preguntas básicas: **¿con qué equipo se puede contar y cuánto tiempo puede estar trabajando?**
- 4** **Preproducción**
Antes de lanzarse a rodar, producción tiene que tomar toda clase de **decisiones logísticas**, al tiempo que acompaña a dirección en el proceso de búsqueda del equipo e investigación.
- 5** **Gestiones administrativas**
Tanto durante la preproducción como el rodaje, producción tendrá que realizar **innumerables tareas administrativas**, sin las cuales el rodaje sería imposible: contratos, cesiones de derechos, permisos de rodaje, certificados...
- 6** **Rodaje**
El documental, por norma general, se graba en espacios mucho **más difíciles de controlar que un set de rodaje**, por lo que producción tiene que estar constantemente buscando soluciones a problemas que surgen inesperadamente.
- 7** **Postproducción**
Tras el rodaje, producción supervisa todos los trabajos que dan **la forma final a la obra** (montaje, música, sonido...) y también prepara los **materiales de promoción** para ofrecer la película a posibles distribuidoras.
- 8** **Estreno(s)**
En caso de que la película no se venda a una distribuidora, producción diseña un **plan de lanzamiento** que incluye festivales, mercados internacionales, salas de cine y plataformas de *streaming*.

Visiones de la producción de documental



Tres documentalistas que conocen las complejidades tanto de la dirección como de la producción comparten su forma de entender la no ficción.

José Ángel Alayón



Tras dar sus primeros pasos como director y director de fotografía, desde su productora ha respaldado el trabajo de múltiples cineastas con una marcada voluntad autoral, como Mauro Herce, Víctor Moreno, Théo Court o Irene Gutiérrez Torres.

"Al cine le pido que sea ético y moral, en la forma de hacerse y en la forma en que se cuenta. Poder vivir de él, aunque sea muy difícil. Y que siga acercando a las personas a través de la honestidad de las historias de gente cuya vida no tiene que ser especial para ser contada".

Tània Balló



© Ana Martín Aguado
Cortesía de la Academia de Cine

Su nombre lleva más de dos décadas asociado al documental en España, ya sea produciendo o dirigiendo. Ha dejado su huella en proyectos tan importantes como *Las Sinsombrero* o *El caso Wanninkhof-Carabantes*.

"Para poder abrir el debate, el documental tiene que tener un punto de vista inicial, el autor debe partir de un posicionamiento propio, sino su obra se convierte en información, que es igual de loable, pero es otra cosa".

Alba Sotorra



© Enrique Cidoncha
Cortesía de la Academia de Cine

Como directora, ha realizado algunos de los más impactantes retratos de la realidad en Oriente Medio. Como productora, ha apoyado obras en las que las líneas entre ficción y no ficción se difuminan como *Sica* o *Mi vacío y yo*.

"La práctica documental nace de la necesidad de vivir una realidad para entenderla y explicarla después. La posibilidad de entender al otro pasa por un vínculo emocional".



© Almudena Carracedo

MARÍA MARTÍN

Lo injusta que es la vida.
No la vida, los humanos
somos injustos.

El silencio de otros

Un documental que revela la lucha silenciada de las víctimas del régimen franquista, que continúan buscando justicia hasta nuestros días. Filmada a lo largo de seis años, la película acompaña a las víctimas y los supervivientes de la dictadura a medida que organizan la denominada “querrela argentina” y confrontan un “pacto del olvido” sobre los crímenes que padecieron.



Ficha técnica

País: España, Canadá, Estados Unidos **Año:** 2018 **Duración:** 96 minutos

Dirección: Almudena Carracedo y Robert Bahar

Guión: Robert Bahar, Almudena Carracedo, Kim Roberts y Ricardo Acosta

Producción: Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar, Esther García, Almudena Carracedo y Robert Bahar

Dirección de producción: Rocío Cabrera **Dirección de fotografía:** Almudena Carracedo

Montaje: Kim Roberts y Ricardo Acosta **Sonido directo:** Robert Bahar

Diseño de sonido y mezclas: Steve Miller **Música:** Leonardo Heiblum y Jacobo Lieberman

Contra el olvido

Decía el cineasta Michael Rabiger que un documental se construye a partir de “las chispas que surgen de un encuentro de corazones y mentes”. En *El silencio de otros*, ese encuentro se da entre personas que anhelan abrir una vía para la memoria y la reparación.



© Álvaro Minguito

Una de las palabras que más se repite a lo largo de todo el metraje de *El silencio de otros* es “olvido”. Al fin y al cabo, los sucesos que la película presenta están directamente conectados con el llamado “pacto del olvido”, un acuerdo entre los principales agentes políticos de la transición democrática española para dejar atrás lo sucedido durante la dictadura y amnistiar tanto a víctimas como a victimarios. Entre 1939 y 1975, la represión franquista asesinó, torturó y secuestró a miles de personas. Con el “pacto del olvido”, los represaliados y sus familias perdían la posibilidad de reclamar justicia en el futuro, porque la Ley de Amnistía de 1977 blindaba a cualquiera que hubiera cometido esos delitos. La única vía para alcanzar algún tipo de reparación, explica la película, depende del concepto de “justicia universal”, por el que este tipo de delitos nunca prescriben y pueden ser juzgados en cualquier lugar del mundo. Para que puedan llegar a los tribunales, sin embargo, es fundamental que haya gente que los recuerde y pueda relatarlos. No hay justicia sin memoria, y el cine documental es una forma de memoria.



El silencio de otros comienza con una mujer preparándose para salir de casa. Se trata de María Martín. A pesar de sus dificultades para caminar, quiere guiar al público hasta un punto concreto de una carretera cerca de su pueblo. Al llegar allí, explica que ese manto de cemento se extiende sobre la fosa común en la que está enterrada su madre, fusilada durante la guerra civil. La película podría llevar al espectador hasta este lugar sin depender de María Martín, simplemente mostrándolo y acompañando la imagen con una voz en *off* que explicase lo que allí se oculta. Los directores, Almudena Carracedo y Robert Bahar, han optado por empezar con esa mujer que se prepara para salir a la calle. Para ellos es importante que el público la acompañe en el trayecto, que sienta cierta cercanía con ella, que observe el esfuerzo que supone para ella recorrer ese camino. Y, luego, que escuche su relato directamente de su propia boca. La película quiere que el espectador le ponga un rostro a esa historia sobre víctimas del franquismo, que vaya más allá de las cifras y conozca la realidad humana. **El silencio de los otros** quiere conectar lo histórico y lo íntimo. El relato de un país con la memoria de sus habitantes.

A la hora de acercarse a una película documental, es importante preguntarse por qué se ha enfocado de una u otra forma. Este mismo inicio, en el que se presenta la existencia de una fosa común bajo una carretera que sirve como ejemplo de algo que sucede en toda España, podría haberse planteado narrativamente de mil formas. En lugar de mostrar y darle voz a María Martín, se podría haber relatado todo a través de una voz en *off*; se podría haber ignorado el ejemplo concreto

en favor de una serie de datos generales que expliquen cuántas fosas comunes quedan aún sin exhumar en el territorio nacional; incluso los cineastas podrían haberse filmado a sí mismos acompañando a la anciana, convirtiéndose en personajes del relato. Por el contrario, Carracedo y Bahar han decidido que la presencia principal no sea, en este momento concreto, ni la suya ni la de una voz en *off* o una serie de datos. La voz aquí es la de María Martín, y esa decisión, que se mantiene en buena parte de la película, lo cambia todo. **El silencio de otros** es como es por decisiones como estas, tomadas por la pareja de directores.

Sin producción no hay dirección

Si Almudena Carracedo y Robert Bahar han podido tomar esa serie de decisiones es precisamente porque han contado con el apoyo de un equipo de producción que las ha apoyado, favorecido e incluso alentado. Si han podido dedicarle a la película más de siete años, entre investigación, rodaje y montaje, es porque han contado con el apoyo financiero necesario para hacerlo. Aunque el equipo de la película es pequeño, tenerlo durante años dedicado a tiempo completo al proyecto supone un importante esfuerzo económico. Habría sido muy fácil reducir gastos recortando los tiempos de investigación o limitando las horas de montaje. Muy probablemente, el resultado final habría sido también menos riguroso, seguramente menos persuasivo.

Después del inicio junto a María Martín, **El silencio de otros** se adentra en un bloque en el que, mediante voz en *off* y a través de imágenes de archivo, se explica qué son el pacto del olvido y la Ley de Amnistía. Para relatar estos



hechos históricos, Carracedo y Bahar acuden a materiales que presentan una realidad objetiva, filmaciones de los años 30 a los 80 que permiten al espectador ver, de primera mano, cómo era esa realidad. Sobre esas imágenes, dirección incorpora su subjetividad en forma de guion y montaje. Guion, porque la voz en *off* puede cambiar la percepción del espectador sobre una imagen de mil formas, y dirección se vale de ello para provocar diferentes reacciones e interpretaciones. Montaje, porque el uso del material de archivo siempre implica una selección y un orden; se muestran unas imágenes y no otras, se muestran en un orden y no otro. Estas decisiones marcan el posicionamiento de la película. En ***El silencio de otros***, las primeras imágenes de la guerra civil van acompañadas de una voz que dice: “La llamamos la guerra civil española, pero comenzó con un golpe militar”. Acto seguido, Franco aparece por primera vez en la película y lo hace reuniéndose con Hitler en Hendaya. Con estos dos simples gestos, la película ya evidencia un posicionamiento profundamente democrático, así como cierta voluntad de cuestionar el relato establecido. Todo esto habría sido imposible si el equipo de producción no hubiera coordinado a un equipo de especialistas que recorrieron diferentes archivos de toda España, incluso de todo el mundo, en busca de las imágenes adecuadas.

Eso no es ni mucho menos todo: el trabajo del departamento de producción en un documental va mucho más allá de conseguir el apoyo económico y el equipo humano necesario. Producir una obra de no ficción implica lidiar con lo imprevisto de forma constante, tener cada detalle tan previsto que

sea posible improvisar si hace falta. Incluso más importante que eso, sin embargo, es el trato con los sujetos del documental. Aunque dirección esté en primera línea, producción juega un papel fundamental a la hora de atender los problemas, miedos y necesidades de las personas que aparecen frente a la cámara.

En la ficción, los actores y actrices se ocultan tras la máscara que es un personaje; lo que están mostrando no es su intimidad, es la de un personaje ficticio delineado en el guion. En el cine de lo real, todas y cada una de las personas que se ponen frente a la cámara se están, de alguna forma, exponiendo; incluso aunque traten de evitarlo, aunque mientan y construyan de forma deliberada un personaje, se están mostrando a sí mismos. En el cine de lo real, la cámara desnuda al que se pone delante, y eso puede generar mucha incertidumbre y angustia. Tanto dirección como producción, de maneras diferentes, tendrán que gestionar esos miedos, asegurando a los sujetos del documental que se va a tratar su imagen con respeto y rigor y creando un entorno de rodaje en el que se sientan seguros o, al menos, dispuestos a colaborar.

En ***El silencio de otros***, gente como María Martín, Ascensión Mendieta, José María Galante o Carlos Slepoy se presenta frente a la cámara porque quieren denunciar una realidad que les indigna y les duele a partes iguales. Eso no significa, sin embargo, que no sientan miedo o vergüenza. Cualquier ser humano siente cierta incertidumbre ante una máquina, la cámara, que proyecta una imagen de ellos hacia miles, quizá millones de personas.



Quizá más importante que todo lo ya mencionado, el equipo de producción de un documental sirve como guía y apoyo en los momentos de crisis, favoreciendo que la película se transforme si es necesario, aunque eso suponga importantes quebraderos de cabeza. **El silencio de otros** se planteó originalmente como un relato en torno a los robos de bebés que tuvieron lugar durante el franquismo y los primeros años de la democracia española. En cierto momento, sin embargo, Carracedo y Bahar sintieron que debían ampliar el foco, abrirse a otras formas de violencia durante la dictadura y mostrar la huella de esta violencia que permanece en nuestra sociedad. Un cambio así puede ser un terremoto para un equipo de producción, que tendría que ajustar todos sus planes para desarrollar lo que a efectos prácticos es una película nueva. Si producción no apoya ese cambio, los inversores pueden retirar su apoyo, dejando el proyecto en tierra de nadie y probablemente muerto por falta de financiación. En **El silencio de otros**, producción comprendió que el esfuerzo merecía la pena.

Pasado, presente y futuro

A partir de cierto momento del metraje, **El silencio de otros** recibe a los querellantes de la querrela argentina en un estudio de grabación y comienza a capturar sus testimonios. En algunos casos, se recoge lo que les sucedió con abundante detalle; en otros, basta con su presencia o un gesto. El simple acto de preservar sus historias es una decisión con una carga simbólica muy fuerte, porque, además de la memoria, otros de los temas fundamentales de **El silencio de otros** es el tiempo. La guerra civil española sucedió hace ya más de ocho décadas; Franco murió hace cincuenta años. Las generaciones que vivieron estos hechos están desapareciendo de forma lenta, pero inevitable. Con ellos se va una parte de la historia de España. Grabarla es una forma de mantenerla viva.

El cine como forma de memoria

Aunque el cine tiene mucho de artificio, también se puede recurrir a él como documento de otras épocas y formas de vida, captadas ante la cámara de forma intencionada o, en ocasiones, puramente casual.

En los albores del cine, los hermanos Lumière enviaron camarógrafos por todo el mundo para filmar escenas de la vida cotidiana. Aunque no se concibieron con ese propósito, estas películas son ahora un documento valiosísimo sobre las sociedades de principios del siglo XX.

El cine tuvo la capacidad de documentar mucho de lo sucedido en la Primera y la Segunda Guerra Mundial, desde los grandes desfiles y discursos hasta las más brutales batallas y los engranajes del Holocausto. Estos materiales se han podido ver en películas como **Let There Be Light** (John Huston, 1948), **La pena y la piedad** (Marcel Ophüls, 1969) o **They Shall Not Grow Old** (Peter Jackson, 2018).

A partir de los años 50, el cine de ficción abandonó los estudios de rodaje y salió a filmar a las calles, por lo que cada película se convirtió en un documento de la vida en esos lugares. Cada obra que se desarrolla en el mismo periodo en el que se rodó podría ser un ejemplo de esto, pero algunos muy notables son **Alemania, año cero** (Roberto Rossellini, 1948), **El perro rabioso** (Akira Kurosawa, 1949) o **Al final de la escapada** (Jean-Luc Godard, 1960).

Por último, los archivos y filmotecas de todo el mundo hacen importantes esfuerzos por recopilar y preservar películas domésticas de todo el siglo XX que, pese a no ser obras profesionales, pueden ser la más valiosa referencia audiovisual de nuestro pasado reciente.



Precisamente, la película defiende que la desaparición del pasado es un impedimento para la construcción de un futuro. En la casa del abogado Carlos Slepoy (al que se presenta con imágenes de archivo de la represión militar en Chile, de nuevo conectando lo personal y lo histórico) hay un reloj parado. Ese segundero que no puede avanzar habla de un país incapaz de seguir su camino porque no ha saldado las cuentas con su pasado. De esta manera, tiempo y memoria se unen en una misma línea narrativa. El tiempo ha cambiado, por ejemplo, el aspecto y la función del edificio de la madrileña Puerta del Sol donde antes se encontraba la Dirección General de Seguridad. Sin embargo, en la memoria de algunas personas, ese sigue siendo el lugar donde se retenía, interrogaba y torturaba a toda clase de enemigos políticos del régimen dictatorial. Al mostrar, poco después, la forma en que Argentina gestiona un espacio similar, convirtiéndolo en un lugar para la memoria, ***El silencio de otros*** parece preguntarse cómo es posible no solo que lo que sucedía en la DGS pueda olvidarse, sino que el edificio se haya convertido en una sede gubernamental. Un símbolo del terror ha quedado camuflado por un símbolo del gobierno del pueblo. En ***El silencio de otros***, los símbolos son muy importantes.

Símbolos

Una imagen que se repite una y otra vez a lo largo de la película es la de las estatuas del Mirador de la Memoria, en el Valle del Jerte. Como se recuerda al público, se trata de uno de los pocos monumentos que hay en España en recuerdo de las víctimas del franquismo. Poco después de inaugurarse, alguien desfiguró la obra a disparos. Esas estatuas tiroteadas se convierten a lo largo de la película en símbolo de los represaliados, como en ese momento en el que se oyen multitud de testimonios a la vez mientras un dron las filma de arriba a abajo y de un lado a otro. Son también símbolo de un país que pretende haber pasado página, pero que no duda en arruinar una obra que homenajea a sus más desafortunados.



El callejero y sus nombres juegan un papel importante en la película. Al fin y al cabo, las personas y los sucesos que se elige recordar mediante los nombres de las calles tiene un gran peso simbólico. Como recuerda la hija de María Martín, en Alemania no hay calles en honor a Hitler u otros miembros de la cúpula nazi. En España, aunque sea muchos años después del final de la dictadura, la sociedad, a través de las leyes de memoria democrática, se revuelve contra la presencia de figuras como el General Yagüe, también conocido como “el carnicero de Badajoz”, en las calles.

En algunos casos, como es habitual en ***El silencio de otros***, lo más pequeño y lo más grande se encuentran en la narración. Mediante el montaje, la cruz del Valle de Cuelgamuros, antes conocido como Valle de los Caídos, se contrapone al ramo de flores que María Martín y su hija ataron en el quitamiedos de la carretera. El gran monumento del franquismo, erigido en parte con el esfuerzo de trabajadores forzados, frente al monumento de esos “otros” del título, aquellos que han sido silenciados.

Así, la película llega a su tramo final cerrando con aquello con lo que empezaba: las fosas comunes. En ellas se unen los conceptos de memoria, tiempo y símbolo, tres de los ejes centrales de la película. Su relación con la memoria y con el tiempo es muy clara, pero también tienen una dimensión simbólica. Al escuchar a descendientes de personas represaliadas, como María Martín y Ascensión Mendieta, ***El silencio de los otros*** se posiciona claramente de su lado. Pero también se posiciona cuando recupera la historia de una fosa común sobre la que se levanta un cementerio. Aquella sección del camposanto estaba cerrada; la única forma que tenían los familiares de los fusilados de homenajear a sus muertos era tirando flores por encima del muro. Esa realidad concreta se convierte, en el contexto de la película, en símbolo de algo mucho mayor. Es la historia de una herida que no se puede cerrar, pero también la de una humillación que se sostiene. Mientras los cuerpos permanezcan en las fosas, seguirán lanzando un mensaje claro: que sus muertes son irrelevantes. Al posicionarse, ***El silencio de otros*** se convierte también en altavoz para la denuncia.



© Almudena Carracedo



Aguaespejo granadino
(José Val del Omar, 1953-1955)

El documental en España

Desde principios del siglo XX hasta la actualidad, el cine español ha demostrado un notable interés en el documental como medio expresivo, a veces con intenciones propagandísticas, en otras ocasiones movido por un afán artístico. En ciertos casos, ambos propósitos se han combinado.

Ya en el periodo anterior a la guerra civil es posible encontrar películas pensadas para promocionar el país, como ***España ante el mundo*** (José Antonio Calvache Walken, 1929), pero también obras vanguardistas como ***Esencia de verbena*** (Ernesto Giménez Caballero, 1930). Es, sin embargo, tras el golpe de estado franquista cuando el documental se convierte en un arma de gran importancia bélica. Desde ambos bandos dedicaron importantes esfuerzos a crear películas que motivaran a las tropas, atemorizaran al enemigo y favorecieran la llegada de ayuda internacional.

Durante las dos primeras décadas de la dictadura franquista, la producción documental está mayormente protagonizada por el NO-DO, un noticiario propagandístico de producción estatal que se proyectaba, de forma obligatoria, antes de cualquier película en salas de cine. Sin embargo, durante la dictadura también se estrenaron algunos documentales notables, como ***Duende y misterio del flamenco*** (Edgar Neville, 1951) y ***Cristo*** (Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, 1953), ambos centrados en la exploración de formas artísticas. Durante este periodo también destacan la abundante producción de la firma catalana Hermic Films; la aparición de ***Aguaespejo granadino***, del experimental José Val del Omar; y ***Misa en Compostela*** (1954), la segunda película de Ana Mariscal, la única mujer que logró tener una carrera prolongada como directora durante la dictadura.

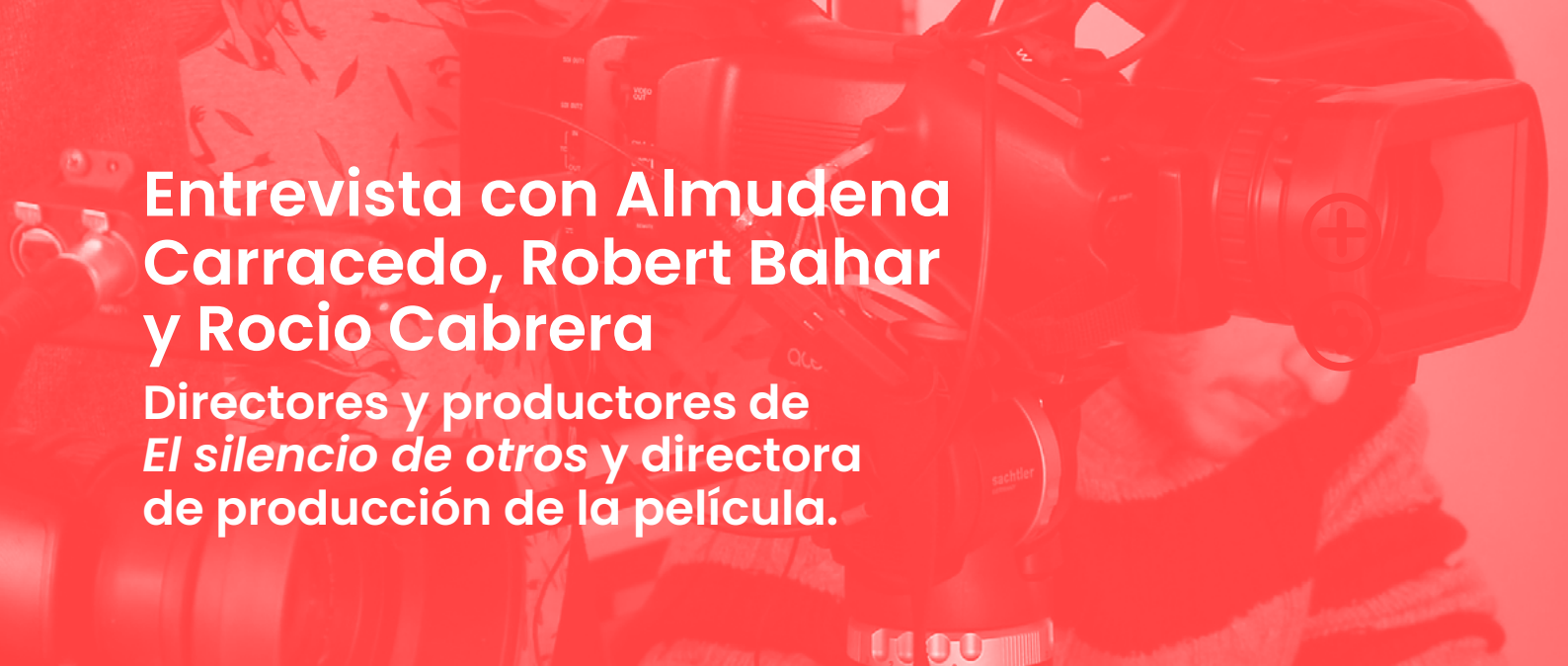


De izquierda a derecha y de arriba a abajo: *Lejos de los árboles*; *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978); *Númax presenta*; y *Una dedicatoria a lo bestia* (nucbeade, 2019).

En la segunda mitad del periodo franquista, el documental va ganando terreno lejos del NO-DO, aunque siempre bajo la atenta mirada de los organismos de censura, que rápidamente mutilaban o prohibían aquello que atentaba contra el discurso oficial. Aunque siguen predominando las obras propagandísticas, interesadas en promover los valores del franquismo (algunas de forma tan poco sutiles como *Franco, ese hombre* -José Luis Sáenz de Heredia, 1964-) o los atractivos de España como destino turístico internacional, surgen también trabajos que se atreven a explorar nuevos caminos y a cuestionar, aunque sea de forma velada, el discurso oficial. En esa línea se encuentran títulos como *España insólita* (Javier Aguirre, 1965), *Juguetes rotos* (Manuel Summers, 1966), *Lejos de los árboles* (Jacinto Esteva, 1970) o el tríptico clandestino de Basilio Martín Patino: *Canciones para después de una guerra*, *Queridísimos verdugos* y *Caudillo* (realizada en 1974 pero estrenada en 1977).

El periodo de transición hacia la democracia supuso la paulatina desaparición de las limitaciones que había impuesto la censura franquista. Esta libertad desembocó en la aparición de abundantes obras que retrataban y cuestionaban, por primera vez de forma directa, la realidad más cercana e inmediata. Películas como *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (Pere Portabella, 1976-1977), *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979), *Númax presenta* (Joaquim Jordà, 1979-1980) o el ya mencionado tríptico *Después de...* resultan documentos fundamentales para comprender este complejo periodo de nuestra historia reciente.

Durante las dos últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI, el cine de lo real en España vive un proceso de expansión realmente notable, apareciendo numerosas voces y miradas que llevan el medio por terrenos cada vez más sorprendentes y personales. Por mencionar solo a unos pocos, cabe nombrar a José Luis Guerín, el colectivo nucbeade, Ramón Lluís Bandé, José Luis López Linares, Isaki Lacuesta, Ventura Pons, Neus Ballús, Virginia García del Pino, Mauro Herce, Margarita Ledo u Olivier Laxe. Una lista que, lejos de ser exhaustiva, demuestra que la no ficción no para de crecer en nuestro país.



Entrevista con Almudena Carracedo, Robert Bahar y Rocio Cabrera

Directores y productores de
El silencio de otros y directora
de producción de la película.

“Si algo tiene el cine documental de poderoso es que, cuando lo estás viendo, entiendes que esa gente que aparece en pantalla es de verdad, no son actores, son gente como tú”

El pequeño equipo de este documental trabajó durante siete años para sacar la película adelante. Nos reunimos con tres de sus artífices para que nos hablen sobre rigor, cambiar el mundo con la imagen y las dificultades propias del cine de no ficción.

¿Cómo llegasteis al mundo del documental?

Robert Bahar: Yo estudié ingeniería electrónica y eléctrica, y es algo que me gustaba, pero también trabajaba en el teatro, en temas de luces y sonido, y después como becario en un canal de televisión en Filadelfia. Creo que, poco a poco, mi interés por la parte técnica del teatro y el cine se convirtió en un interés por el contenido. Además me atraían las luchas sociales y los temas de derechos humanos, así que todo me condujo al documental.

Almudena Carracedo: Yo estudié Comunicación Audiovisual, que en aquella época se llamaba Imagen y Sonido, y luego me fui a Estados Unidos a estudiar en la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad de California. Allí, mientras rodaba un cortometraje documental, me di cuenta de que podía juntar dos aspectos de mi vida que para mí eran muy importantes: por un lado, mi trabajo como activista, por otro lado, el cine. Comprendí que, gracias al cine documental, podía hacer un tipo de activismo que impactase en las conciencias a través de la emoción. Todo esto se concretó en ***Made in L.A.***, mi primer largometraje documental, en el que empecé yo sola y luego Robert se incorporó como productor.

Rocio Cabrera: Yo sabía que quería hacer cine desde muy joven. En el instituto ya tenía esa idea de venir a Madrid a hacer películas. Después estudié Comunicación Audiovisual y una de las asignaturas era Documental. Ahí me di cuenta de que me interesaba mucho más lo que pasaba en la realidad que contarlo a mi manera, me gusta mucho observar. Así que hice mi trabajo final sobre Basilio Martín Patino, me vine a Madrid, realicé un máster y a partir de ese momento no he hecho otra cosa. Nunca he trabajado en ficción, lo poco o mucho que he hecho ha sido siempre en documental.



Almudena Carracedo, codirectora y coproductora de *El silencio de otros*
© Álvaro Minguito

Vuestra forma de entender el documental es muy activista, ¿no?

Almudena Carracedo: Sí, si entiendes el activismo como una manera de llegar a un público muy amplio con historias muy complejas que afectan a nuestras sociedades de manera profunda. Lo que comprendí haciendo *Made in L.A.* es que ese cine activista no puede ser como un martillo sobre la cabeza. Lo importante es qué herramientas usas para transmitir esa verdad y esa realidad sin que sea un panfleto político. Por eso nosotros nos centramos en contar las historias a través de vivencias personales. Si algo tiene el cine documental de poderoso es que, cuando lo estás viendo, entiendes que esa gente que aparece en pantalla es de verdad, no son actores, son gente como tú que se ha visto abocada, por diferentes circunstancias, a una situación en la que tienen que luchar contra algo más fuerte que ellos.

Robert Bahar: No me gusta necesariamente la etiqueta de cine activista o cine de impacto, porque parece que estás haciendo algo simple, algo que no reconoce diferentes puntos de vista. Creo que nosotros siempre intentamos construir mosaicos, que cada persona pueda ver una cosa diferente.

¿Os parece que el cine o una película puede cambiar, aunque sea un poco, la sociedad?

Rocio Cabrera: No haces películas para convencer a todo el mundo, pero cuando haces un documental sobre una causa, como *El silencio de otros*, puedes cambiar el punto de vista del público. Quizá no puedes derrocar a un gobierno, pero sí se pueden cambiar las conciencias y que empiecen a pensar de otra manera.



Robert Bahar, codirector y coproductor de *El silencio de otros*
© Álvaro Minguito

Robert Bahar: En el caso de *El silencio de otros*, uno de nuestros objetivos era cambiar la forma de pensar sobre la memoria, porque sabíamos que mucha gente veía lo que contábamos como una lucha de sus abuelos. A través de historias humanas, queríamos mostrar que es una cuestión actual y que hay que seguir luchando por ella

Almudena Carracedo: El objetivo influye muchísimo en la forma y también en la manera en que produces la película. Pensamos mucho en cómo llegar a esos públicos que no entendían lo que nuestros personajes participantes estaban viviendo. Por ejemplo, la película empieza con una anciana sentada al borde de la carretera; los huesos de su madre están al lado, debajo de la carretera. Por un lado, es una metáfora de España, de esta sociedad que tiene tantas personas enterradas y desaparecidas mientras los coches pasan por encima, ignorando la realidad. Por otro lado, era una manera de conectar con un público que sabíamos que se iba a sentir interpelado, porque da igual a qué partido votes, si eres buena persona no puedes negar el derecho de las personas a ser enterradas dignamente. Nos parecía importante apelar a todas esas sensibilidades para decir: "Escucha, este no es un tema de izquierdas o de derechas, estamos hablando de derechos humanos".

Como documentalistas, ¿cuál es vuestra relación con el azar? ¿Es algo que abrazáis o da miedo?

Almudena Carracedo: El azar es parte de la vida documental, pero detrás de la suerte siempre hay muchísimo trabajo. Yo siempre digo que la suerte le llega al que la busca. Un ejemplo es la escena que tenemos con la familia de María Martín, cuando se ponen a hablar sobre el impacto de la memoria en las calles. En ese momento no estábamos rodando, estábamos tomando algo con ellos, pero como habíamos pensado mucho sobre la película, sobre los participantes y los hilos narrativos, pues supimos que teníamos que ponernos a grabar. Dicho esto, también es cierto que a veces pasan cosas que jamás podríamos haber imaginado. Por eso dicen que la realidad supera a la ficción. Como documentalista, tienes que estar siempre con la antena desplegada.



Rocío Cabrera, directora de producción de *El silencio de otros*
© Marco Barada

Rocío Cabrera: Desde el punto de vista de producción, en el documental muchas veces te asusta todo y cuando el director o la directora te piden algo, pues te entran los siete males. Sin embargo, hay tanta confianza que, aunque como productor te parezca una locura, siempre dices “adelante”. Si produces documentales es porque de verdad crees en ese tipo de cine y te vas a dejar la piel en él.

Robert Bahar: Al final, si tienes un plan, aunque lo revises 27 veces, puedes gestionar el proyecto. Cuando eres director y productor tienes que estar a las dos cosas. Por ejemplo, en un documental de seguimiento como *El silencio de otros*, como director, vas a rodar, rodar y rodar y no vas a saber cómo parar. En esta película acabamos con 450 horas de material, y a veces estás como orgulloso con esas cifras, pero como productor siempre tienes que estar pensando “¿era posible rodar menos?”. Por eso es importante tener el camino marcado.

Almudena Carracedo: Tienes toda la razón, pero al mismo tiempo también es verdad que, en el documental de seguimiento hay historias que ruedas que no van a ninguna parte e historias que pensabas que no iban a llegar a ningún lado y luego te sorprenden. Ese fue el caso de Ascensión, cuando empezamos a rodar su historia pensábamos que no iba a llegar a ningún lado, que no iba a conseguir exhumar los restos de su padre. Lo pensaba el mundo entero. Aún así, seguimos nuestro instinto, porque algo nos atraía hacia esa mujer y su vivencia, y de repente ese hilo, que parecía que no iba a ninguna parte, se convirtió en el final de la película. Por eso siempre le digo a los estudiantes que, cuando no sepan, tienen que guiarse por su intuición, que es muy poderosa, y estar siempre escuchando.



¿Cuánto tiempo, entre preproducción, rodaje y montaje, estuvisteis trabajando en *El silencio de otros*?

Almudena Carracedo: Es difícil de calcular, porque en el documental se mezcla todo. La preproducción, en el sentido de investigación, se solapa con el rodaje, sigues investigando mientras estás rodando. Al principio, este proyecto estaba más centrado en el tema de los niños robados, pero entonces vimos que algunos de esos casos se sumaban a la querella argentina. La querella nos daba un marco para explorar muchos tipos de memoria y de delitos, así que cambiamos. Por eso, el primer año y medio lo pasamos intentando ver cómo contar la historia, pero al mismo tiempo estábamos rodando. Al final, estuvimos rodando durante seis años y el montaje duró unos catorce meses. En total, unos siete años.

Pasando tanto tiempo trabajando juntos, imagino que se generará una cierta sensación de familia.

Rocío Cabrera: Yo vivía en su casa más que en la mía... He visto a su hija crecer durante el proceso de producción. Han conocido a mi perro, han conocido a mi novio, me he comprado una casa; todo eso lo han vivido ellos también. Es una cosa que le digo siempre a mis alumnos, tienes que terminar conociendo al equipo, sobre todo a los directores y productores, para anticiparte a lo que van a necesitar.

¿Nos podéis contar cómo son vuestros procesos de trabajo, así en general?

Robert Bahar: Como productor, tienes que estar pensando en la visión creativa de la película. También en cómo va a llegar al público, a través de qué medios: televisión, plataformas, salas de cine... Y luego, en la financiación y la producción al nivel más concreto, que es resolver la pregunta de "¿cómo vamos a hacer esto?". Esto implica desarrollar un presupuesto y un calendario de producción y muchas herramientas más.



Rocio Cabrera: En un equipo tan pequeño, al final haces de todo porque la película lo necesita. Así que puedes preparar una versión del presupuesto y después dedicarte a comprar billetes para un viaje, encargarte del informe de costes, hacer transcripciones o participar en conversaciones con la montadora. Es todo muy colectivo.

Almudena Carracedo: Eso es muy típico de los documentales, los roles son muy fluidos. Robert y yo no nos ponemos crédito de ayudante de producción, pero al final también hemos hecho un poco de todo.

Rocio Cabrera: En la ficción está todo muy jerarquizado, pero en el documental está más mezclado porque somos equipos más pequeños y yo creo que más productivos.

Robert Bahar: A nivel de dirección, una parte importante es pensar cómo vas a lograr las escenas que necesitas, porque no estás trabajando con actores, obviamente, estás trabajando con personas reales. Tienes que pensar mucho en la gestión y la preparación emocional, vas a bucear en algo muy delicado que puede tocar un trauma. Hay que decidir cómo colaborar con esa persona para que el proceso no sea doloroso e incluso pueda resultar reparador.

En *El silencio de otros*, ¿cuál era vuestra responsabilidad con los sujetos participantes, con la historias y con la sociedad española?

Robert Bahar: La base de un documental es, por un lado, la confianza y el respeto de todas esas personas que están participando en el proyecto, y por otro, la confianza del público, que está viendo algo que se puede comprobar si es verdad o no. Yo creo que lo más importante es la transparencia, evidenciar cuándo se están usando herramientas de ficción. Aparte de eso, siempre tuvimos el miedo de que la película no llegase al nivel que necesitaba la lucha. Había tantos temas que tratar que tuvimos que marcarnos la norma de trabajar en torno a la querrela argentina. No podíamos hacer una película sobre todos los temas de la memoria, así que nos centramos en los casos que eran admitidos en la querrela.



Almudena Carracedo: Pienso que uno de los motores de la película fue la responsabilidad que habíamos adquirido con la historia, con las víctimas, con las personas que habían confiado en nosotros para contarnos la vida de sus familiares. Estamos hablando de una producción muy difícil y muy larga: cuando decimos que fueron siete años, es que nos llevó siete años de nuestra vida en los que no hicimos otra cosa. Siete años más otros dos de campaña de impacto y difusión, o sea, nueve años dedicados en exclusiva a esta película. Obviamente, las películas se convierten en tu vida y las personas que documentas se vuelven tus compañeros de vida. Recuerdo haber tenido una conversación que os parecerá extraña, una conversación con una foto que hay en la película, la foto de unas mujeres rapadas justo antes de ser ejecutadas. Recuerdo decirles a estas mujeres, llorando, que íbamos a hacer lo posible por honrar su lucha y su muerte. Esa sensación de responsabilidad fue muy importante para nosotros, nos llevó a no parar hasta que tuvimos lo que realmente creíamos que la historia merecía. No era por nosotros, por ningún tipo de vanidad ni ego, sino que realmente se lo debíamos a toda esa gente que había luchado por la democracia que nosotros disfrutamos.

Rocio Cabrera: A todo eso se suma la rigurosidad. Cada plano y cada frase que aparecía en la película estaba medida y comprobada. Al final estás contando la vida de personas reales, hay que ser muy riguroso en ese sentido.

Almudena Carracedo: Efectivamente, todo lo que contamos está rigurosamente documentado con fuentes primarias. Por ejemplo, nos encontramos una foto de una ejecución y, cuando la investigamos, nos dimos cuenta de que no era real. Era una reconstrucción hecha durante el franquismo, observando con lupa vimos que había tumbas que tenían fechas posteriores a 1939.



Fotograma de *Made in L.A.*
(Almudena Carracedo, 2007)

Por último, ¿qué le recomendaríais a alguien que quiera dedicarse a la dirección o la producción de documentales?

Almudena Carracedo: Yo siempre digo que es importante contar historias, es importante tomar el relato, que tu visión exista, pero también es cierto que el cine es un medio muy complicado. Sobre todo si quieres vivir de él. Por eso es mejor empezar por un cortometraje, un largo es exponencialmente más difícil. Muchas veces, la gente que empieza así se da cuenta de que su manera de estar en el mundo quizá no es la del cine y encuentra otros formatos, otros medios, otras luchas. El cine tiene una apariencia de mucho glamour, pero la realidad por dentro es cero glamurosa, es muchísimo trabajo, horas y sacrificio.

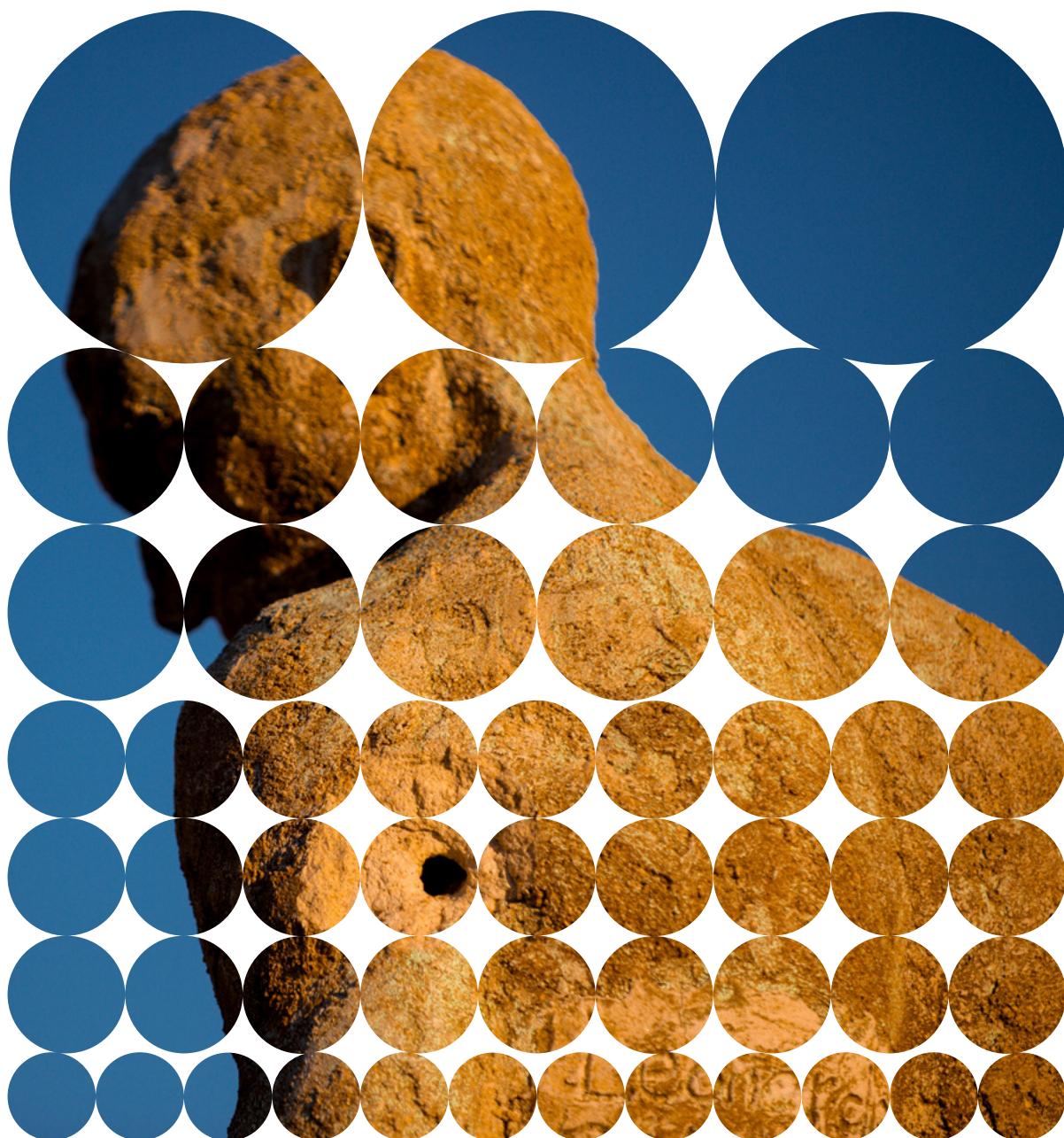
Rocio Cabrera: Yo les diría que se formen bien en producción, independientemente del tipo de documental que quieran hacer, porque hay una carencia enorme de productores de cine documental en España. Mucha gente cree que el documental no necesita producción o dinero, que puedes grabar cuatro cosas con un amigo, montarlas y ya tienes una película. Eso es la ruina del cine documental. Si quieres hacer producción, estudia mucho y conviértete en un buen profesional.

Robert Bahar: Para alguien que está empezando, me parece importante que esté haciendo dos cosas en paralelo. Por un lado, estar trabajando en otras producciones, de ayudante de producción, ayudante de montaje, en archivo, lo que sea, pero estar dentro, escuchando y aprendiendo. Y, al mismo tiempo, tener un proyecto propio. Puede que en algún momento te llegue el dinero y ese proyecto personal se convierta en un proyecto profesional, pero mientras tanto estás aprendiendo muchísimo. Hay mucha gente que quiere empezar haciendo su película, pero necesitas conocer los procesos y a la gente.

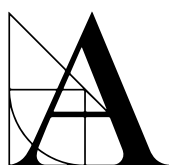
Almudena Carracedo: Una cosa muy importante de cualquier trabajo creativo es rodearte de buena gente con la que quieras colaborar. Hacer documentales es muy difícil, pero hacerlo con gente que no te cae bien es casi imposible.

• TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine



Un programa educativo de:



ACADEMIA
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:



¿Cómo sería...?

Objetivo:

Reflexionar sobre las múltiples formas que puede tomar el cine de no ficción, trabajando con diferentes ejemplos y aplicando sus particularidades a un proyecto creativo propio.

Temporización:

50 + 50 minutos

1. Seis equipos de documentalistas

Antes de empezar, organizaos en 6 grupos de trabajo. El propósito de esta actividad es que cada grupo imagine cómo sería su propia película documental, realizada a partir de una serie de materiales muy concretos.

2. Seis películas y sus materiales

A continuación, cada grupo recibe, al azar, uno de los paquetes con los materiales de trabajo que podéis encontrar al final de esta actividad. La selección de materiales que ofrece cada paquete está basada en una película de no ficción real que puede servir como ejemplo, aunque el objetivo sea imaginar una obra totalmente distinta.



La leyenda del tiempo (Isaki Lacuesta, 2006)

Dos historias aparentemente desconectadas: la de Isra, un niño que acaba de perder a su padre y sueña con marcharse lejos del lugar en que nació; y la de Makiko, una joven japonesa que viaja a España para aprender a cantar como Camarón de la Isla y superar la muerte de su padre.

Materiales para vuestro documental:

- La obra completa de un único artista (música, cine, pintura, literatura...).
- Grabaciones en torno a dos personajes muy diferentes entre sí.
- Grabaciones de un espacio concreto (una ciudad, un pueblo, una casa, un bosque...).

¿Cómo sería...?

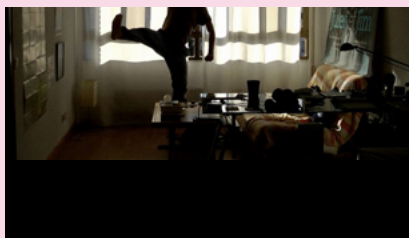


No creas que voy a gritar (Frank Beauvais, 2019)

Tras una ruptura sentimental, el director pasó seis meses encerrado en su casa, viendo películas y replanteando su vida. Años después recreó ese periodo en una película usando solamente imágenes y sonidos extraídos de las películas que vio en ese periodo.

Materiales para vuestro documental:

- La voz en *off* del personaje protagonista.
- Extractos de cualquier tipo de obra audiovisual (cine, videojuegos, series, anuncios, videoclips...).



Mapa (Elías León Siminiani, 2012)

Cansado de su vida en España, el director se marcha a la India en busca de inspiración para su primera película. Sin embargo, allí no encuentra nada de lo que esperaba...

Materiales para vuestro documental:

- La voz en *off* del director o directora.
- Grabaciones del director o directora durante un viaje.
- Grabaciones del director o directora en su vida cotidiana.



El hombre de la cámara (Dziga Vertov, 1929)

Una película que muestra la vida en varias ciudades de la Unión Soviética a lo largo de un día. A través de atrevidas imágenes, la película busca retratar el ritmo y la diversidad de la vida urbana.

Materiales para vuestro documental:

- Grabaciones de una localidad concreta a lo largo de todo un día.
- Rótulos de texto en pantalla.
- Música de cualquier autor.

¿Cómo sería...?



Flee (Jonas Poher Rasmussen, 2021)

El protagonista de esta película es un joven refugiado afgano que huye de su país después de que su padre sea detenido por razones políticas. Su exilio, cruzando ilegalmente varias fronteras, le lleva a Rusia y después a Dinamarca, donde puede finalmente vivir su homosexualidad en libertad. Para proteger la identidad del protagonista, el director decidió recrear la historia mediante animación.

Materiales para vuestro documental:

- Grabaciones del personaje protagonista, del que no se puede mostrar el rostro.
- La voz en *off* del personaje protagonista.
- Materiales de archivo en torno al pasado del personaje protagonista.



Esto no es una película (Jafar Panahi y Mojtaba Mirtahmasb, 2011)

Jafar Panahi es un cineasta iraní que fue arrestado por sus opiniones contra el gobierno de su país. Encerrado en su casa sin poder salir, decide rebelarse contra la prohibición de coger una cámara y rodar una película íntegramente en su casa.

Materiales para vuestro documental:

- Grabaciones de uno o varios personajes en un espacio cerrado del que no pueden o no quieren salir.
- Grabaciones de la televisión o el ordenador.
- La voz en *off* del personaje o personajes encerrados.

¿Cómo sería...?

3. Investigación y diseño del proyecto

Una vez que cada grupo tiene su paquete de materiales, podéis investigar la película en que se basa para inspiraros. Después imaginad vuestra propia película de no ficción, creada exclusivamente con los materiales del paquete que os ha tocado. Finalmente, plasmad vuestra creación en un breve texto que responda a estas preguntas:

- ¿Cuál es la trama de la película, si es que la tiene?
- ¿Hay un personaje o personajes protagonistas? ¿Cuál o cuáles son?
- ¿Cómo utiliza la película los materiales disponibles?
- ¿Cómo empieza la película?
- ¿Cómo termina la película?

4. (Opcional) Presentar el proyecto

Por último, presentad vuestra película ante el resto de la clase como si estuvierais delante de un grupo de inversores a los que queréis convencer para que financien la producción.

A vueltas con el NO-DO

Tras la película y el coloquio, es el momento de trabajar en clase algunos conceptos relacionados con la dirección y la producción de *El silencio de otros*.



Objetivo:

A través del archivo histórico del Noticiario Documental, analizar la forma en que la voz en *off* puede cambiar el sentido de una imagen, alterando nuestra percepción de ella.

Temporización:

100 minutos

1. Descubrir el NO-DO

A finales de 1942, el gobierno de Franco creó el organismo oficial Noticiarios y Documentales Cinematográficos, más conocido como NO-DO, con la intención de controlar la producción de noticiarios y documentales. Como se puede leer en el propio reglamento del NO-DO, su objetivo era crear piezas de “información española y extranjera que con carácter exclusivo sirva a los fines de propaganda de la política del Nuevo Estado”. Estas piezas, que se proyectaban de forma obligatoria en todos los cines de España, mezclaban lo abiertamente panfletario con noticias de todo el mundo y otros fragmentos más orientados al entretenimiento. Hasta la llegada de la televisión en 1956, el NO-DO fue la única fuente audiovisual de información en España. Su actividad productora terminó en 1982, pero mantuvo su relevancia como, según el investigador Rafael R. Tranche, “el fondo documental más importante del cine español”. Hoy en día, los fondos del NO-DO están disponibles para todo el público gracias a RTVE y Filmoteca Española.

Antes de empezar, para familiarizarse con el estilo narrativo del NO-DO y la manera en que usaba la voz en *off* para modular la percepción de las imágenes por parte de sus espectadores, ved en clase alguna de las piezas disponibles en [RTVE.es](https://www.rtve.es). Hay muchas opciones disponibles: por ejemplo, recomendamos los tres primeros minutos de *En la paz de España*. Lo ideal es poder visionar la pieza primero sin sonido, para ver las imágenes “limpias”, y después volver a verla con sonido para comprobar cómo cambian con la voz en *off*.

A vueltas con el NO-DO



Objetivo:

A través del archivo histórico del Noticiario Documental, analizar la forma en que la voz en off puede cambiar el sentido de una imagen, alterando nuestra percepción de ella.

Temporización:

100 minutos

2. Transformar la imagen con la voz

Ahora, organizaos en grupos de trabajo de 3 o 4 personas. El objetivo de cada grupo es crear una locución que acompañe a otra pieza del NO-DO, *Madrid de noche*. Para ello, tenéis que visionar la película, escribir un guion que cubra los tres minutos de metraje y, opcionalmente, grabar la locución si disponéis de los medios técnicos necesarios. Lo más importante, antes de empezar a escribir, es que decidáis qué tono queréis darle: puede ser propagandístico, irónico, dramático, meramente descriptivo... No os limitéis a imitar la película que habéis visto de ejemplo, ¡sed creativos! Recordad también que la locución no tiene por qué ser constante, puede haber momentos de silencio.

3. Proyección

Por último, proyectad la pieza en el aula acompañada de cada una de las locuciones, ya sean grabadas o realizadas en directo.

De lo más grande a lo más pequeño



Objetivo:

Reflexionar sobre el poder del documental para trabajar tanto a escala de grandes sociedades como de pequeños colectivos, observando al mismo tiempo cómo estamos rodeados de historias que merece la pena contar.

Temporización:

50 minutos

1. Una cadena de ideas

El cineasta Alberto Cavalcanti decía, respecto al documental, que no se debe trabajar “sobre cuestiones generales: puedes escribir un artículo sobre el servicio postal, pero debes hacer una película sobre una sola carta.” El propósito de esta actividad es que cada alumno/a ofrezca a la clase un posible tema para un documental, pero siguiendo unas sencillas pautas:

- La primera persona que participe debe presentar un tema que afecte a todo el planeta (por ejemplo, el calentamiento global).
- La segunda persona tendrá que plantear un tema relacionado solo con España (por ejemplo, la guerra civil).
- La tercera persona deberá ofrecer un tema que tenga que ver solo con su localidad (por ejemplo, la falta de parques).
- La cuarta persona tendrá que imaginar un tema que afecte únicamente a su centro escolar (por ejemplo, el cierre de la biblioteca).
- La quinta persona tendrá que volver a empezar desde el principio de la lista, así hasta que toda la clase haya planteado un tema.

Para que no os repitáis, es recomendable que vayáis apuntando en la pizarra, en cuatro columnas, los temas que van surgiendo.

2. ¿Esta o aquella?

Por último, una vez tengáis todas las propuestas, poned en común cuáles son las que más os gustaría ver en forma de documental.

El archivo de mi familia

Objetivo:

Reflexionar sobre la relación entre el documental y la memoria realizando un trabajo de investigación en torno al pasado familiar que sirva como punto de partida para un hipotético documental.

Temporización:

8 - 10 horas

1. Empieza la investigación

Cada alumna/o debe investigar en su entorno en busca de 5 objetos que sean anteriores a su nacimiento y que hablen sobre la historia de su familia. Pueden ser fotografías o grabaciones caseras, pero también documentos escritos, piezas de artesanía, libros, ropa o cualquier otro objeto que de alguna manera esté vinculado con un momento del pasado familiar.

2. Documentar el pasado

Una vez escogidos los objetos, hay que preparar un pequeño informe escrito sobre cada uno de ellos. Ese informe debe responder a las siguientes preguntas:

- ¿Cómo es el objeto? Describidlo con la mayor precisión posible, apuntando también aquellos cambios que haya podido sufrir con el tiempo.
- ¿De cuándo es ese objeto? Intentad datarlo con la mayor precisión posible.
- ¿Es un objeto creado por la familia o adquirido?
- ¿Cómo ha llegado ese objeto a la actualidad? ¿Cómo se ha preservado?
- ¿Cómo llegó el objeto a la familia? ¿Ha cambiado de dueño en algún momento?
- ¿Ha sido alterado por algún miembro de la familia a partir de su forma original?
- ¿Cuál era la situación general de la familia en el momento de aparición del objeto? ¿Dónde vivían, en qué trabajaban, cuáles eran sus miembros?

El archivo de mi familia

3. La historia de los objetos

Después de preparar los informes de los objetos escogidos, estáis listos para escoger una historia para un documental relacionado con vuestra familia y con uno o varios de esos objetos. Por ejemplo, una serie de fotografías y un cuaderno de ejercicios os pueden permitir hablar sobre la infancia de vuestra madre, o quizá os podéis acercar al momento en que un familiar emigró a través de un pasaporte o un contrato de alquiler. Todos los objetos tienen una historia detrás, es el momento de investigar cuál es.

Con la historia ya elegida, solo os queda realizar entrevistas a los familiares involucrados. Pedidles que os cuenten todo lo posible sobre esos objetos y su época. Si podéis, grabad esas entrevistas para poder volver a ellas en el siguiente paso.

4. El documental

Ahora que ya tenéis la información, es el momento de escribir un breve documento, de una o dos páginas, en el que expliquéis con detalle cuál es la historia de vuestro documental y por qué os parece interesante.

5. Presentación pública

Por último, poned en común vuestros proyectos en clase, presentando algunos al azar y debatiendo las dificultades y sorpresas que han surgido durante el proceso de investigación.

Bibliografía y referencias consultadas

Amnistía Internacional (Sin fecha). *Guía educativa. 'El silencio de otros'*. Red Educativa por los Derechos Humanos.
https://redescuelas.es.amnesty.org/fileadmin/user_upload/GUIA_EDUCATIVA_-_El_Silencio_de_Otros_-_Amnistia_Internacional.pdf

Andrade, S. (14 de abril de 2019). *'El Mirador de la Memoria', el monumento a las víctimas de la Guerra Civil está en el valle del Jerte*. Condé Nast Traveler.
<https://www.traveler.es/experiencias/articulos/mirador-del-silencio-esculturas-memoria-historia-valle-del-jerte/14994>

Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (Sin fecha). *Querella Argentina*. Memoria Histórica.
<https://memoriahistorica.org.es/querella-argentina/>

Belinchón, G. (30 de enero de 2019). *En la zona cero del terror franquista*. El País.
https://elpais.com/cultura/2019/01/27/actualidad/1548596180_844829.html

Cáceres Tapia, J.D. (2009). *Entrevista Carla Subirana*. Miradas de cine.
<https://miradasdecine.es/2009/07/entrevista-carla-subirana.html>

Contreras de La Llave, N. (2008). *Cecilia Bartolomé. La linterna de la memoria*. Universitat d'Alacant.
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/cecilia-bartolome-la-linterna-de-la-memoria-entrevista-0/>

Díaz de Tuesta, M.J. (3 de noviembre de 2006). *"La industria no permite riesgos"*. El País.
https://elpais.com/diario/2006/11/03/cine/1162508401_850215.html

Guerrero, F.J. (18 de diciembre de 2013). *Entrevista a José Ángel Alayón y Slimane Larhroti*. cinemaldito.
<https://www.cinemaldito.com/entrevista-a-jose-angel-alayon-y-slimane-larhroti/>

Herbreteau, J. (Enero de 2021). *Dossier pédagogique. 'El silencio de otros'*. Festival cinéma spagnol Nantes.
<https://www.cinespagnol-nantes.com/wp-content/uploads/2021/01/el-silencio-de-otros-2021.pdf>

Los Hijos (2020). *Guía didáctica. El documental / la no ficción*. ECAM (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid).
https://ecam.es/media/ECAM_Guia_didactica_Los_Hijos.pdf

Merino, I. (Diciembre de 2020). *Alba Sotorra: "Hago cine para hacer ver la realidad de otra forma"*. Barcelona Metròpolis.
<https://www.barcelona.cat/metropolis/es/contenidos/hago-cine-para-hacer-ver-la-realidad-de-otra-forma>

Morillo, V. (23 de junio de 2021). *Tània Balló: "Quiero pensar que la lesbofobia en el 'Caso Wanninkhof' no pasaría ahora a ese nivel"*. El Español.
https://www.elespanol.com/bluper/series/20210623/tania-ballo-quiero-lesbofobia-caso-wanninkhof-no/590692056_0.html

Nichols, B.; Baron, J. (2024). *Introduction to Documentary. Fourth Edition*. Indiana University Press

Piña, B. (16 de noviembre de 2018). *Carracedo: "La gente siente vergüenza de que no se haya hecho justicia con las víctimas del franquismo"*. Público.
<https://www.publico.es/culturas/carracedo-gente-siente-verguenza-haya-hecho-justicia-victimas-franquismo.html>

Torreiro, C.; Alvarado, A. (eds.) (Febrero de 2023). *El documental en España. Historia, estética e identidad*. Ediciones Cátedra.

• TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine

⊕ Dirección y ⊗ Producción de documental

Créditos

Material didáctico publicado por TRASCÁMARA, el Programa educativo de la Academia de Cine, desarrollado en conjunto con Aulafilm (Las Espigadoras).

Los textos son propiedad de la Academia de Cine.

Las imágenes de *El silencio de otros* son propiedad de Semilla Verde Productions y Lucernam Films.

Fotografía de la página 31: © Álvaro Minguito

Todas las imágenes de esta guía son propiedad de sus debidos autores y aparecen aquí como complemento al cuerpo teórico del texto y para situarlo en su contexto correspondiente. Se ha tratado de contactar y acreditar debidamente todas ellas, en caso de error u omisión por favor diríjanse a la dirección de contacto para su subsanación inmediata.

Coordinación editorial: Helena Fernández.

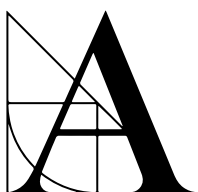
Redacción: Pablo López.

Diseño y maquetación: Jabi Medina.

Abril, 2025

Contacto: info@aulafilm.com

Un programa educativo de:



ACADEMIA
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:



⊕ **dirección** ⊗ **producción** ⊕ **casting** ⊕ **interpretación** ⊗ **diseño sonoro** ⊗ **música** ⊗ **montaje**

• TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine

Un programa educativo de:



ACADEMIA
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:

