

Tecnología digital y cine español contemporáneo (2000-2010). En busca de la modernidad perdida

Lourdes Monterrubio
Universidad Complutense de Madrid
loumonte@ucm.es

Resumen: *La tecnología digital ha permitido el desarrollo de un cine contemporáneo que se ha liberado de los condicionamientos del cine analógico. Esta nueva realidad técnica posibilita la recuperación de algunas de las inquietudes artísticas de la modernidad cinematográfica en torno a tres de sus características definitorias: la hibridación documental-ficción, la captación del tiempo y la materialización del pensamiento cinematográfico. La modernidad digital contemporánea se configura como un fenómeno transversal que recorre los espacios de la no-ficción, la ficción y el cine experimental. El presente artículo analiza las primeras manifestaciones de esta nueva experiencia digital en el cine español.*

Palabras clave: *Cine español contemporáneo, tecnología digital, modernidad cinematográfica, hibridación, pensamiento cinematográfico.*

Abstract: *Digital technology has allowed the development of a contemporary cinema that has freed itself from the conditioning of analog cinema. This new technical reality makes possible the recovery of some of the artistic concerns of modern cinema around three of its defining characteristics: the hybridization between documentary and fiction, the capture of time and the materialization of cinematic thinking. The contemporary digital modernity is configured as a transversal phenomenon that runs through the spaces of non-fiction, fiction and experimental cinema. This article aims to analyse the first manifestations of this new digital experience in Spanish cinema.*

Keywords: *Contemporary Spanish cinema, digital technology, modern cinema, hybridization, cinematic thinking.*

Recibido: 15 de mayo de 2017

Aceptado con modificaciones: 27 de noviembre de 2017

1. Introducción

La revolución digital ha proporcionado a las cineastas la autonomía y autogestión de la experiencia cinematográfica necesarias para materializar trabajos que parten de nuevas premisas técnicas y de producción, lo que implica “una reflexión sobre las posibilidades de la herramienta y sobre las propias tendencias del cineasta (su estilo, en suma) cuando se sirve de ella” (Prédal, 2008: 37). Esta tecnología supone un abaratamiento de los costes y una reducción de la maquinaria de filmación que rompe con los condicionamientos básicos del cine analógico: el límite del metraje cinematográfico, la duración cerrada del rodaje y las limitaciones del montaje. Rupturas que proporcionan una nueva libertad creativa tanto en los espacios en los que trabajar y los tiempos de filmación como en los equipos técnicos y humanos necesarios para llevar a cabo la experiencia cinematográfica: “En la reconversión del cine fotoquímico en digital, el concepto de un audiovisual trascendente reivindica la autonomía creativa y la independencia formal de los artistas, creando obras complejas alejadas de la uniformidad del cine comercial” (La Ferla, 2009: 26). Una parte significativa del cine español contemporáneo ha instrumentalizado la tecnología digital en pos de una búsqueda creativa que recupera algunas de las inquietudes esenciales que caracterizaron la modernidad cinematográfica de las décadas de los sesenta y setenta, y que no tuvo un desarrollo propio en la cinematografía española de aquellos años:

en un cine sin verdadera modernidad o con una modernidad que se quedó excesivamente corta, es lógico que abundan, al hilo de transformaciones tecnológicas que en el fondo y paradójicamente anuncian otras veredas para el cine [...] propuestas que retoman con inteligencia y, a veces con cierta inocencia, los debates emblemáticos de cuando el cine adquirió su madurez y empezó a pensar su propia historia (Crespo, 2006: 12).

Se materializa entonces la “recuperación de la modernidad perdida” (Quintana, 2006: 28), una práctica que denominaremos *modernidad digital contemporánea*, iniciada con el nuevo siglo. Nos disponemos a analizar estos inicios, su desarrollo y evolución, estableciendo como período de análisis la primera década de este s. XXI, ya que consideramos que en él se produce la consolidación de esta *modernidad digital contemporánea*. La inclusión de algunas obras que exceden esta periodización pretenden corroborar dicha consolidación, así como la continuación de su evolución. Para realizar este análisis, tomamos como premisa argumentativa el texto de Ángel Quintana, *Después del Cine. Imagen y realidad en la era digital* (2011), en el que el autor expone cómo esta tecnología ha servido para actualizar el discurso de la modernidad acerca de los mecanismos útiles para revelar la ambigüedad de lo real:

Los grandes creadores del cine contemporáneo han asimilado sin complejos los cambios introducidos por la tecnología digital como una vía posible de recuperación de algunos signos estilísticos de la modernidad. El digital surge como una técnica que permite conquistar una imagen del mundo que no tenga que pasar por los numerosos estereotipos generados desde la globalización. Una técnica que tal vez haga posible la búsqueda de un espacio de heterogeneidad y de heterodoxia abierto a la pluralidad (Quintana, 2011: 194).

Se trata, por tanto, de seleccionar y analizar las obras digitales del cine español contemporáneo de este período que resulten más significativas para esta nueva práctica, a fin de determinar lo que se “modifica de la estética del cine, o mejor, lo que

puede transformar de *fundamental*” (Prédal, 2008: 130), respecto a los elementos y procedimientos de actualización de la modernidad. Para ello, nos centraremos en tres de sus ejes básicos: la hibridación documental-ficción, la captación del tiempo y la aparición del pensamiento cinematográfico en el interior de la obra. Tres aspectos esenciales de la imagen-tiempo de la modernidad definida por Deleuze (1986): “La tecnología del cine debe funcionar como un nuevo instrumento creativo que ayude a recomponer el mundo para investigar su lado oscuro, que permita descomponer esa ‘imagen-tiempo’ que fue enunciada por el filósofo Gilles Deleuze” (Quintana, 2011: 122). Descomposición de la imagen-tiempo materializada por el cine contemporáneo que puede llegar a constituir la imagen no-tiempo teorizada por Sergi Sánchez: “La persistencia de la imagen-tiempo en el cine contemporáneo puede hacerla cabalgar o ralentizar sobre la formación de la nueva imagen no-tiempo [...] un camino aún no recorrido que, presentimos, es el futuro del cine” (2013: 277). Con el propósito de realizar una cartografía que nos permita visualizar estas prácticas cinematográficas y su evolución, analizamos el territorio digital desde tres puntos de partida que, como veremos, irán confundándose, como prueba irrefutable de ese deseo de hibridación, en todos sus posibles aspectos: no-ficción, ficción y cine experimental.

El trabajo académico, pero también la crítica cinematográfica y la tarea de programación de diversos autores han analizado y dado a conocer a lo largo de estos años este espacio de la creación digital española a partir de esa independencia que la sitúa en la periferia de la industria. *Cine excéntrico* u *off cinema* (Pena, 2005, 2015) que se opone al fenómeno de globalización audiovisual y que busca otras vías también de exhibición. Audiovisual español *en los márgenes* (Weinrichter, 2006, 2007) que da respuesta a la ausencia de renovación formal del cine comercial. Práctica digital que se engloba dentro de la denominación de ese *otro cine español* (Losilla, 2005, 2015) para conformar las *Miradas para un nuevo milenio* (Rodríguez, 2006).

Dos películas, todavía filmadas en 35mm, se constituyen en obras fundacionales del cine español contemporáneo y en imprescindibles antecedentes de las inquietudes que materializará la posterior experiencia digital. Tanto *El sol del membrillo* (1992) de Víctor Erice –que necesitará recurrir a la tecnología digital para poder concluirse–, como *Tren de sombras* (1997) de José Luis Guerin logran cuestionar esa “tenue frontera que separa lo ficticio de lo real” (Quintana, 2011: 81). En el caso de Erice partiendo de la realidad del trabajo del pintor y en el de Guerin generando su discurso desde una ficción presentada como documento. Cine, realidad, espacio, tiempo y memoria son los ejes temáticos de ambos trabajos, los cuales responden a las inquietudes de la modernidad cinematográfica. No es casual que ambos cineastas continúen su actividad fílmica dentro del ámbito digital, como tendremos oportunidad de analizar más adelante. Finalmente, y ya a las puertas del nuevo siglo, Joaquim Jordà crea *Mones com la Becky* (1999), donde se entremezclan el formato analógico y el digital y se produce la hibridación entre ficción y realidad. El documento lleva a la ficción y esta deriva nuevamente en aquel “mostrando cómo uno y otra se alimentan mutuamente en un movimiento sin fin que el film hace suyo como motor estilístico” (Zunzunegui, 2001: 318). Una obra en la que, además, el cineasta forma parte de la realidad que captura, convirtiéndola en “obra pionera en su articulación del yo en el documental español” (Cuevas, 2013: 118). Hibridación y subjetividad propician la aparición del pensamiento cinematográfico, lo que hace que Josep Maria Català sitúe la obra dentro del espacio del film-ensayo (2001: 38).

2. Desde la no-ficción

En construcción (José Luis Guerin, 2001) nos sirve como referente inicial de este recorrido por la *modernidad digital contemporánea* en España, ya que es el primer trabajo que asume, desde su planteamiento, un rodaje extendido a lo largo del tiempo (un año) con un equipo reducido y, por supuesto, con tecnología digital, para adaptarse al fenómeno que desea capturar: la metamorfosis de un paisaje urbano y humano, centrándose en el devenir temporal y sus efectos. Para ello, se instaura el estatismo de la cámara –plano fijo– que, mediante la revalorización de la puesta en encuadre, persigue capturar la cadencia del tiempo en el interior de las imágenes. Una expresión formal que cohabita con una fuerte presencia de las herramientas de montaje que codifican el transcurso temporal. Las conversaciones entre personajes se siguen fraccionando en un plano-contraplano facilitado por la grabación con más de una cámara que, como veremos, irá desapareciendo más tarde, sustituido por el plano secuencia o, al menos, por un montaje sin rúcord que permitirá revalorizar el concepto de intersticio. Además, los fundidos a negro y encadenados permanecen aún, estableciendo una dialéctica con el anhelo de capturar el tiempo en el interior de las imágenes, ya que este procedimiento lo genera desde la exterioridad del montaje. Este cine de no-ficción de Guerin no asume la reproducción de la realidad sino la creación de una *puesta en situación* (Monterde, 2007: 137-138), que implica la presencia de la cámara. Una práctica que no respondería ni al documental ni a la ficción y que Guerin describe en estos términos: “[...] me gusta mucho esa idea de repensar todo el cine a partir de una tensión entre el cálculo y lo aleatorio: cómo incide lo calculado en lo aleatorio y a la inversa” (Monterde, 2007: 121). “La tensión más íntima del cineasta moderno” (Broullón, 2013: 82), analizada por Fernando Canet (2013), tendrá sus mayores expresiones en las obras digitales del autor.

Cuatro años más tarde, Mercedes Álvarez, una de las montadoras de *En construcción*, debuta como directora con *El cielo gira* (2005). Una propuesta que nace nuevamente de la necesidad de documentar una desaparición, en este caso el medio rural en el que nació la cineasta, en un vaivén entre la realidad presente y el pasado que revela. La evolución más destacable en este caso es la génesis de la obra desde la primera persona de la enunciación, con la voz en off de la propia cineasta, que no sólo singulariza así la mirada y reflexiona sobre las imágenes desde su percepción de las mismas: “La mirada penetrante de Álvarez se logra precisamente a través de la distancia” (Cuevas, 2012a: 87-88), sino que también lo hace desde el metadiscurso cinematográfico, lo que convierte *El cielo gira* en una de las primeras experiencias de la inscripción del yo y de la fusión entre historia y autobiografía, a través de un discurso cercano al diarístico. *Documental autobiográfico* ampliamente explorado durante esta década, como analiza Efrén Cuevas (2012a,b), gracias a la intimidad que la tecnología digital hace posible, y que se organiza en torno a dos vetas: “la indagación sobre lugares y espacios” y los “retratos familiares” (2012b: 121). Documental de la subjetividad al que Català añade el aspecto melodramático (2014b). Como ocurriera con *En construcción*, la obra presenta los dispositivos de montaje a favor de la continuidad, por un lado, y de la aprehensión del paso del tiempo, por otro, cifrados en la herencia de la poética cinematográfica de *El sol del membrillo*. “Explorar la realidad como relato” (Reviriego, 2005), como declara la cineasta, no hace referencia a la idea ortodoxa de una reproducción de la primera, sino de entender esta como materia prima para el segundo, eliminando así la frontera documental-ficción en favor

de la dualidad realidad-relato, que complementa la idea de puesta en situación de Guerin y su dialéctica cálculo-aleatoriedad: “en el documental, es la propia realidad la que se ficcionaliza [...] Los nuevos documentales no hacen más que provocar el afloramiento de ese índice de ficción que el medio conlleva por naturaleza y trabajar la realidad a través del mismo” (Català, 2013: 97).

Un año más tarde, Isaki Lacuesta presenta *La leyenda del tiempo* (2006), que supone ya cierta cristalización del digital en herramienta artística de un cine concebido como el camino hacia un encuentro, sin saber, a priori, qué deparará el mismo, qué acontecimientos se producirán a lo largo de la filmación. Las realidades de sus protagonistas, Isra y Makiko, y su relación con la figura de Camarón de la Isla, necesitan del rodaje para definirse (Cerdán, 2007: 246). Además de ratificar la formulación de Jordà y Guerin de una puesta en situación, la hibridación entre realidad y ficción se da aquí en el interior del relato, ya que el personaje de Joji, nexo de unión entre Isra y Makiko, es inventado, y encarnado por un actor no profesional. Por tanto, realidad y ficción avanzan en su hibridación, insertando en la realidad objetos de ficción de la dimensión de un personaje. De nuevo, y como en los dos casos anteriores, el relato se genera en el montaje, mediante un ingente trabajo de selección de material, a través de una profunda reflexión acerca de qué ha revelado la realidad en las imágenes, como núcleo de la obra a realizar. De este modo, el rodaje se convierte en campo de trabajo que debe afrontarse con las mínimas premisas, atentos a lo que la realidad ofrece para registrarlo.

Comprobamos entonces cómo estas tres obras de no-ficción presentan nuevas posibilidades de hibridación entre reproducción y representación, entre aleatoriedad y cálculo, entre realidad y relato con la presencia, todavía, de elementos de montaje que generan la temporalidad desde el exterior de las imágenes. En este sentido, es relevante señalar que las dos últimas, además, acuden a la estructuración externa mediante capítulos adscritos a un texto. Finalmente, concluimos que la noción imprescindible común a todas ellas, que posibilitará una gran evolución en las prácticas de esta *modernidad digital contemporánea*, es la de intimidad: “el documental contemporáneo descubre el espacio interior y se dispone a explorarlo a través de formas exteriores de carácter tecnológico: la introspección contemporánea audiovisual se desarrolla a través de una extroversión tecnológica” (Català, 2014b: 97). Se produce entonces el acceso a la intimidad de las personas-personajes filmados y también a la del autor, que podrá generar el relato desde su subjetividad para iniciar el camino que lleva al film-ensayo, gracias a dispositivos como el diario o la carta, como tendremos ocasión de analizar con los proyectos *Erice* – *Kiarostami. Correspondencias y Todas las cartas. Correspondencias filmicas*.

Dentro de este espacio de no-ficción digital es imprescindible citar el trabajo de Joaquim Jordà tras *Mones com la Becky. De nens* (2003), *Vint anys no és res* (2004) y *Més enllà del mirall* (2006) materializan la práctica de puesta en situación que defiende el autor y la hibridación entre realidad y ficción. De ese modo, Jordà se convierte en el cineasta *bricoleur* que define Santos Zunzunegui, a partir del concepto de Claude Levi-Strauss: “El cineasta concebido como manipulador, en un doble sentido: como manipulador de materiales heterogéneos, primero; como aquel *que hace hacer* [...], después” (2007: 190). Cineasta que logra destruir la identidad de supuestos materiales documentales y ficcionales a través de las diferentes dinámicas que ejecuta con ellos en la práctica digital.

Guerin realizará, tras *En construcción*, el díptico digital-analógico *Unas fotos en la ciudad de Silvia* (2007) y *En la ciudad de Silvia* (2007). Con la obra digital el cineasta materializa su primera incursión en la narración íntima en primera persona, mediante un diario mudo en el que se describen diferentes viajes, a través de imágenes congeladas en B/N y textos del autor inscritos en la pantalla. Un viaje en busca del recuerdo del encuentro con una desconocida veintidós años antes. Esta obra de no ficción digital da paso a la ficción analógica de *En la ciudad de Silvia*. Se produce entonces un crucial diálogo entre ambos espacios:

los dos films dialogan a través de sus diferencias, sus diferentes maneras de constituirse como objetos tecnológicos y estéticos: del B/N al color; de la ausencia a la presencia del personaje protagonista; de la inmovilidad de la fotografía al movimiento del cine; del film íntimo que sugiere un *film de famille* a la producción cinematográfica más o menos convencional [...] la búsqueda del cineasta [...] es indisoluble a este diálogo (Zunzunegui, 2014: 28).

Un diálogo generado en torno a la mirada subjetiva del cineasta, que lo convierte en “personaje fuertemente inscrito en las imágenes” (Zunzunegui, 2014: 30). Esta experiencia del díptico digital-analógico será igualmente explorada por Lacuesta con *El cuaderno de barro* (2011) y *Los pasos dobles* (2011). El trabajo de Miquel Barceló en Mali y la representación de la *performance Paso Doble*, junto al coreógrafo Josef Nadj, es el acontecimiento registrado en la obra digital por el cineasta, quien pronto se verá atraído por la realidad circundante, de donde surgirá la ficción analógica de *Los pasos dobles*. Por su parte, Guerin continúa el desarrollo del diario de viaje en *Guest* (2010), recogiendo sus experiencias en las ciudades de los festivales que recorre presentando su film *En la ciudad de Silvia*. En esta ocasión, una *handycam* es la herramienta que testimonia su experiencia, sin voz en off, sin reflexión externa, recogiendo fragmentos de lo presenciado e interactuando de forma espontánea con esa realidad gracias a la pequeña cámara que, en palabras del cineasta: “influye en cómo te relacionas con esa persona para extraer cosas, para conversar con naturalidad [...] te permite crear una situación de discreción” (Broullón, 2013: 80). Un montaje de las conversaciones de la gente con la que se encuentra que no pretende generar una continuidad sino documentar, sintetizando (aproximadamente 150 horas de grabación), lo acontecido. Se establece así una dialéctica entre la observación anónima (la pequeña cámara no lo diferencia del turista) y la interacción con alguna de esas personas observadas: “Guerin se comporta como un *flâneur*, con la ventaja de que puede dejar constancia visual de sus hallazgos: la mirada del *flâneur* cristaliza en una imagen o forma imaginaria” (Català, 2013: 103). La “individualización cinematográfica” (Prédal, 2008: 150), la nueva experiencia del *filmeur*, determina “un modo de estar que consiste en atravesar las cosas más que en situarse ante ellas” (Bouquet, 2000: 21). Finalmente, es indispensable señalar el trabajo digital de León Siminiani, donde la materia documental se somete a la tarea de construcción del relato como temática del mismo. Tras su serie *Conceptos clave del mundo moderno (La oficina, El permiso, Digital, El tránsito)*, el díptico *Zoom* (2005)–*Límites 1ª persona* (2009), generado desde la narración en primera persona, relaciona imagen y percepción construyendo el relato deseado a partir la materia prima documental obtenida, mediante procedimientos que el propio autor describe como “huellas de la ficción con las que trato de tensar narrativamente mi trabajo de no ficción” (Siminiani, 2012: 91), profundizando así en la noción de *bricoleur*. *Mapa* (2012), su primer largometraje, enunciado igualmente en la primera persona del diario de viaje,

profundiza en la experiencia solitaria del *filmeur*, su espacio de intimidad y la tensión entre no-ficción y ficción.

3. Desde la ficción

Iniciada ya esta *modernidad digital contemporánea* en el espacio de la no-ficción, van surgiendo, todavía en menor cantidad, diferentes obras, en su mayoría de autores noveles, que abordan estas mismas cuestiones desde el espacio de la ficción, empezando por diversas formas de hibridación ficción-documental. En *Lola vende cá* (2002) Llorenç Soler propone el desdoblamiento de ambos espacios, haciendo que las presencias del film oscilen entre su condición de personajes de la ficción y de testimonios reales del documental, instrumentalizando para ello la experiencia de la filmación. *Sobre el arcoiris* (2004) nos proporciona el negativo de la experiencia diarística de *Mapa*. Gonzalo López-Gallego se sirve de la misma tecnología digital de la cámara miniDV para crear en este caso el diario de viaje de un personaje de ficción. La cotidianidad de la estancia de Ludwig en Berlín queda registrada en grabaciones de imágenes abruptas, movimientos bruscos, que se oponen a la contemplación del *filmeur*. Lo que se desarrolla como la recreación ficcional de la tarea documental y diarística de un turista se convertirá finalmente, y de forma súbita, en el relato de un asesinato cuyo montaje transgrede entonces el hasta ese momento respetado montaje en cámara. La obra se convierte así en un exitoso experimento de las posibilidades de superposición entre ambos espacios.

Max Lemcke ofrece en su ópera prima *Mundo fantástico* (2003) una de las primeras materializaciones digitales del “vaciado de la ficción” (Weinrichter, 2007: 69) que, como veremos, se irá consolidando a lo largo de la década. La narración ficcional se transforma en ejercicio de observación documental, en retratos situacionales de las vivencias de sus dos protagonistas, generando una práctica ficcional de la ya analizada *puesta en situación* de la no ficción. El film favorece entonces el plano secuencia frente al plano-contraplano, y es capaz de instrumentalizar el ralentizado y el congelado de la imagen en pos, paradójicamente, de la desnudez de la imagen. *Honor de cavalleria* (2006) de Albert Serra se estrena el mismo año que *La leyenda del tiempo*. Una ficción que se genera, de nuevo y en mayor medida, a partir de la disolución de la historia y el vaciado de estructuras narrativas, en este caso para (*re*)crear el devenir de unas cuantas jornadas en la convivencia de Don Quijote y Sancho Panza. Una ficción sin guión que se sirve de actores no profesionales para iniciar un trabajo de improvisación donde la gestualidad y fisicidad de los personajes será protagónica:

He rodado en digital porque es más simple para *servir* a los actores y toda mi metodología se resume en el principio de que la técnica debe estar siempre preparada para captar la inspiración del actor, y que esta puede llegar en el momento y circunstancia más imprevistos. Cualquiera que sea la forma de esta espera, esta produce una *tensión*, y de algo tan simple como esto surge la puesta en escena más refinada, porque es latente (Serra, 2014: 94).

Desde el punto de vista formal, observamos cómo predomina el plano secuencia, se debilita el rúcord de montaje y se desechan todo tipo de herramientas de estructuración externas a las imágenes, tales como los fundidos o la división en capítulos. En consecuencia, la búsqueda de la cadencia del tiempo en el interior de las imágenes se purifica de artificios. Pere Gimferrer define así la película: “*Honor de*

caballería es la contemplación de una errancia [...] Su materia prima y última es, por lo tanto, el tiempo y el espacio del rodaje que han sido retenidos en su duración final. Las tomas largas y a menudo estáticas que permite la grabación en video digital hacen posible una extraordinaria condensación e intensificación del espacio y el tiempo fílmicos” (Serra, 2010: 8). Un rodaje de dos semanas, con dos cámaras miniDV, genera entonces una gran cantidad de material que será procesado en un trabajo de selección y montaje de más de un año. Tecnología digital que Serra considera la adecuada para su trabajo en todas sus facetas, en especial la que se refiere a la captura del tiempo: “El medio digital, con sus defectos, sus imperfecciones técnicas, sus efectos de materia, crea un tiempo mucho más vivo, pasado y presente al mismo tiempo, el pasado como resucitado” (2010: 44). En lo que respecta al trabajo del cineasta con sus actores, podemos observar cómo este no dista mucho de las descripciones anteriores referidas a Guerin y Lacuesta. La puesta en situación se convierte aquí en la modelación de la improvisación del actor, entendida como la destrucción de la frontera entre documental y ficción, entre producción y reproducción, entre actor y personaje.

Dos años más tarde, una ópera prima, nuevamente, reincide sobre esta concepción de la ficción, subrayando el valor del vaciado, del silencio y del estatismo. *El brau blau* (2008) de Daniel V. Villamediana pone en escena a un único personaje, silente, que genera el rito de la tauromaquia sin la presencia del animal. Como en *Honor de cavallería*, la textura digital alcanza entidad artística en comunión con el plano secuencia que le resulta innato, y en oposición a los pocos planos montados en la continuidad clásica y a los dos instantes en los que surge la música extradiegética. Además, las acciones de lectura y escritura que realiza el personaje se convierten en un nuevo elemento de experimentación, al generarse como intersticios audiovisuales que interrumpen el registro de la realidad para insertar los textos que la voz (¿del personaje?) pronuncia. Al igual que Serra, Villamediana elige un actor no profesional para centrar su trabajo en la fisicidad y la gestualidad, a fin de conectar desde esa esencialidad con el espacio de lo irreal: “también me interesaba potenciar ese lado irreal del film. Partir de una estética documental para llegar a una estética de lo irreal o de lo onírico” (Díaz, 2009). De este modo, la ficción se convierte en el espacio de hibridación entre documento e irrealidad.

El cant dels ocells (2008), segundo film de Serra, se estrena ese mismo año, profundizando en los postulados de su práctica cinematográfica, principalmente en el aspecto visual. El cineasta abandona la cámara DV para filmar en HD en busca de la abstracción de los paisajes por los que transitan los tres reyes magos protagonistas de su nueva ficción, afianzando así el espacio mítico de la obra. Al vaciado de la historia y al trabajo de improvisación con actores no profesionales se suma en este caso un vacío en la psicología de los personajes, ya que, en ese sentido, estos tres iconos religiosos carecen, a priori, de esa dimensión. Afirma Serra: “mi deseo es hacer un cine tan simple que, en su interior, no exista ningún poso de humanismo. Un cine en que los seres sean figuras, que no tengan connotaciones humanas. Los tres reyes no tienen nombre, ni poseen ninguna personalidad psicológica” (Quintana, 2008: 13). Baste constatar, en cuanto a la dinámica del rodaje, que el montaje final sólo utiliza el 2% del metraje rodado. El segundo largometraje de Villamediana, *La vida sublime* (2010), embarca a su protagonista en un viaje *al sur*, en busca de la desconocida historia de su abuelo en esa tierra utópica. El ascetismo y la contención de *El brau blau* se transforman aquí en vitalidad y emoción. Una vitalidad que el cineasta asocia a la desnudez de la imagen: “La imagen no puede ser solo la superficie de las cosas. Hay

que ver lo que hay detrás [...] De ahí mi idea de desnudar la imagen para regresar al cuerpo” (Rodrigo Carmena, 2012).

En *Finisterrae* (2010), de nuevo una ópera prima, Sergio Caballero instrumentaliza la tecnología digital para realizar una sugerente parodia las diferentes prácticas aquí descritas. La obra de ficción se hibrida con el cine experimental y la creación surrealista en una exploración de la experiencia del tiempo y del transitar de los personajes por un limbo onírico (el camino de Santiago) donde espacio y tiempo ya no pretenden generar sentido. Los protagonistas proporcionan su total vaciado, convertidos en fantasmas de sábana blanca a los que no vemos el rostro, y cuyas palabras, en ruso, no provienen del sonido directo. Este vaciado narrativo se confronta entonces con sucesivos gags que generan su parodia. La imagen sonora posibilita esta misma confrontación entre el silencio del viaje y las múltiples y eclécticas inserciones de músicas y efectos extradiagéticos. La filmación se convierte en un espacio de experimentación creativa, para más tarde construir el relato en el montaje.

Caracremada (2010), sorprendente ópera prima de Lluís Galter, se evidencia como obra culmen de los diferentes vaciados expuestos, para convertirse en ejemplificación perfecta del denominado por Antony Fiant *cine sustractivo* (2014) –de nuevo en relación a la imagen-tiempo definida por Deleuze–, en el que el autor ya incluye los films de Serra. Filmada en HD, la película sobre la biografía de los últimos años de vida del militante de la CNT Ramón Vila Capdevila, considerado el último maquis de Cataluña, se convierte en una experiencia estética de despojamiento en torno a dos elementos, la fragmentación y la elipsis, que asocia el film de Galter a la obra de Bresson. Dos procedimientos que Fiant considera definitorios del cine sustractivo contemporáneo: “las dos operaciones de sustracción principales [...] el encuadre y el montaje [...] persiguen una reducción del mundo, una puesta en forma y en relato” (Fiant, 2014: 10). En lo que respecta al encuadre, el film alterna los primeros y primerísimos planos, mayoritariamente de objetos, con los planos generales del entorno natural del monte pre-pirenaico catalán: “El plano se convierte de esta manera en el soporte de tensiones constantes entre continuidad y discontinuidad, presencia y ausencia, entrega y privación” (Thibaudeau, 2014: 280). Ambos tamaños permiten dejar fuera del alcance del espectador gran parte de la mínima narración de la obra. En cuanto a la construcción elíptica, además de situar la acción fuera de campo, Galter construye su discurso mediante elipsis temporales que provocan el resultado contrario al generado por la narración clásica: “las elipsis temporales aquí no sirven para acortar el tiempo o acelerar el ritmo de la acción sino más bien lo contrario, para mantenerla fuera de campo y prolongar los momentos intermediarios” (Thibaudeau, 2014: 276). De igual manera, tanto los diálogos como la psicología de los personajes son también sustraídos. El tratamiento del sonido ambiente deviene así elemento fundamental de la obra y también participa en la construcción elíptica, dejando escuchar al espectador acciones que no visualiza. La experiencia del tiempo se convierte entonces en protagonista: “el tiempo se deshilacha en una espera volcada hacia la nada, la repetición, el agotamiento” (Thibaudeau, 2014: 278). La herramienta digital permite una vez más “privilegiar la contemplación, la lentitud, en detrimento del ritmo sostenido, para llegar a dramaturgias indecisas en vez de precisas y acabadas, permitiendo no obstante la reflexión sobre el mundo contemporáneo” (Fiant, 2014: 11).

4. Desde la experimentación

La tecnología digital ha favorecido la presencia de los cineastas en el inconmensurable espacio definido como *cine expandido*, cuya práctica y evolución ha sido analizada por diferentes autores (Youngblood, 2012; Weibel, 2003; Abrams, Ball, Curtis, Rees y White, 2011). Se trata de una “consciencia expandida” (Youngblood, 1970: 41), un audiovisual con vocación experimental, que se genera desde la conciencia del medio y su contacto con otras expresiones artísticas, planteando diferentes dinámicas que integran ambos aspectos y continuando con el *cine de exposición* de los años sesenta y setenta analizado por Jean-Christophe Royoux (1999). Un cine asociado al museo donde la fragmentación y maleabilidad que definen la imagen digital (Zunzunegui, 2012: 14) se convierten en elementos esenciales de estas prácticas para generar “la convergencia del cine y las artes plásticas en la configuración de un espacio de representación que transforma radicalmente las condiciones de enunciación de la imagen” (Royoux, 1999: 4). Guerin se adentra en este territorio en dos trabajos: *Las mujeres que no conocemos* (2007) y *La dama de Corinto, un esbozo cinematográfico* (2011). El segundo incluye el mediometraje *Dos cartas a Ana*: “El film establece el parangón habido entre el lienzo pictórico, la pantalla audiovisual y la página escrita” (Puyal, 2012: 115), utilizando la enunciación epistolar para generar una forma ensayística que sin duda es consecuencia del intercambio epistolar con Jonas Mekas, el cual abordaremos en el siguiente epígrafe: “[...] un cine que Guerin utiliza para interrogarse sobre la naturaleza misma de la imagen” (2012: 118). Forma ensayística que el cineasta asocia al *esbozo* que la tecnología digital posibilita:

[...] la idea del esbozo como una forma de pensamiento muy libre. Y ahí es quizás donde interviene más la cultura digital con sus pequeñas herramientas, en la medida en que puedes tomar una imagen y pensar cuál va a ser la siguiente, aparcarla en tu escritorio, retomarla unos meses después... Es decir, se abre una posibilidad especulativa equivalente a la del escritor [...] Entran en la lógica de esa versatilidad que tiene la imagen digital, para ser abandonada, recuperada, repensada (Broullón, 2013: 74-75).

Serra, por su parte, se inicia en este espacio con *Els noms de Crist* (2011), obra compuesta de catorce episodios, inspirada en la obra de Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo* (1572-1586), realizada para la exposición *Esteu a punt per a la televisió?* del MACBA. El proyecto continúa con la perspectiva paródica y el vaciado de la narración propios del cineasta: “Serra intenta vaciar la imagen de tradición [...] para dejar el vacío y blanco *background*, las ruinas o los deshechos de una historia abierta a la interpretación [...] no es la imagen sino sus restos, no el personaje sino el intervalo previo a su encarnación, no es la distancia entre el cine y el museo sino el punto en el que se encuentran” (Balló y Pintor, 2014: 44).

Proveniente de las artes escénicas, Chus Domínguez ha generado una obra de gran interés en el espacio de la observación como consciencia, experimentando con los elementos fílmicos. Su trabajo, con cámara fija y en ausencia de voz en off –que sustituye por el texto escrito en caso de haberlo– interrelaciona diferentes artes; la danza, la música y el propio cine. *Puerta beta* (2009), una pieza de cuatro minutos, es un juego observacional sobre lo cotidiano y el azar. *La danza de la codorniz* (2009) parte de la banda de sonido de una escena de *Vivre sa vie* de Godard, para generar la danza del cadáver de este animal y buscar su alma, en referencia al diálogo de la película del cineasta suizo sobre el alma de las gallinas. *Notas de lo efímero* (2010)

nace de una propuesta del Festival Punto de Vista: "Este cuaderno contiene los apuntes diarios grabados en la pensión y editados cada noche con una sola condición: no revisar el trabajo de los días anteriores. Un día, una página del diario". Desde el interior de la *Pensión Eslava*, Gutiérrez revela una estratificada geografía de universos simultáneos. Su mobiliario se descubre como sabio y discreto testigo de miles de experiencias vitales y sus clientes transmiten, tan sólo con mirar a cámara en silencio, identidades plenas de pasado, presente y futuro. Una búsqueda de las ocultas esencias de la realidad en el efímero instante, único e irreplicable, que se manifiestan en su superficie, tan escurridizas, que sólo permite la escritura cinematográfica en forma de anotación, fe de vida de una existencia tan pasajera como trascendente. Un trabajo de paciente observación que exige la expulsión de los elementos de construcción para poder percibir la leve resonancia del acontecimiento perseguido, profundizando en la noción de esbozo referida por Guerin.

A esta práctica experimental circunscribimos igualmente los cortometrajes del colectivo Los Hijos. *El sol en el sol del membrillo* (2008) y *Ya viene, aguanta, riégume, mátame* (2009) surgen como propuestas a partir de materiales pictóricos y cinematográficos de otros creadores, utilizados en desplazamientos espacio-temporales, que evidencian nuevamente la dualidad realidad-artificio, como exponen sus creadores respecto del primero, que consideran «una especie de comentario crítico y humorístico que pretendía poner de relieve cómo la representación más aparentemente no intrusiva de la naturaleza –la realidad– puede ser, en el fondo, un simple artificio» (Los Hijos, 2012: 119). Su primer largometraje, *Los materiales* (2009), enfrenta la realidad silente que recoge la cámara con los supuestos diálogos de los realizadores que la están registrando, impresos estos sobre la imagen a modo de subtítulos. Su trabajo gira, por tanto, en torno al concepto de *décalage*: modificando las coordenadas espacio-tiempo de diversos objetos artísticos para crear otros nuevos, o enfrentando las realidades de lo filmado con lo conversado: "La película ahonda en la inscripción de los procesos de construcción del discurso cinematográfico [...] hacer partícipe al espectador de la construcción del discurso", generando el "cuestionamiento radical de los sistemas de trabajo" (Pedro, 2012: 112-113). Por último, debemos referir el film *La casa Emak Bakia* (2012) de Oskar Alegria. Una magnífica obra que profundiza en esta línea de experimentación a partir de materiales artísticos de otros autores. En este caso, el cineasta se sumerge en el *cinépoème* vanguardista *Emak Bakia* (1926) de Man Ray para generar una suerte de palimpsesto digital (las imágenes están rodadas con una cámara de fotos) que hibrida el *found footage* con el cine experimental y el poema visual para "celebrar los regalos azarosos de la realidad externa y por demostrar la capacidad del cine para recuperar la vida sumergida por el paso del tiempo" (Echart, 2013: 53).

La expansión audiovisual de las prácticas experimentales en el espacio de la creación videográfica se desarrolla de forma vertiginosa desde finales de la década. La programación *D-Generación. Experiencias secundarias de la no ficción española* (Cerdán y Weinrichter, 2007) (Festival de Cine de las Palmas de Gran Canaria) y el proyecto *Heterodocsias* (Festival Punto de Vista), ambos desde 2007, o los dos volúmenes de *Territorios y fronteras* (Fernández y Gabantxo, 2012; Fernández, 2014), dan buena cuenta de la evolución de esta *generación digital*. En este espacio, la experiencia del apropiacionismo o metraje encontrado (Weinrichter, 2009), es uno de los territorios más explorados, permitiendo la experimentación en torno al

pensamiento audiovisual y la forma ensayística. No obstante, y atendiendo a la ausencia de una experiencia propia de filmación, estas creaciones quedan fuera del ámbito de nuestro estudio.

5. Una nueva experiencia contemporánea: la correspondencia filmica

El proyecto museístico *Correspondencias*, iniciado en 2004 con la creación de una correspondencia audiovisual entre Víctor Erice y Abbas Kiarostami, y ampliado más tarde con *Todas las cartas Correspondencias filmicas* al intercambio epistolar de Guerin y Mekas, Lacuesta y Kawase, Rosales y Wang Bing, Serra y Alonso, y Eimbcke y So Yong Kim, supone un espacio óptimo para la libre creación en el formato digital (en la gran mayoría de los casos) a partir de una única premisa: el intercambio de misivas audiovisuales entre dos cineastas. Se produce entonces “un hito en la configuración del propio cine de exhibición [...] que surge de la intersección entre el museo y la práctica filmica” (Balló y Pintor, 2014: 39). Una propuesta que permite a los diferentes autores generar su correspondencia desde cualquiera de los tres territorios ya descritos, e incluso explorar diversos ámbitos de una misiva a otra. Una excelente oportunidad para evidenciar los intereses de los cineastas españoles en el territorio digital (a excepción de Rosales que elegirá seguir rodando en analógico). Desde el presupuesto de la enunciación epistolar en primera persona –que algunos autores evitan– no ficción, ficción y experimentación confluyen y dialogan desplazándose hacia la forma del film-ensayo: “La estructura característica del film-ensayo es híbrida, una estructura que va de lo personal-biográfico a lo reflexivo, filosófico, artístico, etc. Tiene por lo menos dos niveles, por tanto: uno a través del que se persigue un objeto, un tema (o varios) y otro por el que este tema se expresa estéticamente: el entramado, el carácter híbrido está expresándose a la vez que se expresa el propio tema” (Català, 2005: 145).

De este modo, la carta, junto al diario y el cuaderno de viaje, son dispositivos fuertemente reivindicados gracias a esta tecnología. Espacios descubiertos por la modernidad de los sesenta como herramientas discursivas del film-ensayo y que ahora pueden extenderse y multiplicarse. La correspondencia audiovisual entre cineastas permite que cada uno de ellos experimente, mediante el diálogo diferido que supone la misiva, con sus inquietudes estéticas y narrativas dentro de las amplias posibilidades que ofrece el medio digital. Es preciso destacar las dos características básicas del proyecto que impone este intercambio epistolar: la duración temporal de la correspondencia y el intercambio íntimo pero no privado de la misma. La primera, de hasta dos años en el caso de Erice y Kiarostami, implica una enriquecedora evolución de la relación epistolar entre sus autores, evidenciada en el interior de sus obras. Esta intimidad, además, se produce a sabiendas del carácter público que tendrá la correspondencia. El proyecto incide así en los ya expuestos ejes esenciales de esta *modernidad digital contemporánea*: la hibridación de imágenes, la experiencia de la temporalidad y el pensamiento cinematográfico, en este caso en el espacio de la intimidad del autor, que puede convertir la herramienta digital en “cámara de la inmersión” en el espacio íntimo del autor (Prédal, 2008: 179). Respecto a este reto creador en soledad que posibilita el digital, Alain Bergala le escribe a Erice: “[...] he encontrado una frase que pronunciaste hace varios años: ‘A menudo he tenido la

tentación de derivar hacia una estructuración cinematográfica fragmentaria, el diario íntimo, el ensayo, la reflexión, quizá con una sombra de ficción” (2007: 48-49). Hallamos aquí una acertada definición de la materialización de su correspondencia dirigida al cineasta iraní. Una obra epistolar que, de nuevo, implica un intenso trabajo de montaje. Las cartas de Erice, por tanto, van a gestarse desde la reflexión inherente al film-ensayo, a partir de «esa sombra de ficción» que él mismo refiere. El proyecto se materializa entonces como un fértil trabajo en torno a los nexos que conectan ficción, no-ficción, experimentación y reflexión. Un espacio en el que Erice se adentra por primera vez gracias a esta propuesta y que continúa con *La Morte rouge* (2006), medimetroaje perteneciente también a la exposición.

En el caso de Lacuesta, la correspondencia con Kawase supone el primer trabajo en el que el cineasta aborda su propia intimidad como espacio cinematográfico. Un territorio de intimidad compartida gracias a la actividad epistolar, de fraternidad entre cineastas, que el autor sintetiza en la posdata de su última misiva mediante un compendio de correspondencias entre los universos identitarios de ambos interlocutores. Lacuesta presenta el cortometraje *Les Kiriki, acrobates japonais (1907)* de Segundo de Chomón, acompañado de una canción de su admirado Pascal Comelade interpretada por Pascals (grupo japonés que admira Kawase), uniendo así las identidades culturales, fílmicas y musicales de ambos cineastas. La correspondencia entre Guerin y Jonas Mekas es analizada por Nicole Brenez mediante la definición de una simbiosis entre la imagen y lo real que, de nuevo, es posibilitada por la tecnología digital:

Como en los ensayos (fílmicos y textuales) de Alberto Cavalcanti, Chris Marker o Jean-Luc Godard, la correspondencia de Guerin y Mekas testimonia esta Mímesis 2, esta Mímesis según la cual la imagen y lo real ya no se encuentran en una relación cara a cara, como dos estamentos ontológicos muy distintos y cuya diferencia permitiría estructurar el discernimiento, sino que se encuentran en una relación de ecos, de comensalismo, de parasitismo, de simbiosis y de intercambios permanentes (2011: 110-111).

Finalmente, en el caso de Albert Serra y Lisandro Alonso sorprende que sus dos cartas prescindan de la caracterización epistolar y se generen bajo la forma de una película, lo que indica que: “Sin duda el acto creativo, el gesto de filmar, es más importante que la reacción del destinatario, la necesidad de un retorno” (Père, 2011: 133). La misiva de Serra, *El Senyor ha fet en mi meravelles*, se construye como una suerte de diario que retrata al equipo de trabajo de sus películas, transformando a las personas que participan en el film en personajes de una no-ficción controlada. De este modo, el cineasta encuentra el sentido de su misiva fílmica: desvelar la intimidad de su trabajo cinematográfico.

6. Conclusiones

Nuestro enfoque analítico sobre la creación fílmica digital española de la primera década del s. XXI nos ha permitido constatar cómo la tecnología digital ha posibilitado nuevas búsquedas creativas en relación con las inquietudes de la modernidad cinematográfica –hibridación, temporalidad y pensamiento– configurando así una *modernidad digital contemporánea* que atraviesa transversalmente los espacios de la ficción, la no-ficción y el cine experimental para encontrar en la correspondencia

filmica entre cineastas un nuevo y fértil territorio de expresión. Presentamos a continuación su caracterización general, extraída de los análisis anteriores:

- El rechazo de toda noción de frontera.
- La vocación de hibridación entre:
 - realidad e imagen;
 - documental y ficción;
 - reproducción y representación;
 - azar y puesta en escena;
 - medio analógico y medio digital;
 - actor y personaje.
- La revalorización de la puesta en encuadre.
- El minimalismo formal como herramienta para centrar la atención en el acto de ver.
- La progresiva desaparición de los elementos del montaje: revalorización del plano secuencia y del intersticio entre planos.
- El estatismo como vehículo para capturar la cadencia del tiempo en el interior de las imágenes.
- El trabajo de montaje como espacio de selección, de búsqueda de la esencialidad contenida en las imágenes filmadas.
- La progresiva individualización de la experiencia filmica: la noción del *filmeur*.
- La exploración del espacio íntimo.
- La presencia del metadiscurso filmico.
- El desplazamiento hacia el film-ensayo.

Si nos detenemos en cada uno de los espacios analizados, hallamos igualmente caracterizaciones específicas que desarrollan diferentes vertientes de las características generales ya expuestas. Presentamos estas especificidades sintetizadas en la siguiente tabla:

<p>No-ficción</p> <p>La concepción de la puesta en situación como sustitutoria de la puesta en escena</p> <p>La puesta en situación como la tensión cálculo-aleatoriedad</p> <p>La exploración de la realidad como relato</p> <p>Aplicación de los procedimientos narrativos de la ficción sobre el material documental</p> <p>La aparición de la enunciación en primera persona del cineasta</p> <p>Desarrollo del documental autobiográfico – La exploración del dispositivo del diario íntimo y de viaje</p> <p>La hegemonía de la noción de intimidad</p> <p>La concepción del cineasta como <i>bricoleur</i> y <i>flâneur</i></p> <p>La aparición del díptico digital/no ficción-analógico/ficción</p>
<p>Ficción</p> <p>La disolución de la historia</p> <p>El vaciado de las estructuras narrativas</p> <p>La fragmentación y la elipsis como procedimientos de sustracción narrativa</p> <p>La hibridación actor-personaje:</p> <ul style="list-style-type: none"> modelación de la improvisación fisicidad y gestualidad vaciado de la psicología del actor-personaje <p>La improvisación del actor-personaje como fuente de la puesta en escena</p> <p>La desnudez de la imagen</p> <p>La captura de la cadencia temporal en el interior de las imágenes</p> <p>La revalorización del silencio</p> <p>La ficción como espacio de hibridación documento-irrealidad</p>

<p>Cine experimental Fragmentación y maleabilidad de la imagen: noción de <i>esbozo</i> Cine de exposición – relación con la experiencia museística La observación como consciencia La revalorización del instante efímero Mostración de la construcción del discurso cinematográfico La exploración del concepto de <i>décalage</i> entre los diferentes materiales La intertextualidad e interacción: con otras obras cinematográficas con otras expresiones artísticas</p>
<p>Correspondencia filmica Espacio de la intimidad del trabajo fílmico Máxima hibridación ficción-no-ficción-experimentación-reflexión Materialización de la experiencia ensayística La simbiosis entre la imagen y lo real</p>

Tabla 1. Características específicas de la *modernidad digital contemporánea* en los diferentes espacios.

El uso de las herramientas digitales en pos de la búsqueda artística ha supuesto la movilidad de los cineastas por diferentes espacios creativos y el desplazamiento de sus trabajos hacia el territorio experimental y ensayístico en relación con la experiencia museística: “El cineasta del siglo XXI es alguien que trabaja en múltiples formatos y registros, que ensaya nuevas formas de escritura y que expresa su punto de vista sobre el mundo y sobre la imagen en un amplio territorio que va hasta los confines del arte contemporáneo” (Quintana, 2009: 6). Un cineasta que provoca así la expansión del cine digital a través de la hibridación y el pensamiento fílmico, evidenciando ese “fuerte deseo de pensamiento” ya citado, en un “diálogo en curso con otras formas de arte” (Zunzunegui, 2014: 23) y también con otros cineastas. Robert Bresson, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Man Ray, Jonas Mekas o Abbas Kiarostami son algunos de los nombres propios que se convierten en interlocutores reales y/o figurados de estos cineastas españoles. Frente a ellos, se evidencia la presencia de un cine español contemporáneo que materializa aquella modernidad perdida gracias al trabajo creativo desarrollado con la tecnología digital.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, Harry N., BALL, Steven, CURTIS, David, RESS, Alan Leonard y White, Duncan (Eds.) (2011): *Expanded Cinema: Art, Performance and Film*. London, Tate Publishing.
- BALLÓ, Jordi y PINTOR, Iván (2014): “Exhibition Cinema. A Crossroads between the Cinema and the Museum.”, en *Hispanic Research Journal*, nº 15(1), 2014, pp. 35-48. Disponible en Internet (15.5.2017): <<http://dx.doi.org/10.1179/1468273713Z.00000000072>>
- BERGALA, Alain (2007): “Cartas a dos cineastas”, en *Cahiers du Cinema – España*, nº4, 2007, pp. 47-49.
- BOUQUET, Stéphane (2000): “Est-ce encore du cinéma?”, en *Cahiers du cinéma* hors série 25, *Aux frontières du cinéma*, 2000, pp. 20-21.

- BRENEZ, Nicole (2011): "Mimesis 2", en BALLÓ, Jordi (Ed.): *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*. Barcelona, Intermedio, pp. 90-115.
- BROULLÓN, Manuel (2013): "En torno al concepto de 'esbozo cinematográfico': conversación con José Luis Guerin", en *Frame* nº 9, 2013, pp. 67-84. Disponible en Internet (15.5.2017): <<http://fama2.us.es/fco/frame/frame9/frame9/estudios/1.4.pdf>>
- CANET, Fernando (2013): "La fricción entre el azar y lo controlado en el cine de José Luis Guerin", en *Archivos de la Filmoteca* nº 72, 2013, pp. 145-159.
- CATALÀ, Josep Maria (2001): "La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo", en CATALÀ, Josep Maria, CERDÁN, Joxetxo y TORREIRO, Casimiro (Coords.): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y Medio, pp.27-44.
- ____ (2005): "Film-ensayo y vanguardia", en CERDÁN, Joxetxo, y TORREIRO, Casimiro (Eds.): *Documental y vanguardia*. Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 109-159.
- ____ (2013): "El horizonte interior. Realidad y ficción en el documental. Los casos de José Luis Guerin y Basilio Martín Patino", en MÍNGUEZ, Norberto (Ed.): *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*. Madrid, Iberoamericana, pp. 93-114.
- ____ (2014a): "Melodramatic Thought in Contemporary Spanish Documentaries", en *Hispanic Research Journal* nº 15(1), 2014, pp. 61-74. Disponible en Internet (15.5.2017): <<http://dx.doi.org/10.1179/1468273713Z.00000000074>>
- ____ (2014b): "Realismo cyborg. Formas del documental contemporáneo", en *Telos* nº 96, 2014, pp. 96-98.
- CERDÁN, Joxetxo, y WEINRICHTER, Antonio (Eds.) (2007): *D-Generación. Experiencias subterráneas de la no ficción española*. Las Palmas de Gran Canaria, Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria; Madrid, Instituto Cervantes.
- ____ (2007): "Isaki Lacuesta/Iñaki Lacuesta", en CERDÁN, Joxetxo y TORREIRO, Casimiro (Eds.): *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 207-251.
- CRESPO, Alfonso (2006): "Sobre un cine que nace y una sombra que se cierne", en CRESPO, Alfonso (Coord.): *El batallón de las sombras*. Madrid, Ediciones GPS, pp. 9-15.
- CUEVAS, Efrén (2012a): "Cycles of Life: *El cielo gira* and Spanish Autobiographical Documentary", en LEBOW, Alisa (Ed.): *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. London, New York: Wallflower Press, pp. 79-97.
- ____ (2012b): "El cine autobiográfico en España: una panorámica", en *RILCE. Revista de Filología Hispánica* nº 28(1), 2012, pp. 106-125. Disponible en Internet (15.5.2017):

<https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/rilce/article/view/2990/2791>

- ____ (2013): “Fronteras del yo en el documental español”, en MÍNGUEZ, Norberto (Ed.): *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*. Madrid: Iberoamericana, pp. 115-128.
- DELEUZE, Gilles (1986): *La imagen-tiempo*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona, Paidós.
- DÍAZ, Alejandro (2006): “Entrevista Daniel V. Villamediana”, en *Miradas de Cine. Revista de actualidad y análisis Cinematográfico* n° 84. 2006. Disponible en Internet (15.5.2017): <<http://archivo.miradasdecine.es/actualidad/2009/03/entrevista-daniel-v-villamediana.html>>
- ECHART, Pablo (2013): “*La casa Emak Bakia*. Del cinepoema al documental de creación”, en *Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía* n° 8, 2013, pp. 35-54. Disponible en Internet (15.5.2017): <<http://www.euskoikaskuntza.org/es/publicaciones/la-casa-emak-bakia-del-cinepoema-al-documental-de-creacion/art-23621/>>
- FERNÁNDEZ, Vanesa (Ed.) (2014): *Territorios y fronteras II. Emergencias y urgencias en el cine documental español* Bilbao: Universidad del País Vasco.
- FIANT, Antony (2014): *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- LA FERLA, Jorge (2009): *Cine (y) digital*. Buenos Aires, Manantial.
- LOS HIJOS (2012): “Tres por dos”, en FERNÁNDEZ, Vanesa y GABANTXO, Miren (Eds.): *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 117-122.
- LOSILLA, Carlos (2005): “Contra ese cine español. Panorama general al inicio de un nuevo siglo”, en *Archivos de la Filmoteca* n° 49, 2005, pp. 124-145. Disponible en Internet (15.5.2017): <<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/30>>
- ____ (2015): “Emerge ‘otro’ cine español. Un impulso colectivo”, en *Caimán Cuadernos de cine* n° 19, 2015, pp. 6-8.
- MONTERDE, José Enrique (2007): “José Luis Guerín/José Luis Carroggio Guerín”, en Cerdán, Jostexo y Torreiro, Casimiro (Eds.): *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 109-140.
- PEDRO, Gonzalo de (2012): “Hijos sin hijos. Un disparo en medio de un concierto”, en FERNÁNDEZ, Vanesa y GABANTXO, Miren (Eds.): *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 109-114.
- PENA, Jaime (2006): “Excéntricos”, en RODRIGUEZ, Hilario J. (Coord.): *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*. Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, pp. 197-202.

- ____ (2015): “La renovación que viene de Galicia. Figuras en el paisaje”, en *Caimán Cuadernos de cine* n° 19, 2015, pp. 26-27.
- PÈRE, Olivier (2011): “LA/AS, pensamiento salvaje y minimalismo grandioso”, en BALLÓ, Jordi (Ed.): *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*. Barcelona, Intermedio, pp. 131-155.
- PRÉDAL, René (2008): *Le cinéma à l'heure des petites caméras*. Paris, Klincksieck.
- PUYAL, Alfonso (2012): “Cineastas en el museo: José Luis Guerin”, en *Archivos de la Filmoteca* n° 69, 2012, pp. 104-119. Disponible en Internet (15.5.2017): <<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/24/23>>
- QUINTANA, Àngel (2006): “Después de la posmodernidad”, en CRESPO, Alfonso (Coord.): *El batallón de las sombras*. Madrid, Ediciones GPS, pp. 17-28.
- ____ (2008): “Tras el misterio de la mítico. Entrevista Albert Serra”, en *Cahiers du Cinema – España* n° 12, 2008, pp. 12-13.
- ____ (2009): “Un cineasta del siglo XXI” en *Cahiers du Cinéma. España* n° 28, 2009, pp. 6-8.
- ____ (2011): *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona, Acantilado.
- REVIRIEGO, Carlos (2005): “Mercedes Álvarez” en *El Cultural*, Madrid. (29.12.2005) Disponible en Internet (15.5.2017): <http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/16223/Mercedes_Alvarez>
- RODRIGO CARMENA, Vicente (2012): “La imagen como cuerpo. Entrevista a Daniel V. Villamediana”, en *Cineuá. Revista de Cine* n°10, 2012. Disponible en Internet (15.5.2017): <<http://www.cineua.com/wordpress/la-imagen-como-cuerpo-entrevista-a-daniel-v-villamediana/>>
- RODRIGUEZ, Hilario J. (Coord.) (2006): *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*. Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- ROYOUX, Jean-Christophe (1999): “Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos”, en *Acción paralela* n° 5, 1999, p. 4. Disponible en Internet (15.5.2017): <<http://www.acpar.org/numero5/royoux.htm>>
- SÁNCHEZ, Sergi (2013): *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- SERRA, Albert (2010): *Honor de cavalleria. Plano a plano*. Barcelona, Intermedio.
- ____ (2014): “La dramaturgia de la presencia”, en *Cinema Comparat/ive Cinema*, n° II (4), 2014, pp. 93-96. Disponible en Internet (15.5.2017): <http://www.ocec.eu/cinemascomparativecinema/pdf/cc04/15_esp_articulos_serra.pdf>

- SIMINIANI, León (2012): “¿Hacia una poética de la contradicción?”, en FERNÁNDEZ, Vanesa y GABANTXO, Miren (Eds.), *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 89-99.
- THIBAudeau, Pascale (2014): “Caracremada (2010) de Lluís Galter: memoria de una guerra fantasma”, en *Pandora. Revue d'études hispaniques* n° 12, 2014, pp. 269-286. Disponible en Internet (15.5.2017): <<http://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=5238935>>
- WEIBEL, Peter (2003): “Expanded Cinema, Video and Virtual Environments”, en SHAW, Jeffrey y WEIBEL, Peter (Eds.): *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film* Sydney, University of Sydney Library, pp. 110-124.
- YOUNGBLOOD, Gene (2012): *Cine expandido*. Traducción de María Ester Torrado. Buenos Aires, Edutref.
- WEINRICHTER, Antonio (2006): “Mirando para otra parte. En los márgenes del audiovisual”, en RODRIGUEZ, Hilario J. (Coord.): *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*. Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, pp. 307-310.
- ____ (2007): “Festivales, museos y otras orillas del audiovisual. Notas sobre el estado de salud del documental y la ficción”, en FONT, Doménec y LOSILLA, Carlos (Eds.): *Derivas del cine europeo contemporáneo*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, pp. 69-79.
- ____ (2009): *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Festival de Cine Documental de Navarra.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2001): “Corregir y dirigir. *Monos como Becky*”, en CATALÀ, Josep Maria, Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro (Coords.): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid, Ocho y Medio, pp. 313-318.
- ____ (2007): “Joaquín Jordà Català”, en Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro (Eds.): *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 173-203.
- ____ (2012): “Prólogo”, en FERNÁNDEZ, Vanesa y GABANTXO, Miren (Eds.): *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 13-15.
- ____ (2014): “The four turns”, en *Hispanic Research Journal* 15(1), 2014, pp. 22-34. Disponible en Internet (15.5.2017): <<http://dx.doi.org/10.1179/1468273713Z.00000000071>>