



Universidad Francisco de Vitoria

Grado en Periodismo

Trabajo de Fin de grado

“Periodismo en el cine: más allá del documental”

Autora: Dña. Alejandra Orbegozo Gomeza

Tutor: Dr. Javier Davara

Entregado en 2020/2021

INDICE

1.	INTRODUCCION	4
1.1	Presentación del tema	4
1.2	Relevancia.....	5
1.3	Objetivos	6
1.4	Metodología	7
2.	Marco teórico.....	9
2.1	Periodismo	9
2.1.1	Definición de géneros.....	9
2.1.2	El periodismo especializado y la narración de la realidad.....	12
2.1.3	El Nuevo Periodismo.....	16
2.1.4	El periodismo social	21
2.2	Corrientes cinematográficas.....	25
2.2.1	El Neorrealismo italiano.....	25
2.2.2	La comedia costumbrista española durante el franquismo	28
3.	Estudio práctico de las películas seleccionadas	33
3.1	Fernando León de Aranoa.....	35
3.1.1	Barrio.....	35
3.1.1.1	Ficha técnica	36
3.1.1.2	Aspectos formales de la obra.....	37
3.1.1.3	Análisis de la obra.....	37
3.1.2	Princesas	46
3.1.2.1	Ficha técnica	46
3.1.2.2	Aspectos formales de la obra.....	47
3.1.2.3	Análisis de la obra.....	48
3.2	<i>Entre dos aguas</i> Isaki Lacuesta.....	53
3.2.1	Ficha técnica	53
3.2.2	Aspectos formales de la obra.....	54
3.2.3	Análisis de la obra	55
4.	CONCLUSIONES	65
5.	BIBLIOGRAFÍA	69
5.1	Libros.....	69
5.2	Fuentes Web	71

5.3 Estudios.....	76
5.4 Películas.....	77
5.5 Entrevistas personales.....	79
ANEXOS.....	80

1. INTRODUCCION

1.1 Presentación del tema

“La realidad siempre supera la ficción”.

Julio Verne.

El periodista busca la verdad y se encarga de transmitirla de una manera clara y eficiente. El cineasta cuenta una historia o realiza una reflexión, a través de sonido e imágenes. Pero, ¿Y si esa historia de ficción esconde o se desarrolla en una realidad mucho más reveladora que ciertos documentales o artículos que pertenecen claramente al género periodístico?, ¿Se estaría haciendo aquí también periodismo?, ¿Podría una película pertenecer al género periodístico?

Son muchas las características que comparte el periodismo con el cine, y no únicamente en el género del documental, sino también en la más pura ficción. Muchas películas de ficción, sobre todo algunas que pertenecen a ciertas corrientes artísticas cinematográficas, cuentan una verdad más grande que algunos documentales.

Qué mejor reflejo de una realidad que el representado por gente que no son actores, (neorrealismo italiano), en un lugar real- que no un plató- tras unas circunstancias históricas concretas. Nos muestran la realidad a través de un montaje de sonido e imágenes y ésta sirve como espejo de una época.

Resulta mucho más simple que la historia o la “verdad” que contemplamos permanezca en nuestra memoria si empatizamos con los personajes. El periodismo muere en el día, ya que cualquier noticia tiene una duración determinada; sin embargo, una película perdura en el tiempo. Muchas películas retratan tiempos pasados, por lo que puede ser mejor para entender una época que verla representada con nuestros propios ojos.

Al tratarse de dos disciplinas que pertenecen al mundo de la comunicación, el periodismo comparte características con numerosas películas de ficción. De esta manera mi trabajo va a ser estudiar cómo puede hacerse periodismo a través de cierto cine de ficción.

1.2 Relevancia

Es importante identificar la verdad, saber distinguir entre lo que es real y lo que no. El periodismo es una profesión que pertenece evidentemente al campo de la comunicación. Pero el cine también es comunicación. ¿Tienen más en común que lo que les separa?

Creo, y más en estos tiempos, que hay que saber localizar qué constituye una realidad y dónde está representada. No podemos cegarnos y resignarnos a asumir que una película de ficción es tan solo una película de ficción. En ocasiones, puede que el guion no esté basado en nada real, aunque siempre esté inspirado. Pero otras películas, por ejemplo, las pertenecientes al neorrealismo italiano, la comedia costumbrista española, las películas de Fernando León de Aranoa, las de Isaki Lacuesta, y las de otros tantos cineastas han querido contar lo que estaba sucediendo, retratar o visibilizar una realidad (tal vez una injusticia) o tan solo plasmar nuestro día a día. Este cine tiene características periodísticas potentes, los documentales no son los únicos en hacerlo y es crucial dar el valor y la importancia como testimonio o documento a estas obras de ficción. Y con esto no quiero decir que el resto de películas ficticias tengan que ser tomadas menos en serio, creo que son otros los criterios que entran en el análisis de esas películas.

En este sentido, la ficción puede ser un arma mucho más poderosa que la prensa escrita. Nos hace entender una historia a la perfección poniéndonos en la piel del protagonista. Ya no solo “leemos” lo que les pasa a los sujetos, sino que “vemos” los hechos con nuestros propios ojos. Los periodistas queremos ser entendidos, queremos que la verdad se sepa, somos los intermediarios entre el mundo y los ciudadanos que viven en él, lo cual no solo convierte nuestra profesión en esencial, sino que nos da una responsabilidad enorme. En estos últimos tiempos donde están surgiendo nuevas formas de comunicación, los periodistas nos estamos adaptando a lo que los lectores buscan o quieren leer. Cada vez son más los vídeos, las imágenes, los audios, los mapas etc. Nuevas formas de comunicación que buscan la interacción con el consumidor o únicamente su atención. Desde los relatos de Emile Zola, pasando por el Nuevo Periodismo hasta el storytelling. Todas estas formas las aceptamos y las asumimos como periodismo.

Pero, ¿y las películas de ficción?

1.3 Objetivos

Con este estudio pretendo mostrar cómo el cine de ficción y el periodismo no están tan lejos como creemos. El fin de mi trabajo es evidenciar que lo que se hace, por ejemplo, en el *Nuevo Periodismo* es muy parecido a lo que hace Fernando León de Aranoa en su película *Barrio* o Isaki Lacuesta en *Entre dos aguas*, ¿Podríamos hablar de periodismo, aunque estemos frente a una obra audiovisual de ficción?

Los géneros periodísticos son variados, numerosos y fáciles de clasificar cuando se trata de escritos informativos, pero es más complicado para hacerlo con obras literarias que son a su vez periodísticas. ¿Dónde está (si es que hay) la frontera entre una obra literaria y una obra de no ficción? No sabemos muy bien donde ubicarlas, como tampoco se tienen en mente la cantidad de características periodísticas de muchas películas de ficción.

¿Por qué no hacemos a la idea de lo devastada que se quedó Italia tras la Segunda Guerra Mundial con películas de Rossellini? La comunicación informativa buscar dar a conocer cosas. Sin embargo, la comunicación no informativa sigue siendo comunicación, una comunicación más libre y más artística.

En consecuencia, se quieren lograr los siguientes objetivos:

- Conocer las principales similitudes que existen entre el periodismo y algunas películas de ficción, analizando y comparando sus propias características con las del periodismo literario, la corriente del *Nuevo Periodismo* y el periodismo social.
- Estudiar la tendencia social de cierto cine de ficción que nos hace asemejarlo a la tarea periodística y establecer el papel que cumple éste en el panorama de los géneros.
- Analizar las películas *Barrio*, *Princesas* y *Entre dos aguas*, y, a través de un riguroso estudio, comprobar si presentan semejanzas con las corrientes periodísticas citadas anteriormente. De forma que podamos afirmar si efectivamente se puede hacer periodismo con obras de ficción.

1.4 Metodología

El trabajo cuenta con dos partes: primero examinaremos la parte teórica y luego pasaremos a la parte práctica. Por lo que se refiere a los marcos teóricos, tanto del periodismo como de las corrientes cinematográficas, empezaremos examinando la definición de géneros periodísticos, por lo que la obra de Bill Kovach y Tom Rosenstiel será fundamental. Después, trataremos la especialización en el periodismo, en concreto hablaremos del periodismo narrativo. Para poder comprender el origen de este tipo de periodismo es importante nombrar la corriente naturalista, la cual analizaremos. El *Nuevo Periodismo* será la siguiente corriente que estudiaremos para poder ir acercándonos a nuestro objetivo. Al ser el periodismo social muy relevante en este aspecto, como lo atestiguan tanto los escritos de Emile Zola como los de Truman Capote o Tom Wolfe, lo examinaremos con detalle. Tras examinar este marco teórico del periodismo, comenzaremos con el marco teórico de dos corrientes cinematográficas esenciales para este estudio: El Neorrealismo italiano y la Comedia costumbrista española, principalmente durante el franquismo. Analizaremos estas dos corrientes que se asemejan y comparten grandes características con el *Nuevo Periodismo* y con las nuevas formas de comunicación de los periódicos.

Más adelante, pasaremos a la parte práctica del trabajo, analizaremos las películas *Barrio* y *Princesas* de Fernando León de Aranoa, y *Entre dos Aguas* de Isaki Lacuesta. En un primer momento, se explicará la razón por la cual han sido escogidas estas películas ya que representan bien este cine de ficción extremadamente realista. Después, examinaremos ciertos aspectos formales de las obras y el contexto en el que nacen. A continuación, pasaremos a estudiar qué se plasma de lo comentado en la primera parte del estudio. Para ello, se analizarán los principales temas de las películas, la forma que tiene el director de transmitir sus ideas, las técnicas con las cuales lo consigue y, por último, si existe o no una función periodística en las películas.

Para la ejecución de este estudio se han visualizado veinte películas. Asimismo, se han realizado cuatro entrevistas muy enriquecedoras para la ejecución del trabajo. Dos de ellas a dos expertos en el ámbito de la comunicación, como lo son el doctor Gabriel Sánchez, docente de la Universidad Francisco de Vitoria, y Roberto Herrscher, profesor en la Universidad Alberto Hurtado, especialista en periodismo narrativo. Se ha contado también con el testimonio de Yoann Hervey, doctor en cine y profesor de la asignatura

“Teorías filosóficas en el cine” de la Universidad Paul Valéry de Montpellier. Y, por último, una entrevista a Isaki Lacuesta, director de la película *Entre dos aguas*. De esta forma, podremos conocer las intenciones a través del propio director de la película. Lacuesta fue nominado a dos Goyas con esta película, y ganó una concha de oro y siete premios Gaudí. Asimismo, se ha asistido a una conferencia a través de zoom con la crítica de cine Nicole Brenez.

2. Marco teórico

2.1 Periodismo

“El periodismo es una pasión insaciable que sólo puede digerirse y humanizarse por su confrontación descarnada con la realidad”.

Gabriel García Márquez.

2.1.1 Definición de géneros

“El periodismo ofrece algo único a una sociedad: la información independiente, veraz, exacta y ecuánime que todo ciudadano necesita para ser libre”.

Bill Kovach y Tom Rosenstiel.

Antes de analizar las características que comparten el periodismo y el cine de ficción, deberíamos estudiar cuáles son las funciones del periodismo. Para ello, hay que citar los elementos del periodismo que mencionan Bill Kovach y Tom Rosenstiel en su libro “*Los Elementos Del Periodismo*¹”:

1. La primera obligación del periodismo es la verdad.
2. Debe lealtad ante todo a los ciudadanos.
3. Su esencia es la disciplina de verificación.
4. Debe mantener su independencia con respecto a aquellos de quienes informa.
5. Debe ejercer un control independiente del poder.
6. Debe ofrecer un foro público para la crítica y el comentario.
7. Debe esforzarse por que el significante sea sugerente y relevante.
8. Las noticias deben ser exhaustivas y proporcionadas.

¹ KOVACH Bill, ROSENSTIEL Tom. *Los Elementos Del Periodismo*. Madrid: SANTILLANA, S.L., 2003, p.18.

9. Debe respetar la conciencia individual de sus profesionales.

Estas nueve funciones son indispensables para la buena ejecución del periodismo. Al contrario que el cine de ficción -completamente libre, en el que uno elige si aplicar o no ciertas “normas”- el periodismo sigue unas reglas concretas. Las funciones que presentan Kovach y Rossenstiel ayudan a definir qué es el periodismo. En estos tiempos, y más con el aumento de lo que se denomina el “periodismo ciudadano” es bueno recordar lo que debe hacer un periodista para desarrollar bien su función. Últimamente, el trabajo de buscador de la verdad se está menospreciando: en internet todo el mundo puede compartir información. Es peligroso que cualquiera, pueda informar sin conocer las claves, ni tener formación para ello. A través de las redes sociales se emiten millones de mensajes. Como dice el conocido infógrafo Jaime Serra: “Las redes sociales me parecen un problema para la información, y no creo en el periodismo ciudadano. Las redes desinforman más de lo que informan. Creer que una persona está informada porque lee “capsulitas” en Twitter me parece peligroso. La información no hay que reducirla, sino editarla y elegirla bien para explicar las cosas correctamente”. Esta nueva forma de periodismo cada vez más común, destruye el verdadero objetivo y origen (manera de ser) de la profesión.

Pero la labor del periodista no se basa solo en compartir información. El periodista también transmite su opinión gracias a la cual, después de muchas y diferentes lecturas, el ciudadano puede formar la suya propia. Según Kovach y Rosenstiel, “Algunos sostienen que definir el periodismo resulta peligroso. Definir el periodismo, argumentan, es limitarlo”². ¿Podemos definir lo que es periodismo? ¿Está el periodismo presente en lugares que no imaginamos? Si hacer una definición de este oficio resulta difícil, estudiar los géneros que lo comprenden podría esclarecer la idea de lo que es realmente el periodismo, y así, poder identificar su presencia en el cine.

Hay distintas clasificaciones de géneros periodísticos, muchos autores parecen no ponerse de acuerdo a la hora de definir los géneros, el estilo y su función periodística. Estos géneros han ido evolucionando a lo largo del siglo XX. Según Martínez Albertos, la evolución histórica de los géneros podría dividirse en: “Periodismo ideológico”, en donde no hay una larga especificación de los hechos, pero sí de los comentarios y evaluaciones de ellos; “Periodismo informativo” que se centra en los datos objetivos; y el “Periodismo

² KOVACH Bill, ROSENSTIEL Tom. *Los Elementos Del Periodismo*. Madrid: SANTILLANA, S.L., 2003, p.26

explicativo”, en el que se analizan las causas y se “prevén” sus efectos. Es importante conocer las clasificaciones para poder comprender cuáles son las características periodísticas y así llegar a una aproximación de lo que es y no es periodismo. A la hora de leer un escrito, es crucial entender qué es lo que leemos, cuál es su fin y poder distinguir si se trata de información puramente objetiva o si estamos leyendo una interpretación, es decir, la opinión del autor defendida y argumentada sobre el asunto con los datos o los razonamientos en los que él se ha basado para llegar a esa convicción.

En la gran cantidad de clasificaciones de géneros periodísticos, encontramos algunas como las que establecieron Casals Carro, Héctor Borrat y José Javier Muñoz, por ejemplo. Aunque sean similares en algunos aspectos, discrepan en otros. Según Martínez Albertos, estas clasificaciones surgieron “por extrapolación de sus pares literarios”³. Tomamos la clasificación que realiza Martínez Albertos, al ser la más conocida y la más utilizada en las facultades de periodismo. Este periodista asegura que hay cuatro estilos⁴: el informativo (primer nivel), y el informativo (segundo nivel), el editorializante, y el ameno/literario (folletinista). En el primero la función es informar, sin embargo, en el informativo (segundo nivel) el objetivo es analizar y explicar. En el estilo editorializante, la finalidad es persuadir, y en el ameno/literario, el fin es entretener, divulgar la creación literaria.

Mientras que en el informativo de primer nivel los géneros son el reportaje de acontecimiento (la noticia), el de acción, el reportaje de citas (entrevista), el reportaje de seguimiento (reportaje corto); y en el informativo de segundo nivel, los géneros son el reportaje II (el interpretativo) y la crónica. El editorial, el suelto, la columna, las críticas y la tribuna libre son géneros que pertenecen al estilo editorializante. Por último, está el ameno/literario, cuyos géneros son los artículos literarios (ensayo, humor, divulgación, costumbrismo), las narraciones de ficción (novelas, cuentos), las tiras cómicas, los poemas, las columnas personales y otros “features”. Es el más relevante para este escrito,

³ MARTÍNEZ ALBERTOS José Luis. *Curso general de redacción periodística: lenguaje, estilos y géneros periodísticos en prensa, radio, televisión y cine*. Madrid: Paraninfo., 1997, p.391-393.

⁴ MEJÍA CHIANG, César (2012, marzo). *Géneros y estilos de redacción en la prensa. Desarrollo y variantes taxonómicas*. (Dialnet). <file:///C:/Users/Alejandra/Downloads/Dialnet-GenerosYEstilosDeRedaccionEnLaPrensaDesarrolloYVar-4333861.pdf>

porque a pesar de ser considerado un estilo periodístico, incluye la ficción de las novelas o los cuentos.

Casals Carro realiza una clasificación bastante parecida a la de Martínez Albertos. Sin embargo, la clasificación que hace Ulibarri no da cabida a géneros como las narraciones de ficción. Tampoco lo hace la clasificación de Sánchez y López Pan que, no obstante, dividen los géneros en tres: reporterismo, autor, y periodismo especializado.

Pero, ¿qué es realmente el periodismo especializado? Y, ¿cuántos tipos de periodismo especializado existen?, ¿Hay un hueco para el cine en el periodismo especializado?

2.1.2 El periodismo especializado y la narración de la realidad

“Veo a los periodistas como trabajadores manuales, los obreros de la palabra. El periodismo solo puede ser literatura cuando es apasionado”.

Marguerite Duras.

El periodismo especializado nace en el siglo XX. Después de cada una de las Guerras Mundiales, el periodismo experimenta una crisis. La manera de comunicarse cambia. Tras la Segunda Guerra Mundial⁵, nacen nuevas formas de comunicación que implican la aparición de nuevos medios. Hasta entonces, la prensa escrita era la única que se encargaba de hacer llegar la información al ciudadano. Es en este momento cuando aparecen nuevas competencias: la televisión y la radio. La ciudadanía deja de contentarse solo con conocer lo ocurrido, desean descubrir el “porqué”, desean un análisis detallado, desean una explicación minuciosa de los hechos, desean una interpretación de estos, pero sobre todo desean saber cuáles podrían ser las consecuencias de los hechos.

Empiezan a hacerse necesarios periodistas “expertos” en distintas materias para poder otorgar una información más concreta y más contextualizada. Cada vez la competencia es mayor, lo que lleva a los periódicos a tener que buscar formas de distinguirse de los otros dos medios, la televisión y la radio. Comienza a ser muy común encontrarse en los

⁵ REIG, Ramón. *La dinámica periodística: perspectiva, contexto, métodos y técnicas*. Capítulo VII “El periodismo especializado: el gran reto del periodista” de Javier Ronda y José Luis Alcaide. Sevilla: Historia y contenidos grupo de investigación en estructura., 2010.

periódicos páginas con grandes investigaciones y temas tratados en profundidad. Al no poder abarcar de forma minuciosa temas tan distintos, surge inevitablemente la especialización periodística.

Existen muchos tipos de periodismo especializado: Periodismo de investigación, Periodismo científico, Periodismo de datos, Periodismo cultural, Periodismo económico, Periodismo deportivo, Periodismo literario etc. Aun así, no olvidemos que somos comunicadores y, por lo tanto, nuestro objetivo más grande es que el lector comprenda el texto y cierre el periódico habiéndose informado sobre la actualidad. “La comprensión y la posterior traducción de ciertas palabras asociadas a una jerga profesional muy concreta suele ser una labor compleja para la que, en muchas ocasiones, se solicita la ayuda del propio experto. Ya sea omitiendo, definiendo o sustituyendo el término por otro más común, resulta fundamental no abusar de tecnicismos que el receptor no comprenda”⁶, aseguran Alcaide y Ronda en su libro *El gran reto del periodista*.

“El periodismo literario no es periodismo blando, sino que reflejando el poder del texto literario y utilizando sus herramientas te puede modificar haciéndote ver una realidad” asegura Roberto Herrscher⁷. Émile Zola es considerado el primer reportero de la historia, sin embargo, era escritor. Zola fue un auténtico revolucionario, padre de la corriente literaria naturalista. Nació en 1840, y su escrito “J'accuse” publicado en el periódico *L'Aurore* transformó y marcó profundamente a la sociedad francesa. “Esa edición de *L'Aurore*, de la que se vendieron 300.000 ejemplares, supuso un cambio trascendental en la idea del periódico como espacio de opinión”, asegura Esther Bendahán en una tribuna en *El País*⁸. “J'accuse”⁹, fue el alegato que escribió Zola en defensa de Alfred Dreyfus, un capitán judío al que se le acusó de un delito que no había cometido. Con esta carta abierta, Zola desafió al gobierno francés que, finalmente, al estudiar de nuevo el caso, descubrió que Dreyfus era inocente.

⁶ REIG, Ramón. *La dinámica periodística: perspectiva, contexto, métodos y técnicas*. Capítulo VII “El periodismo especializado: el gran reto del periodista” de Javier Ronda y José Luis Alcaide. Sevilla: Historia y contenidos grupo de investigación en estructura., 2010 p.10.

⁷ Entrevista realizada a Roberto Herrscher, Profesor de Periodismo en la Universidad Alberto Hurtado y autor del escrito *Periodismo narrativo* el 24 de marzo a las 21h de la noche.

⁸ BENDAHÁN, Esther (2008, enero). *Zola, un periódico y 300.000 lectores* (El País). https://elpais.com/diario/2008/01/31/opinion/1201734005_850215.html

⁹ ZOLA, Emile. *Yo acuso, el caso Dreyfus*. Quito: Consejo de la judicatura., 2014.

Zola fue un escritor muy ligado al periodismo, su compromiso social le llevó a desarrollar el género de la opinión en los periódicos y sus escritos partían de situaciones de injusticia de aquella época. La corriente naturalista para él no era “solo un movimiento literario, sino una nueva forma de concebir al hombre y estudiar su comportamiento”. Zola consideraba que esta corriente se asemejaba al método científico: observar y experimentar. Exactamente lo que hace también un periodista (un claro ejemplo de ello son los corresponsales, especialmente los de guerra).

En aquella época, los sucesos tenían mucha popularidad en la prensa, los periódicos solían ir acompañados de folletines. Estos últimos incluían escritos en forma de cuento, novela, artículo o ensayo literario, se publicaban por partes, de manera que se creaba un enganche en el lector. Al no estar los textos completos, para continuar leyendo el escrito debían comprar el siguiente número hasta que se acabase el relato. Grandes novelas se publicaron a través de folletines: *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas o *Los miserables* de Víctor Hugo son un ejemplo de ello. Un gran representante de la corriente naturalista, y escritor de grandes novelas realistas fue el francés Honoré de Balzac, quien también publicó importantes relatos de esta forma.

¿Cómo clasificamos la obra de Zola? Una gran verdad contada a través de la literatura. Una narración que incluye noticias. La corriente naturalista dejaría entrever una nueva forma de comunicación. No buscaba entretener, sino que establecía un estudio sobre los problemas sociales, examinaba sus causas y consecuencias con argumentos o datos obtenidos tras una rigurosa observación. Para Zola: “Las únicas obras grandes y morales son las obras de la verdad”. Su compromiso social le lleva a querer cambiar una injusticia, una realidad a través de sus escritos.

A final del siglo XIX, España era un país rural donde aún no había llegado la evolución agraria. Emilia Pardo Bazán, gran seguidora de la obra de Zola, fue la primera española en escribir novelas naturalistas. Buscaba contar la realidad social y los cambios de finales del siglo XIX. *Los pazos de Ulloa* es la novela más reconocida de Pardo Bazán, en ella reflejó la realidad española de la época. Describió el caciquismo, la degradación de la nobleza, de la aristocracia y el duro entorno gallego en el que se encontraba. También escribió cuentos basados en noticias e informativos, la descripción que hacía era tan real y tan precisa que con un solo párrafo describía perfectamente el ambiente.

Pardo Bazán leía los sucesos, la información y realizaba un comentario sobre ellos. Desde un punto de vista naturalista, meses más tarde publicaba un cuento basándose en esa misma información. Para ella las noticias dejaban una sensación de vacío: “Yo creo que, de esa inconstancia, de esta caza de la noticia repentina, incompleta y confusa como una charada caso siempre, se origina esa impresión de esterilidad y de vacío que deja en el ánimo de lectura de las secciones noticieras y de la parte estrictamente consagrada a la actualidad en los periódicos. Una inmensa fatiga nace de esa incoherente amalgama de noticias sin antecedentes ni consiguientes, sin ilación ni claves...¹⁰”

Marina Mayoral, escritora gallega, hizo un trabajo de investigación sobre estos cuentos de Emilia Pardo Bazán. A partir de ellos, encontró los comentarios y ahondando un poco más, la noticia en sí. “La creencia de que se inspira en las noticias de los periódicos para la elaboración de muchos de sus cuentos se ve apoyada por los propios comentarios de la autora acerca del interés que despertaban en ella esas noticias. Parece claro que las noticias de los sucesos despiertan su curiosidad, pero lo que no está estudiado es en qué medida esas noticias influyeron en su creación literaria. ¿Qué es lo que toma de la realidad de los periódicos? ¿El tema? ¿Los personajes? ¿Las circunstancias? ¿Las motivaciones?¹¹” se pregunta Mayoral. Al final de su escrito, reconoce que, aunque partiese de sucesos para escribir sus cuentos, Emilia Pardo Bazán “veía y miraba, oía, espiaba y observaba, lo transformaba todo, y hacía con ello buena literatura¹²”.

La preocupación social es lo que mueve a estos dos representantes del naturalismo, periodistas literarios, que confiaban en la educación para poder cambiar el destino de la sociedad.

¿Se podría hablar de Periodismo cinematográfico? Se supone que existe, y está perfectamente definido en el género del documental. Pero, ¿Qué hay de esas películas que contienen ficción y a la vez son extremadamente realistas? Hay películas que son capaces de explicar más sobre una realidad que largos artículos, noticias en la prensa, programas

¹⁰ PARDO BAZÁN, EMILIA (2005). *Emilia Pardo Bazán. La vida contemporánea*. Madrid: Hemeroteca Municipal de Madrid.

¹¹ MAYORAL, Marina (2008). *Pardo Bazán: de la noticia a la ficción*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvd7b5>

¹² MAYORAL, Marina (2008). *Pardo Bazán: de la noticia a la ficción*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/pardo-bazn-de-la-noticia-a-la-ficcin-0/>

de radio o incluso telediarios. El periodismo se hace en todas partes y en todo momento. Revelar la verdad de una historia es hacer periodismo. El periodismo trabaja con muchos géneros y algunos aún no están definidos del todo. Como hemos visto en las clasificaciones de Martínez Albertos, quien sí añade el estilo ameno/literario en su clasificación, no marca diferencia sobre el tipo de escritos, menciona algunos de ellos, pero hay otros muchos que seguimos sin poder clasificar.

2.1.3 El Nuevo Periodismo

“Las historias las hacemos gente como usted y yo y las contamos a gente como usted y como yo”.

Tom Wolfe

En los años 60 surge lo que Tom Wolfe denomina el *Nuevo Periodismo*, historias que parecen ser ficción, con personajes imaginarios pero que parten de hechos reales y de circunstancias reales. El objetivo del *Nuevo Periodismo* es recuperar la atención del lector. Para Wolfe, el periodismo estaba perdiendo fuerza ya que la estructura de los textos era demasiado monótona y aburrida. La clave de esta corriente periodística era la forma en la que se contaban los hechos, los textos eran mucho más literarios y libres, tanto, que la sorpresa de este nuevo estilo llevaba al lector a engancharse completamente a la historia. Una corriente que sin duda elevaba el trabajo de los periodistas. Además de lograr su función (comunicar), consiguen transmitir información de una manera más libre y literaria. Los periodistas se tornan artistas. Estos nuevos periodistas son todos gente muy culta, que han leído mucho y que, por lo tanto, conocen muy bien la literatura. “Si tú escribes muy bien, pero tu historia es muy mala pues no haces nada, si tu escribes muy mal pero tu historia es muy buena tampoco haces nada. Mezcla entre calidad y una buena historia es lo que lleva al éxito de estos periodistas metidos a novelistas” afirma el doctor en periodismo Gabriel Sánchez¹³.

“El periodismo es ese motel de carretera en el que pasa la noche aquel que quiere llegar al día siguiente a la gran ciudad que es la novela” decía Tom Wolfe. No es lo mismo escribir una novela que ir sacando cada semana artículos en una revista. La novela tiene

¹³ Entrevista realizada a Gabriel Sánchez, Doctor en Periodismo y profesor de la facultad de Comunicación en la UFV, el 24 de marzo a las 19h de la tarde.

una serie de licencias y de estructura concreta. Estos nuevos periodistas, salvo unas cuantas excepciones como algunas obras de Truman Capote o Norman Mailer, se caracterizaban por escribir en revistas como el *New Yorker*, *Esquire* o *Rolling Stone*, dividían sus grandes reportajes en seriales. Esto provocaba que la gente fuese la semana siguiente a comprar la revista para ver como continuaba el relato. No se puede afirmar que sean novelas, pero están muy cerca de serlo. En la novela, el escritor se permite ciertas licencias que no se ha permitido en el reportaje. “El novelista mezcla realidad y ficción, pero eso no lo advierte al público, el público cree que está leyendo realidad constantemente, el público se da cuenta de que eso no es un engaño porque está dentro de unos parámetros que el lector permite al escritor, incluso se lo agradece para darle cierto realismo, cierta continuidad y cierto interés. Cuando nosotros, los periodistas escribimos un reportaje, no nos podemos permitir el lujo de la ficción, no podemos inventar” admite Sánchez.

El *Nuevo periodismo* tiene un gran peso social, y comparte características con las películas que comentaremos más adelante. Este género periodístico, adopta una postura concreta sobre alguna situación social o política. Los periodistas abren los ojos a sus lectores y los llevan a cuestionarse sobre ciertos asuntos sociales o posiciones políticas.

Si las novelas de Tom Wolfe tienen características periodísticas, ¿Por qué no las tendrían ciertas películas que comparten elementos con *el Nuevo Periodismo*? Al igual que la corriente naturalista, *el Nuevo Periodismo* parte de la información para hacer una narración. Gabriel Sánchez asegura que el *Nuevo Periodismo* tiene dos características, primero que es literatura de no ficción y segundo, que es buena literatura, comparable con la literatura de la época, perteneciente a autores como Hemingway o Henry Miller.

“Con unos cuantos retoques todo el artículo podía leerse como un relato breve. Los pasajes de ilación de escenas, los pasajes explicativos, pertenecían al estilo convencional de periodismo de los años cincuenta, pero se podían refundir fácilmente. El artículo se podía transformar en un cuento con muy poco trabajo¹⁴” afirma Tom Wolfe. Y es que el *Nuevo Periodismo* no es tan innovador como parece, estos escritos recogen varias características de textos de autores como Emilia Pardo Bazán o Zola. En la España de los

¹⁴ WOLFE, Tom. *El nuevo periodismo*. Traducción José Luis Guarner. Barcelona: ANAGRAMA., 2006, p.16.

años 20 y 30, el periodista Manuel Chaves Nogales “se adelanta en el tiempo, en el relato, en el estilo y en la denuncia a los periodistas de los años 60 de Estados Unidos¹⁵”, afirma Gabriel Sánchez. Durante la Guerra Civil Española se va tanto al bando nacional como al republicano y escribe relatos de los dos frentes. Su novela *Juan Belmonte de oficio matador de toros* no es una novela de un torero, es una novela de un niño de Sevilla que se hace torero a fuerza de muchos golpes, de mucha hambre, y de mucho padecer, y que finalmente triunfa en el mundo de los toros. “Él saca la vena humana de Juan Belmonte, no la vena taurina” comenta Sánchez. Esta novela sale publicada en series semanales en un periódico de Madrid llamado *Ahora*. La gente compraba el periódico y cada semana leía un capítulo, como con los folletines en la época de Emile Zola o como se hará más tarde con las revistas *Esquire* o *New Yorker* durante los años 60.

Chaves Nogales es uno de los grandes periodistas españoles que cultivan el género de *Nuevo Periodismo* sin saberlo, lo hace jugando con la denuncia social, la realidad no ficción, con el lenguaje literario, y con estilo propio. Ramón J. Sender es otro de los periodistas de referencia del “Nuevo Periodismo” español, “Estos precursores tienen el mismo interés y mismo espíritu que los americanos es decir: realidad social, denuncia, estilo literario y conocimiento de la opinión pública” afirma el Dr. Sánchez.

En el periodismo literario, pasamos de las fuentes y las declaraciones a diálogos que son transmitidos a través de personajes. De pronto, la descripción pasa a ser fundamental para poder situar al lector en el lugar de los hechos. Conducido, no solo por una descripción rigurosa, sino también por su imaginación, el lector logra empatizar con la situación fácilmente. El *Nuevo Periodismo* tiene una función social: denunciar injusticias sociales. Estas novelas serán una nueva forma más atractiva de obtener la información.

Truman Capote es considerado el padre de la novela de no ficción, de este *Nuevo Periodismo*, tras hacer un libro sobre su investigación sobre la muerte de la familia Clutter en Kansas en 1959. En un principio, Capote tan solo iba a hacer un reportaje para la revista “The New Yorker”, pero tenía tanto que decir sobre aquel suceso que decidió hacer un libro sobre aquello. Este reportaje daría pie a su obra maestra *A sangre fría*, como Capote la denominó “una novela no-novela”. Él mismo sentía que estaba escribiendo una obra maestra y que este escrito daría pie a un nuevo género y así fue. Para

¹⁵ Entrevista realizada a Gabriel Sánchez, Doctor en Periodismo y profesor de la facultad de Comunicación en la UFV, el 24 de marzo a las 19h de la tarde.

escribir esta novela, Capote contactó con todos los personajes reales: familia, vecinos, familia de los asesinos... Todo lo que estaba contando era cierto.

En una carta al famoso fotógrafo Richard Avedon, Capote reconoció que la investigación sobre el asesinato a la familia de Kansas estaba siendo difícil pero que lo que tenía escrito hasta entonces le parecía “bastante bueno”. El escritor aseguraba al final de la carta: “Vaya historia más espeluznante y terrible. Esta es la última vez que escribo un “reportaje¹⁶””. [...] Y así fue, el “reportaje” de Capote se convirtió en novela. El *Nuevo Periodismo* permitía humanizar más aquellos sucesos terribles que se leían en los periódicos locales. ¡Qué difícil contar aquellas historias tan solo con datos y respondiendo a las 5 Ws! Para estos escritores, aquellos relatos merecían más.

A partir de esta novela, toda una generación de escritores de los 60 y 70 comenzaron a escribir sobre la sociedad de aquella época, sobre lo que estaban viviendo, sobre aquellas personas reales: retratar esos años se convirtió en una obsesión para escritores-periodistas o periodistas-escritores como Tom Wolfe, Jimmy Breslin, Gay Talese, Hunter S. Thompson, Joan Didion o Norman Mailer.

Sánchez cita el ejemplo de Gay Talese con *Honrarás a tu padre* y Mario Puzo con *El padrino*. Puzo se basa en una mafia que existe, pero con personajes ficticios como Vito Corleone, en un entorno que tampoco existe. Sin embargo, los personajes de la novela de Talese sí existían. Estaban en los ficheros de la policía con nombres y apellidos. La historia era la misma, una saga familiar, donde se contaban todas las andanzas de la mafia neoyorkina a través de estas familias. Una era ficción y la otra era real. “Ese es el valor de los Nuevos Periodistas, que lo que te están contando es cierto, existe de verdad. Al público le gusta, el público lo valora y el público lo tiene en cuenta” declara Gabriel Sánchez.

El *Nuevo Periodismo* surge en un contexto muy concreto: se había terminado la Segunda Guerra Mundial, había un clima de silencio en Estados Unidos para no criticar las acciones del país, tan solo resaltar sus valores. Es el tiempo de la famosa “caza de brujas” del senador Mcarthy, donde todos los intelectuales pasaban por una comisión de

¹⁶ ESTRELLA, Santiago (2019, septiembre). *Truman Capote o el periodismo como forma de tortura*. (El Comercio). <https://www.elcomercio.com/tendencias/periodismo-forma-tortura-truman-capote.html?fbclid=IwAR38WGujtRbeG6Ey1zhIV2xJNwLne-sNpCBQmA2VZwbZ7jiDzMIeMH2LQ5Q>

investigación, bien reflejado en la película *Buenas noches y buena suerte*. Los periodistas se convirtieron en fieles admiradores de la Casa Blanca, nadie criticaba, nadie levantaba la voz porque temían poder ser perseguidos o denunciados. Pero Estados Unidos tenía sus propios problemas económicos, políticos y sociales. En Estados Unidos había pobreza, estaba la cuestión racial, existía la miseria y empezaron los conflictos con la guerra de Corea y la guerra de Vietnam, en la que murieron 51 000 jóvenes. A partir de ahí surgieron movimientos culturales y sociales nuevos. En los años 60, los movimientos sociales reinaron en los Estados Unidos. El movimiento contra la guerra de Vietnam, el surgimiento de la nueva izquierda, los movimientos estudiantiles, la lucha contra la segregación racial... Comenzaron nuevos comportamientos culturales que se extendieron por todo el mundo, y llegaron a Europa en mayo del 68, “¿Estamos colaborando a que este país siga siendo miserable, sin mostrar la realidad?, se preguntaban estos periodistas. Este movimiento surge como contrapartida a la prensa en particular y a la sociedad americana en general”, asegura Sánchez.

¿Qué podemos decir en la actualidad? Como ya se ha mencionado previamente, la comunicación vive un cambio constante. El escritor y cineasta Marc Weingarten, autor de “La banda que escribía torcido”, un ensayo que habla sobre esta generación de escritores, afirmó en un artículo para el diario ABC: «El arte de la narración está vivo y coleando, solo que ahora es más difuso y está diseminado en libros, periódicos, revistas y en la web¹⁷».

¿Y el periodismo digital? Los avances tecnológicos y las nuevas costumbres de la población hacen que se requiera una nueva forma de mantenernos informados que se adapte a nuestros tiempos. En el 2012, el periodista John Branch publica para “The New York Times” una pieza multimedia llamada *Snow fall*¹⁸. El artículo que no solo presentaba textos, sino también fotografías, vídeos y gráficos animados, ganó el Premio Pulitzer en 2013 de la categoría de Reportajes por su «narrativa evocadora y hábil integración de elementos multimedia».

¹⁷ G.MORA, Jaime (2013). *Escribieron crónicas y se convirtieron en estrellas de rock*. (ABC). <https://www.abc.es/cultura/libros/20130317/abci-nuevo-periodismo-201303160104.html>.

¹⁸ BRANCH, John (2012). *Snow Fall. The Avalanche at Tunnel Creek*. (The New York Times). <https://www.40defiebre.com/nueva-dimension-web-parallax>

En estos últimos tiempos hemos conocido el *storytelling*, en vez de contar una noticia de forma convencional, permite hacerlo de una manera mucho más atractiva para el lector: como si se tratara de un cuento. Esta nueva forma ha ayudado sobre todo en estos tiempos ya que una gran mayoría de personas han dejado de comprar periódicos. Ahora interesan mucho los clics que reciben las noticias en los medios digitales, el *storytelling* ha ayudado a atrapar al lector. Incluso han nacido nuevos medios únicamente especializados en la técnica del *storytelling*. Tenemos como ejemplo el medio “Quartz”, quien resume historias relevantes o el medio “Five Thirty Eight”, que genera historias mediante la visualización de cifras.

Sabemos que no solo es suficiente con transmitir información, hemos visto que la forma de hacerlo también es esencial. Desde el periodismo que cuenta historias basadas en hecho reales a periodistas que no solo utilizan la forma convencional, sino también nuevos elementos que llaman la atención del lector como imágenes, vídeos o gráficos: herramientas multimedia. Los modelos de comunicación no dejan de reinventarse. ¿Dónde está el límite del periodismo? ¿Hasta dónde llegan sus armas?

2.1.4 El periodismo social

“Para ejercer el periodismo, ante todo, hay que ser buenos seres humanos. Las malas personas no pueden ser buenos periodistas. Si se es una buena persona se puede intentar comprender a los demás, sus intenciones, su fe, sus intereses, sus dificultades, sus tragedias.”

Ryszard Kapuscinski

Como buscador de la verdad, el periodista tiene que enfrentarse, a veces, a una realidad dolorosa. El oficio del periodista está tan conectado con la sociedad que es de forma evidente una profesión con una función social. No es sorprendente que, al toparse con circunstancias injustas, los periodistas deseen no solo destaparlas, sino denunciarlas. Abrir los ojos a la sociedad hace que sea la propia opinión pública quien demande y reclame cambios a quienes tienen el poder.

Más que una especialización, el periodismo social es la esencia del periodismo. “El periodismo social es tan antiguo como el propio periodismo” asegura Gabriel Sánchez¹⁹. Es la base de la profesión: comunicar claramente a sus lectores sobre los asuntos que más les conciernen, “toda denuncia social que hagan los medios sirve para que el legislador tome conciencia de lo que está ocurriendo y transmita a la sociedad su sentir”, aclara Sánchez. El poder mediático que tenemos es enorme, por lo tanto, el periodismo es también un altavoz para los más vulnerables. Las consecuencias de las noticias de política o economía siempre tienen un impacto social que merece ser tenido en cuenta. Evidentemente, los temas tratados en este tipo de periodismo son los que más incumben a la sociedad, ya que son ellos los primeros afectados. Dando visibilidad a distintos temas sociales, se generan debates que pueden ser interesantes para la evolución de una ciudadanía que antes ni se planteaba esas cuestiones.

“El periodismo en su conjunto tiene una función social²⁰” afirma Roberto Herrscher, Profesor de Periodismo de la Universidad Alberto Hurtado y autor del escrito *Periodismo narrativo*. El periodismo social debe estar desatado de cualquier empresa privada y no rendir servicio a ningún poder político. Esto debería ser siempre así en esta profesión, pero más aún en temas tan delicados como pueden ser aquellos que afectan directamente a los ciudadanos. Son estos escritos los que rinden homenaje de forma directa a los lectores. Es cierto que todos deberían cumplir con estas obligaciones, pero el periodismo social debe hacerlo con innegable obligatoriedad puesto que es en realidad la razón de ser del periodismo.

Un claro ejemplo de como un caso denunciado en los medios tuvo una gran repercusión es el de Ana Orantes en un programa de *Canal Sur* emitido en diciembre de 1997. Aquella mujer que era maltratada física y psicológicamente por su marido, murió asesinada por él trece días después de contarlo en televisión. La denuncia pública le costó la vida. “Esto marca un antes y un después en el tema de la violencia de género” declara Sánchez. Es a partir de este momento cuando la opinión pública adquiere una conciencia, los medios de comunicación inician una campaña para denunciar los malos tratos que sufren las mujeres a lo largo de los años. Y, así, en el año 2004 es cuando entra en vigor la ley sobre violencia

¹⁹ Entrevista realizada a Gabriel Sánchez, Doctor en Periodismo y profesor de la facultad de Comunicación en la UFV, el 24 de marzo a las 19h de la tarde.

²⁰ Entrevista realizada a Roberto Herrscher, Profesor de Periodismo en la Universidad Alberto Hurtado y autor del escrito *Periodismo narrativo* el 24 de marzo a las 21h de la noche.

de género. “¿Hemos colaborado los medios? Sí, porque al denunciar una situación concreta, la opinión pública se ha sensibilizado y ha obligado a los poderes a que legislen en ese sentido” sostiene el Doctor en Periodismo de la Universidad Francisco de Vitoria. Gabriel Sánchez añade: “Es lo que los periodistas denominamos la tesis del perro guardián. El periodista es una especie de perro guardián que está en su casita de madera en el jardín del chalet. Cuando el ladrón entra a robar, el perro ladra, y cuando el perro ladra consigue dos efectos: el primero, poner en fuga al ladrón, y el segundo, que el vecindario se entere de que ha entrado un ladrón ahí a robar y que el perro ha sido capaz de expulsarle del chalet. El periodista es un perro guardián que denuncia, y al denunciar, ladra. Y al ladrar, automáticamente la infracción se paraliza y la opinión pública conoce qué es lo que está ocurriendo”²¹.

El *Nuevo periodismo*, del que hemos hablado en el anterior epígrafe, tiene una clara función social ya que normalmente cuenta historias basadas en noticias, sobre todo en noticias de la sección de sucesos. Esa denuncia que realizan los autores del *Nuevo periodismo* reflejando situaciones complicadas, ese tacto que tienen al representar una realidad, al retratar el hundimiento de un pueblo tras una desgracia, al poner el foco en unos seres marginados por la sociedad, es el mismo compromiso que tienen muchos cineastas en sus películas. La opinión pública tiene claro que cambiar, van a cambiar poco, pero al denunciar, consiguen que la sociedad haga su propia valoración y demanden a quienes tienen la capacidad de cambiarlo. “Los medios de comunicación tienen una responsabilidad discursiva en el fomento de la cultura de paz y la responsabilidad ciudadana. Desde los estudios de paz se considera que las palabras tienen un gran impacto sobre la forma en la que vemos la violencia²²”, asegura el periodista Alex Iván Arévalo en su libro *Comunicación, conflictos y cambio social*.

Roberto Herrscher declara que el periodismo social “no es periodismo blando porque un elemento fundamental es que te cuenten la historia de otro de tal forma que sientas que eres el otro. Aprender a escuchar, a mirar, a escribir, a contar, y de repente entender lo

²¹ Entrevista realizada a Gabriel Sánchez, Doctor en Periodismo y profesor de la facultad de Comunicación en la UFV, el 24 de marzo a las 19h de la tarde.

²² ARÉVALO SALINAS, Alex Iván, CABRAL Raquel e IRANZO Amador. *Comunicación, conflictos y cambio social*. Sao Paulo: Colección Cambio Social UNIVERSIDAD DE LA FRONTERA, 2015, p.168.

que le pasa al otro. Los libros ayudan a comprender países, situaciones y personas, al igual que lo hacen las películas”²³.

En corrientes cinematográficas como el Neorrealismo Italiano o la Comedia Costumbrista Española vemos claramente imágenes de dos épocas con una situación política, económica y social muy concreta en las que, tras sufrir una guerra donde la sociedad quedó devastada o durante una dictadura en la que la ciudadanía española vivía en una censura constante, aquellas películas de denuncia servían de espejos para la sociedad de la época.

²³ Entrevista realizada a Roberto Herrscher, Profesor de Periodismo en la Universidad Alberto Hurtado y autor del escrito *Periodismo narrativo* el 24 de marzo a las 21h de la noche.

2.2 Corrientes cinematográficas

“El cine es un espejo pintado”.

Ettore Scola.

2.2.1 El Neorrealismo italiano

“Estos son los hechos; si uno los comprende, si toma conciencia de ellos, por fuerza surgen emociones artísticas eficaces y capaces de sensibilizar a la gente sobre estos grandes problemas”.

Roberto Rosellini.

El Neorrealismo italiano comparte bastantes características con la novela naturalista. Ambas hacen una denuncia de los problemas sociales del momento, tienen una concepción del arte como arma de combate político filosófico y social. Las dos corrientes desean mostrar la realidad de aquel entonces. El Neorrealismo italiano fue una gran experiencia de cine social y realista. Fue un movimiento colectivo que afectó a gran parte del cine italiano de la posguerra y se extendió en otras manifestaciones artísticas como la fotografía y la literatura.

Fue un cine de "ruptura". Al final de la Guerra Mundial II, los cineastas quisieron romper con los artificios del cine de estudio para volver a la verdad de la vida y a la espontaneidad del presente. "Todo el mundo sintió el loco deseo de tirar todas las viejas historias, plantar la cámara en medio de la vida real, en medio de todo lo que golpea nuestros ojos. Queríamos liberarnos del peso de nuestras culpas, queríamos mirarnos a la cara, descubrir qué habíamos hecho mal. Queríamos mirarnos a la cara, descubrir lo que realmente éramos y buscar la verdad". dijo Vittorio De Sica.

Estos cineastas formaban parte de la burguesía, y algunos comenzaron su carrera bajo el fascismo. Se despertaron aturdidos por las mentiras del régimen y los horrores de la guerra, con la idea de que el cine ya no podía ser como antes. Bajo el gobierno de Mussolini, en las décadas de 1920 y 1930 y durante la guerra, nació una forma de resistencia intelectual, reflejada sobre todo a través del naturalismo en la literatura, la descripción de la gente común y los problemas sociales. También había una resistencia

cultural en la crítica, se atacaba al cine oficial, se le acusaba de estar aislado de las realidades cotidianas.

*Roma Ciudad Abierta*²⁴ fue rodada por Rossellini en enero de 1945, pocos meses después de la liberación de Roma, mientras los combates continuaban en el norte de Italia. Él realizó un testimonio de la resistencia diaria de algunos italianos contra los ocupantes nazis y las milicias fascistas a principios de 1944 (a través de tres personajes "mártires" - la madre y el grupo de niños partisanos- por ejemplo). El guion se basaba en historias reales, incluso en el lugar exacto de los hechos. La película fue concebida inicialmente como un documental que reconstruía los hechos reales, como si fueran noticias inmediatamente reconstruidas. Esta urgencia de filmar residía en el corazón del Neorrealismo: estar en contacto directo con el presente.

Esta corriente es una consecuencia directa de la guerra: primero, porque la industria está en ruinas y se veían obligados a rodar en las calles; y segundo, porque era necesario dar testimonio del presente del pueblo italiano que sobrevivía en las ruinas que dejó la caída del fascismo y la guerra. "Después de la guerra, todos nuestros sujetos estaban preparados. Eran muy simples, problemas muy simples: cómo sobrevivir, la guerra, la paz. Estos problemas estaban en la agenda, se presentaron de forma inmediata y brutal. " afirmaba Federico Fellini.

La liberación era el tema principal, los niños estaban muy presentes en estas películas porque existía una sensación de renacimiento, un punto de partida de una agitación no sólo del cine, sino de toda la sociedad italiana: había que cambiar el cine para cambiar el mundo, pensaban.

El Neorrealismo reivindicaba una vuelta a la realidad que se traducían en una estética realista. André Bazin afirmó: "Llamaremos realista a cualquier sistema de expresión, a cualquier proceso narrativo tendiendo a hacer aparecer más realidad en la pantalla²⁵". Esta corriente cinematográfica era una estética de la pobreza. Había una economía de medios, la sencillez predominaba en el rodaje, condiciones impuestas por el contexto de producción en Italia en 1945-46: sin estudio, sin equipo, sin laboratorios, lo que acabó por convertirse en opciones efectivas y reclamadas. Los escenarios eran naturales con

²⁴ Rossellini, R. (1945). *Roma, ciudad abierta*. Excelsa Films/Minerva.

²⁵ BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: EDICIONES RIALP, S.A.,1990.

poca o ninguna iluminación, una cámara que observaba; planos largos, amplios y profundos, había un rechazo al montaje clásico, se crearon nuevos efectos con un montaje menos fragmentado y una post-sincronización, que permitía una filmación muda más ligera y espontánea. Además, los actores no eran profesionales y las historias estaban basadas en la vida real: es la ética del testimonio, la moral del documental del Neorrealismo que quería mostrar una realidad humana y social al final de la guerra.

Un gran ejemplo es *El ladrón de bicicletas* de Vittorio De Sica²⁶ de 1948. Esta película mostraba el trabajo infantil, el pequeño proletariado, el desempleo, la mendicidad, el robo. Hacía una descripción tanto de la obra del protagonista (collage de carteles, con contraste entre la película de Hollywood *Gilda* y la situación del héroe), como de la estrategia de robar la bicicleta. Un movimiento de cámara dejaba a los personajes para seguir a los dos niños mendigos (exterioridad de la descripción que no está vinculada a la historia principal, al punto de vista del personaje). La inmersión del cine en la realidad se consigue: seguimos a un personaje "pretexto" que deambula por Roma en busca de una bicicleta, esto describe la realidad que está viviendo, que es el verdadero tema de la película.

Sin embargo, según nos vamos adentrando en los años 50, el Neorrealismo italiano evolucionó y se alejó un poco de lo que era en sus inicios. Un buen ejemplo de este cambio es la segunda etapa del cine de Rossellini, en el que se afirma la modernidad. Su objetivo se convirtió en casar, o más bien confrontar, la ficción (Ingrid Bergman, la estrella de Hollywood) y el documento (la realidad italiana, el Neorrealismo). Las tres películas de esta etapa -*Stromboli, tierra de Dios*²⁷, *Europa 51*²⁸ y *Te querré siempre*²⁹- parecían no pertenecer al Neorrealismo original (sus temas principales son una estrella internacional; personajes pertenecientes a la burguesía, sujetos más individuales que sociales o colectivos), pero el reto era siempre captar algo de la realidad y la verdad de los seres humanos: un Neorrealismo de la persona, existencial y ya no sociológico.

²⁶ De Sica, V. (1948). *Ladrón de Bicicletas*. Produzioni De Sica.

²⁷ Rossellini, R. (1950). *Stromboli, tierra de Dios*. Berit Films, RKO Radio Pictures.

²⁸ Rossellini, R. (1952). *Europa 51*. Ponti de Laurentiis.

²⁹ Rossellini, R. (1954). *Te querré siempre*. Sveva Film, Junior Film, Italia Film, Les Films Ariane, Francinex.

En definitiva, esta corriente cinematográfica duró unos diez años (1945/1955) dividida en dos períodos, el Neorrealismo de posguerra, política o/ y el existencialista. Fue un experimento masivo de cine realista y social: decenas de directores, un centenar de películas (casi el 10% de la producción italiana de la época). Las películas no tuvieron un gran éxito de público en Italia, pero provocaron grandes debates críticos e incluso políticos en Italia. Además, influiría en el cine mundial de los años 50 y 60: la *Nouvelle Vague* francesa, el cine independiente americano, el joven español, mexicano, alemán...

2.2.2 La comedia costumbrista española durante el franquismo

“Que quede claro que la película [*El verdugo*] no solo es un alegato contra la pena de muerte, que lo es, sino que también quiere explicar las trampas invisibles que nos tiende la sociedad para reducir nuestra libertad”.

Luis García Berlanga

A través de estas comedias, que aparentemente pueden parecer intrascendentes y frívolas, se hace una denuncia tan o más seria que la que realizan grandes documentales durante la dictadura y luego más tarde, a lo largo de la transición española. En los años del franquismo era más fácil evitar la censura con humor. Carlos Aguilar, historiador cinematográfico y novelista afirma en una entrevista para RTVE: “Existía un cierto paternalismo en la actividad censora, siempre lo existió respecto a los géneros, por así denominarlos, populares. Y el humor suponía una especie de bálsamo, de endulzamiento, para el rigor de la dictadura³⁰”. Son muchos los cineastas que han transmitido su desacuerdo y absoluto rechazo a la situación tanto del artista como de los ciudadanos españoles durante esta época, Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Fernando Fernán Gómez, y alguna película de Carlos Saura. Según Aguilar, el cine cómico español de los años 50 “representa el mejor bloque de nuestra industria filmica”. Estas comedias están influidas en su lado más crítico y más duro por el Neorrealismo italiano (tachado de “filocomunista” por el régimen franquista), y, por su parte más

³⁰ JIMÉNEZ, Jesús (2017). *Los 50, la década dorada de la comedia cinematográfica española*. (RTVE). <https://www.rtve.es/noticias/20170224/50-decada-dorada-comedia-cinematografica-espanola/1492180.shtml>

humorística y de enredo, también heredan características de otro tipo de cine italiano “cinema di fidanzatine”.

La comedia puede ser un gran vehículo para hablar de temas dolorosos e importantes para la sociedad. Estas comedias tienen como protagonistas a personajes que podríamos identificar fácilmente en las calles españolas. No se deben subestimar puesto que muchas películas costumbristas no se evaden de la realidad, sino que la muestran de una forma muy evidente. Para Yoann Hervey, “Puede parecer más fácil hacer una crítica a través del drama que de la comedia, pero no siempre es así. La comedia normalmente te hace tomarte las cosas de una manera más ligera. Sin embargo, puede ser esa ligereza la que aproxima al lector/espectador. Con la comedia tiendes la mano al espectador y le das más confianza, haces que se sitúe a ver la obra desde otro punto”³¹.

La Guerra Civil Española acaba el 1 de abril de 1939, y a partir de ese momento se instaura la dictadura del General Francisco Franco que duró hasta su muerte en el año 1975. Tras la guerra, España quedó completamente devastada. La represión y el sufrimiento hicieron que el pueblo español se viera inmerso en una situación muy precaria. Con el fin de proteger la moral y la ideología del régimen, se estableció la Junta Superior de Censura Cinematográfica. Esta se encargaba de verificar que el contenido de las películas respetaba los valores morales, (había que respetar a la patria, la religión y la familia) y que no hubiera carga de contenido ideológico opuesto al del régimen. En alguna ocasión incluso el cineasta Luis García Berlanga, sugirió que el cura dominico que había modificado en gran medida el guion de *Los jueves, milagro*³² apareciese como coguionista en los títulos de crédito.

Se ha hablado de Berlanga como el cineasta que mejor ha sabido representar con sus películas la sociedad española. Incluso existe el término “Berlanguiano” que la RAE³³ define como “adj. Pertenciente o relativo a Luis García Berlanga, cineasta español, o a su obra”. Su película *¡Bienvenido, Mister Marshall!*³⁴ de 1953, nos sitúa en un pueblo manchego por el que va a pasar uno de los representantes del Plan Marshall. El alcalde (Pepe Isbert) aprovecha la visita de una famosa folclórica (Lolita Sevilla), para

³¹ Entrevista realizada a Yoann Hervey, Doctor en cine y profesor de “Teorías filosóficas en el cine” en la Universidad Paul Valéry de Montpellier (Francia), el 30 de marzo a las 17h.

³² García Berlanga, L. (1957). *Los jueves, milagro*. Ariel P.C, Domiziana Iternazionale Cinematográfica.

³³ (RAE, s.f.)

³⁴ García Berlanga, L. (1953). *Bienvenido, Mister Marshall*. Uninci.

transformar este pueblo manchego en uno andaluz, y de esta forma, sorprender, divertir y agradar a los estadounidenses. Tanto Berlanga como Juan Antonio Bardem y Miguel Mihura, al escribir esta película consiguieron esquivar la censura con humor, ingeniosos diálogos y canciones. La película muestra cómo un pueblo se metamorfosea por agradar a los norteamericanos, algo que se puede relacionar con el intento de Franco, tras la derrota de Alemania durante la Segunda Guerra Mundial, de alejarse de su autarquía y política de aislamiento para comenzar con el período de apertura y aproximación a los *yankees*³⁵. Sin embargo, España no fue incluida en el Plan Marshall, por lo que el título de la película no puede ser más irónico.

Pese a varios intentos aperturistas, España no consigue salir de su aislamiento económico. En 1962, se creó un nuevo gobierno franquista, apareció la vicepresidencia y un gabinete ministerial. Con el deseo de obtener un mayor beneficio económico del cine, surgieron nuevas reformas legislativas, en teoría para acabar con la autarquía. Sin embargo, esto era solo una forma aparente puesto que, en realidad, el proteccionismo y la censura seguían ahí.

Si con *El extraño viaje* (1964) Fernando Fernán Gómez³⁶, pretendía hacer una crónica sobre el crimen de Mazarrón de 1956³⁷, al final acabó siendo una película fundamentalmente de humor e intriga. No consiguió pasar la censura y quedó años olvidada, hoy en día está considerada como una de las mejores películas de nuestro cine. La película trata la historia de una familia acomodada de tres hermanos, Ignacia (Tota Alba), Venancio (Jesús Franco) y Paquita (Rafaela Aparicio) que, al ser solteros, viven juntos. Ignacia, mujer con mucho carácter, es quien manda sobre los otros dos, algo más retraídos. Ignacia se enamora de Fernando, músico de la orquesta del pueblo. Mantiene una relación a escondidas ya que Fernando estaba comprometido con otra mujer. Un día, cuando Ignacia sale de casa, los hermanos entran en su habitación. Ésta, una vez regresa al hogar se enfada al encontrarles husmeando en su cuarto, y ellos nerviosos acaban

³⁵ MÉNENDEZ PIÑERA, Gabriel (2014). ¡Bienvenido, Mister Mashall! (Historias del celuloide). <https://historiasdelceluloide.elcomercio.es/2014/07/bienvenido-mister-marshall.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>

³⁶ Fernán Gómez, F. (1964). *El extraño viaje*. Ízaro Films, Pro Artis Ibérica.

³⁷ LUCAS, Ana (2016). El crimen de Mazarrón que inspiró una película. (La Opinión de Murcia) <https://www.laopiniondemurcia.es/comunidad/2016/04/16/crimen-mazarron-inspiro-pelicula-32064515.html>

matándole. Fernando decide encubrir a los hermanos y los tres escapan del pueblo. Al final, Fernando harto de los dos hermanos, les envenena. Semanas más tarde, la policía encuentra el cadáver de Ignacia y Fernando es encarcelado. *El extraño viaje* representa la España rural de Franco de una forma muy realista³⁸. El personaje de Ignacia, una mujer conservadora que acepta y promueve los valores del franquismo, y que, sin embargo, al enamorarse quiere escapar al extranjero porque es la única forma de ser libre y no ser juzgada ni por ella misma. Se siente cohibida por sus propias ideas. La película no fue bien recibida por la sociedad de la época, que no entendía las ideas aperturistas ya que no estaban acostumbrados a ellas, tenían una mentalidad cerrada debido a los valores que había instaurado el franquismo durante tantos años. Los personajes de esta película representan claramente a personas reales de aquel momento, mujeres cotillas que critican a las más modernas que empiezan a escuchar música pop. La chica joven que quiere escapar de ese ambiente opresivo, las típicas mujeres que desean mantener las costumbres y se oponen al cambio, los hombres en los bares mirando a las chicas jóvenes... Fernán Gómez quiere abrirnos los ojos, y gracias a los diálogos y a la muestra de la realidad cotidiana del mundo rural, no solo nos sitúa claramente en un pueblo de España de una manera muy realista, sino que, el ingenio y los detalles tan representativos de esa España provocan la risa en el espectador.

A través de estas películas y de otras (como *Plácido*³⁹ (1961) o *El verdugo*⁴⁰ (1963) de Luis García Berlanga), realizadas con muy poco presupuesto, estos cineastas describían, y realizaban una crítica de la vida durante esos años, mostraban de una forma evidente las contradicciones del franquismo. La acción se solía desarrollar en los típicos pueblos de la España de Franco, usando expresiones populares arcaicas. Berlanga se reía de los defectos y complejos de esa sociedad inculta e ingenua, pero a su vez, también mostraba ternura y comprensión ante una sociedad que se había visto sometida y que no había tenido libertad para decidir.

³⁸ DELTELL, Luis (2010). *El extraño viaje. Fernando Fernán Gómez, 1964*. (Sombras de Luna)

https://www.madrimasd.org/blogs/imagen_cine_comunicacion_audiovisual/2010/05/29/125846#:~:text=%E2%80%9CEl%20extra%C3%B1o%20viaje%E2%80%9D%20es%20una,a%20la%20Espa%C3%BA%20rural%20franquista.

³⁹ García Berlanga, L. (1961). *Plácido*. Jet Films.

⁴⁰ García Berlanga, L. (1963). *El verdugo*. Nagra Films, Zabra Films

Fernando Fernán Gómez, en el documental *La silla de Fernando*⁴¹ de David Trueba y Luis Alegre afirmó: “Un día un taxista iraní me preguntó “¿Por qué España, con una cultura tan rica tiene un cine tan pobre?”, lo de la cultura rica no estoy seguro, pensé, pero lo que sé es que llevamos mucho tiempo intentando hacer cine, y no lo conseguimos, el por qué no lo sé, “eso mismo nos preguntamos nosotros”, le contesté”.

*Mamá cumple 100 años*⁴² de Carlos Saura, o las películas de Víctor Erice y de Bardem hicieron algo parecido durante la Transición⁴³: servir de reflejo de una sociedad que empezaba a ver la luz al final del túnel. Muy críticos con esos años, y siendo conscientes de lo que los nuevos cambios suponían, quisieron mostrar cómo se dejaba atrás una dictadura y cómo repercutía ésta en la sociedad.

Como consecuencia de esta hiperpolitización, apareció el cine de Pedro Almodóvar, completamente alejado de estas películas, cansado de tanta política, hizo un cine muy distinto y de apariencia más superficial. “Por supuesto, también es un producto típico de la transición el denominado "amarillismo de izquierdas" de la obra de Eloy de la Iglesia (con obras como *El pico*⁴⁴, de 1983) o la nueva comedia madrileña, que en 1977 asoma en *Tigres de papel*⁴⁵ de Fernando Colomo y en 1980 se asienta con las películas inaugurales de dos directores tan representativos como Pedro Almodóvar con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*⁴⁶ y Fernando Trueba con *Ópera Prima*⁴⁷” admite Sánchez Vidal. A través de la comedia y de personajes excéntricos, Almodóvar- quien vivió la explosiva movida madrileña intensamente- reflejaba en sus películas con un humor sin tabúes, personajes en grandes ciudades, completamente dominados por sus sentimientos, y con gigantes pasiones, distanciándose así de las comedias costumbristas con componente político a las que estábamos acostumbrados.

⁴¹ Alegre, L. y Trueba, D. (2006). *La silla de Fernando*. Buenavida producciones.

⁴² Saura, C. (1979). *Mamá cumple 100 años*. Elías Querejeta.

⁴³ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. (1993). *El cine español y la transición*. (Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza). <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/10/3articulos/23.pdf> págs 507-522.

⁴⁴ De la Iglesia, E. (1983). *El pico*. Ópalo Films.

⁴⁵ Colomo, F. (1977). *Tigres de papel*. José Esteban Lasala.

⁴⁶ Almodóvar, P. (1980). *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Figaró Films.

⁴⁷ Trueba, F. (1980). *Ópera Prima*. Salamandra P.C, Les Films Molière.

3. Estudio práctico de las películas seleccionadas

“Hacer cine no es ciencia espacial, no es física cuántica. Si eres el escritor de la historia, sabes lo que quieres que vea tu audiencia porque lo has escrito. Es solo narración y tú lo cuentas”.

Woody Allen

Como hemos podido ver anteriormente el cine y la novela van de la mano. Así como lo hacen el periodismo y la novela. Un guionista (que muchas veces es también el director de la película), no es más que un escritor. La gran diferencia está en la técnica que se emplea, y el cine asusta porque implica tecnología. Hemos visto hasta ahora dos corrientes cinematográficas en las que los directores se han basado en lo que tenían delante de los ojos para hacer un retrato de la realidad. Las películas que hemos citado muestran el mundo del mismo modo que lo puede hacer un reportaje. El cine lo hace desde el punto de vista del director, al igual que un reportaje acaba siendo un reflejo de lo que ha visto ese periodista en concreto, por muy objetivo que intente ser. Para el experto Yoann Hervey, “Filmar es revelar el mundo. La imagen enseña más de lo que puedo mostrar yo observando lo real. Incluso puedo hacer aparecer. El cine consigue hacernos ver algo que está y estaba ahí, pero no veíamos. Nos hace interrogarnos sobre la manera en la que percibimos el mundo. Siempre pasamos por delante de cosas que podríamos ver, pero por alguna razón no las vemos. Tal vez son las costumbres. El séptimo arte nos pone en una actitud distinta a la que tenemos en nuestra vida cotidiana, nos hace ver lo que no veíamos y estaba a nuestro lado. El cine hace cambiar las condiciones de la percepción para ponernos en una actitud diferente y revelarnos lo real”⁴⁸.

“Una película no se piensa, se percibe” decía el filósofo Merleau Ponty. Cuando vemos una película, la percibimos de manera inmediata y, por lo tanto, cobra significado automáticamente. “La realidad está por describir, no por construir o constituir (...). La percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada. Es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos

⁴⁸ Entrevista realizada a Yoann Hervey, Doctor en cine y profesor de “Teorías filosóficas en el cine” en la Universidad Paul Valéry de Montpellier (Francia), el 30 de marzo a las 17h.

presuponen”, afirma Ponty en su libro *Fenomenología de la percepción*⁴⁹. Por lo tanto, si el cine se percibe y la realidad tan solo puede ser descrita y no (re)construida, esto convierte al cine en un arte de conducta. Lo que ve cada uno en una película es toda una experiencia, y aunque se siente alguien al lado a ver la misma película el mismo día, jamás podremos ver ni percibir lo mismo que el otro. Nosotros estamos frente a una película que de forma automática nos sugiere cosas que no son pensadas, sino que nos aparecen sin tener control sobre ellas. Se hacen significativas en el acto, y eso es algo extremadamente valioso con lo que cuenta el séptimo arte.

El cine de ficción realista establece un vínculo natural con la realidad, pero es un documento de la realidad que testimonia una realidad. Es crucial entender que cualquier creación que implique la realidad será siempre una representación de esta realidad. Pero eso es así no solo en el cine, sino también en el periodismo. Al hacer un reportaje, hay que elegir el enfoque que queremos darle, siempre estaremos descartando otros enfoques. Cada vez que elegimos y por lo tanto descartamos, ya estamos creando nuestra propia representación.

Estas películas españolas han sido inspiradas o comparten características, no solo con las dos corrientes cinematográficas que hemos visto, sino también con la labor periodística. La ficción por su manera de ser está muy atada a las formas periodísticas. Las películas seleccionadas para este estudio *Barrio*, *Princesas* y *Entre dos aguas* son un claro ejemplo de ello. Son películas reconocidas por la crítica, las tres han estado nominadas, incluso algunas premiadas en los Premios Goya, y en el Festival de San Sebastián. Además, ambas son películas que no estamos acostumbrados a ver en la gran pantalla, lo que las hace muy interesante. Asimismo, tanto Lacuesta como Aranoa son dos grandes directores del cine español con una visión especial, ambos interesados en el retrato de la sociedad española. A continuación, veremos una ficha técnica de cada película, así como los aspectos formales de la obra y el análisis de ella. En cada película se estudiarán los aspectos más importantes y al final se hará una puesta en común de las tres obras.

⁴⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta.,1993, págs 8-10.

3.1 Fernando León de Aranoa

“Yo creo que el cine tiene que trascender la realidad, para eso la ficción tiene herramientas maravillosas que van más allá de lo inmediato, de lo social, de lo coyuntural. Cuando hablo de la realidad me gusta pisar el otro lado de la línea porque creo que en lo real hay mucho de surreal”.

Fernando León de Aranoa.

Fernando León de Aranoa es un director de cine español que nació en Madrid en el año 1968. Estudió en la Universidad Complutense de Madrid, empezó a trabajar como guionista para varios programas de televisión como *Un, dos, tres... responde otra vez* o *Martes y Trece*. En 1994 debutó con su cortometraje *Sirenas*, gracias al cual recibió el reconocimiento de varios festivales de cine independiente. En 1997, Elías Querejeta le produjo la película *Familia*, por la cual obtuvo el Premio Goya al mejor director revelación. A partir de este momento empezó a llegar el éxito gracias a otras películas como *Barrio* o *Princesas*. “Hacer películas consiste en contar historias, lo más irrelevante es con qué lo hagas, que sea con un lápiz o con una cámara” dice Aranoa en una entrevista para Jot Down⁵⁰. Las películas del director madrileño son muy reconocibles y características de una época de nuestro cine.

3.1.1 Barrio

Manu- Yo no he estado nunca en la playa

Javi- Yo una vez de pequeño, estuve potando en una

Rai- Son muy incómodas están llenas de arena

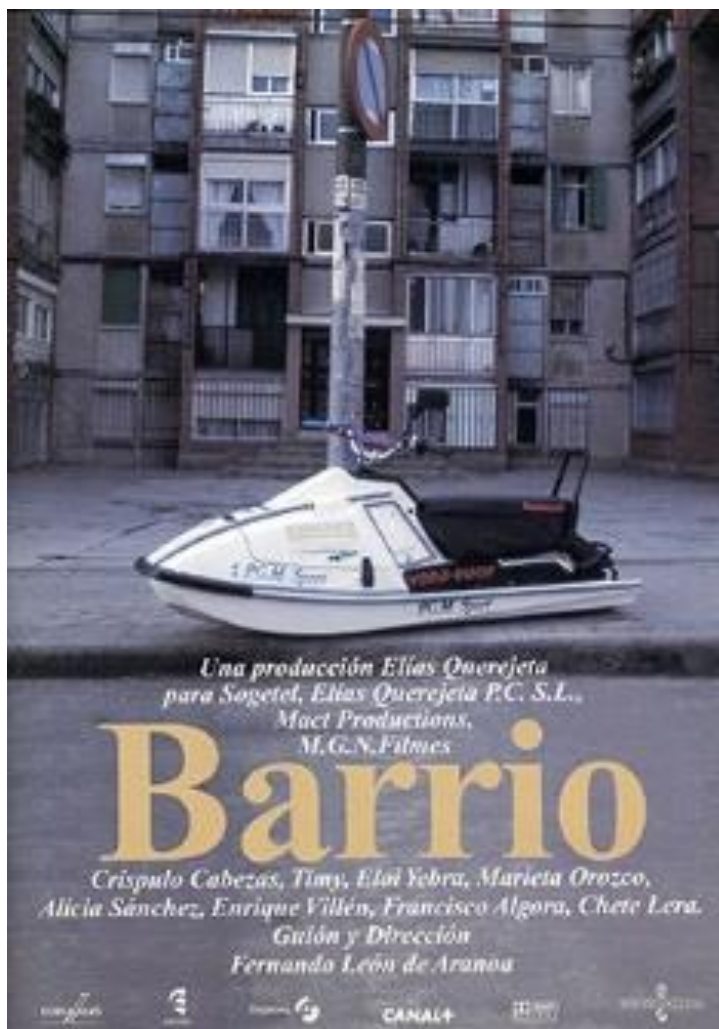
Manu- Podríamos ir a una, aunque sea en septiembre

Javi- Y las pelás, ¿qué?

⁵⁰ HERMOSO, Lara (s.f). *Fernando León de Aranoa: “El creador tiene que ser capaz de crear sin lastre en las alas de ningún tipo”*. (Jot Down). Consultado en abril de 2021, en <https://www.jotdown.es/2015/09/fernando-leon-de-aranoa-el-creador-tiene-que-ser-capaz-de-crear-sin-lastre-en-las-alas-de-ningun-tipo/>

Javi (Timy Benito), Rai (Crispulo Cabezas) y Manu (Eloi Yebra) en *Barrio*.

3.1.1.1 Ficha técnica



<i>Barrio</i> de Fernando León de Aranoa	
Título:	Barrio
Año:	1998
Género:	Drama
Duración:	94 minutos
País:	España
Dirección:	Fernando León de Aranoa
Producción:	Elías Querejeta
Guión:	Fernando León de Aranoa

Reparto:	Críspulo Cabezas, Timy Benito, Eloi Yebra y Marieta Orozco
Productora:	Sogetel

3.1.1.2 Aspectos formales de la obra

Barrio es una película de 1998 del director español Fernando León de Aranoa. Fue producida por Sogetel, MGN Filmes y Elías Querejeta P.C. Narra la historia de tres adolescentes de un barrio muy humilde a las afueras de Madrid. Los tres protagonistas, Javi (Timy Benito), Manu (Eloi Yebra) y Rai (Críspulo Cabezas) viven un verano caluroso en el que sus problemas no cesan. Como dicen los telediarios, la mayoría de los españoles están en la playa. Ellos no, ellos recorren su barrio, de aire deprimente y repleto de viviendas sociales. Hablan de sus sueños, de la vida y vemos lo fácil que podría resultar para ellos tomar malas decisiones: la delincuencia, la violencia y las drogas conviven con ellos⁵¹. Estos tres actores superaron la gran cantidad de castings que les hicieron, pero contrariamente a lo que se piensa, no les sacaron de ningún instituto. Eloi Yebra, el actor que interpreta a Manu, ya había participado en otras películas.

Barrio obtuvo mucho éxito entre el público y en numerosos festivales. Aranoa estuvo nominado hasta en seis ocasiones para los premios Goya de 1999. Finalmente, la película ganó el premio a Mejor dirección, Mejor guión original y Mejor actriz revelación. El año anterior, en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, gracias a *Barrio*, Aranoa se hizo con la Concha de Plata al Mejor Director. También adquirió un gran reconocimiento internacional.

3.1.1.3 Análisis de la obra

Esta película nos retrata a tres jóvenes de 15-16 años que viven en un Barrio humilde que podría encontrarse en cualquier parte de España. Son tres amigos con personalidades

⁵¹ FILM AFFINITY (s.f). Barrio. (Film affinity España)

<https://www.filmaffinity.com/es/film690962.html>

completamente distintas, pero los tres tienen por la edad, las mismas preocupaciones, y, sobre todo, un modo de vida muy parecido. Rai, Javi y Manu son tres chicos de barrio que no se van de vacaciones en verano. Cada cual, tiene sus problemas familiares y todos fantasean con lo que será de ellos en un futuro. Rai es dentro de lo que cabe, el que tiene la situación familiar más estable, el más independiente de los tres ya que sus padres no le hacen mucho caso. Tiene un hermano mayor que trabaja como vigilante de un edificio en el centro de la ciudad. Es el más impulsivo y el que menos miedos aparenta tener. Javi, por su lado, tiene una situación familiar complicada, comparte cuarto con su abuelo sordo, su padre pega a su madre y no es muy cariñoso con sus hijos. Su madre y su padre acaban separándose. Al padre de Javi no le queda más remedio que irse a vivir a una caravana, es lo único que se puede permitir. Por último, la madre de Manu murió, y el padre tiene una depresión que no le permite salir de casa. Cerca del final de la película, Manu descubre que su hermano es un yonqui, a pesar de que su padre le había repetido sin cesar que estaba trabajando fuera y que por eso llevaba tanto tiempo sin verle. Un día, Manu sigue el trayecto que suele hacer el padre y descubre la verdad.

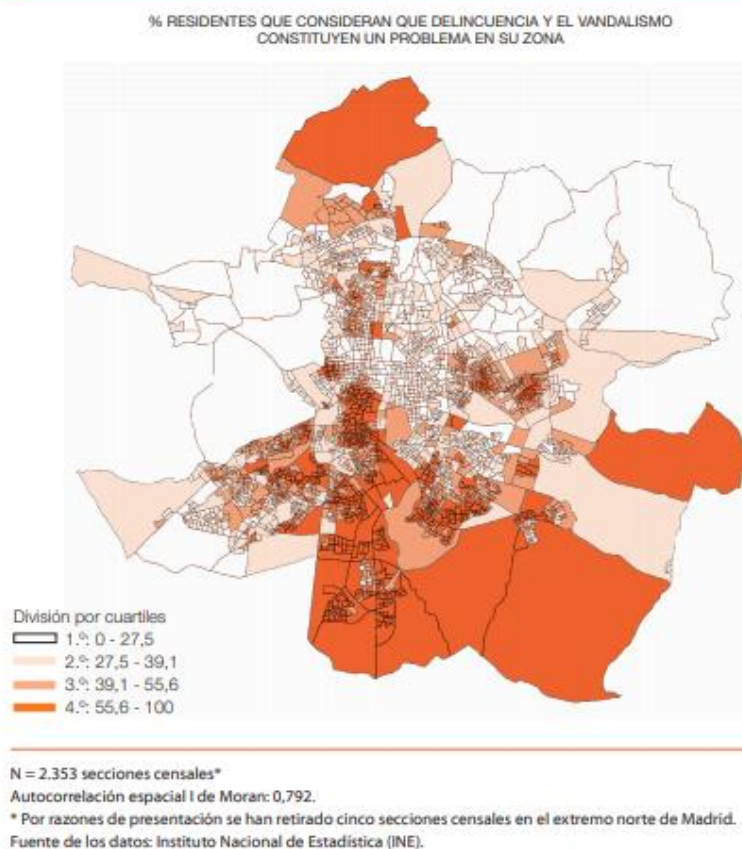
Contexto

La película nos retrata una realidad que existe en España. Aranoa no quería situarlo en ningún sitio en concreto, por eso llegó a filmar en más de 14 barrios. Sin duda, la película nos muestra a tres jóvenes en un barrio humilde en el que, en más de una ocasión, la edad, la situación y las condiciones del lugar en el que viven, les incitan a delinquir. El estudio de la obra social La Caixa, *La delincuencia en los barrios percepciones y reacciones* afirma que existen tres posibles razones por las cuales en comunidades que ellos determinan como “socialmente organizadas” hay menos delincuencia. La primera es que este tipo de comunidades pueden controlar el comportamiento desviado; en segundo lugar, pueden mantener en buenas condiciones el parque de viviendas y las instalaciones públicas, esto evita “la sensación de malestar urbano que los barrios mantenidos transmiten tanto a residentes como a visitantes”. Por último, también hay que tener en cuenta, según el estudio, el sentido de comunidad y la confianza que se genera en “el proceso de unir y coordinar a los vecinos”. Esta puede reducir la sensación de los

residentes de que hay delincuencia, independientemente de la tasa de criminalidad en la zona⁵².

En cuanto a la organización social, el estudio declara que es más posible que surja esta organización en áreas urbanas con una baja incidencia de pobreza, “con un bajo porcentaje de familias dependientes de ayudas sociales y un alquiler mediano”.

GRÁFICO 4.6: Delincuencia percibida en los barrios
(por secciones censales de la ciudad de Madrid)



53

Este gráfico demuestra que generalmente la tasa de delincuencia se suele encontrar en las periferias.

La película fue rodada en 1998. Ese mismo año, el arquitecto urbanístico Felix Arias Goytre, realizó un estudio con datos recogidos en el Ministerio de Fomento debido a la

⁵² ECHAZARRA, Alfonso (2014). *La delincuencia en los barrios, percepciones y reacciones*. Barcelona: Obra social La Caixa 2014, p.10. http://www.publicacionestecnicas.com/lacaixa/37_es/pdf/print.pdf

participación en un grupo de trabajo de la OCDE. Los resultados aseguran que los barrios desfavorecidos catalogados como Áreas urbano periféricas alojan a 0,87 M habitantes y que son “las Promociones de Vivienda las que tiene las más elevadas tasas de paro (30,8%), eventualidad (49,8%), falta de estudios (27,7%), baja cualificación laboral (24,3%) y asimismo altas carencias en las viviendas”⁵⁴. En *Barrio* vemos lo importante que es para la madre de Javi que este estudie, sabe que ese puede ser su acceso a una vida mejor.

Actualmente, según unos datos de El Confidencial, el 18% de la población de España sufre exclusión social: 8,8 millones de personas tienen grandes dificultades para ir con los niños al cine o elegir comer ternera en vez de pollo, “de ellos, 4,5 millones están en situación severa, un 40% más que hace diez años”⁵⁵.

El barrio

Desde el principio, Aranoa nos presenta un barrio con grandes edificios todos iguales. Vemos a niños, mayores, ancianos, comercios. Siempre que Aranoa nos muestra el barrio, acompaña las imágenes con música callejera, lo que inconscientemente nos adentra aún más en el ambiente de estos chicos. A lo largo de la película, podemos tener la sensación de que no pasa mucho, pero es que realmente en verano en ese barrio, Javi, Rai y Manu no tienen nada mejor que hacer que deambular por ahí. Son las conversaciones, la manera de moverse por el barrio, los lugares que visitan y sobre todo lo que luego ocurre en sus casas, un fiel retrato de lo que puede suceder en cualquier casa de un barrio de clase media baja en España. A pesar de los dramas que tienen cada uno, luego salen a la calle con sus amigos como si no pasase nada. El barrio es sin duda un personaje más, es un lugar delimitado por carretera, que según va avanzando la película parece un lugar cada vez más pequeño. Siempre que los chicos se mueven de lugar, Aranoa lo filma con detalle. Cuando Manu va a entregar pizzas, además de coger varios autobuses, tiene que cruzar un campo grande hacia otra zona de viviendas, da la sensación de que viven en un

⁵⁴ ARIAS, Felix (1998). *1 Barrios desfavorecidos en las ciudades españolas*. Madrid: Ministerio de Fomento. <http://habitat.aq.upm.es/bv/agbd09.html>

⁵⁵ ZUÍL, María (2019). *Avergonzados de ser pobres: el hundimiento silencioso de una familia de clase media*. (El Confidencial) https://www.elconfidencial.com/espana/2019-01-20/pobreza-verguenza-exclusion-caritas_1767270/

universo alejado y marginado. Cada vez que los tres amigos cogen el metro ya que viven lejos de la gran ciudad, el director se preocupa de mostrárnoslo, siempre el mismo plano, el reflejo de los tres chicos mirando al frente. Podríamos decir que los movimientos de cámara de Barrio tienen una función dramática y/o narrativa. Fernando León de Aranoa nos describe continuamente un lugar, acompaña con la cámara a unos personajes y establece una relación entre ese lugar y esos personajes. Sin necesidad de palabras, el director es capaz de contarnos todo. Como ocurre con muchas películas de la comedia costumbrista española durante el franquismo, Aranoa nos presenta tres personajes en un espacio que les pesa, en un ambiente que se les hace duro y del que sueñan con escapar. Como sucede con la comedia costumbrista, esta película es sin duda también el testimonio de una época. Las noticias sobre los chicos de barrio y los problemas de barrio que se publicaban por aquel entonces en el periódico, en la radio o la televisión, morían en el día. Pero una película no muere, es para siempre. “Me interesan los temas que lees en el periódico y en la televisión y de los que luego discutes en el bar entre amigos; al final termino escribiendo sobre ellos⁵⁶” declara Aranoa.

Inocencia y grandes sueños

A pesar de sus circunstancias, los tres chicos, mantienen cierta inocencia, y ven su futuro con algo de ilusión al ser jóvenes. Tienen sueños, mantienen una esperanza, aunque vean la realidad de la que están rodeados. Tienen una fuerza que no vemos en los adultos. Hablan continuamente de cosas que no conocen, se reprochan y lo convierten en una competición de haber por quién está o ha estado más cerca de conocerlo. No han salido jamás de su barrio más que para ir a la ciudad. Resulta que todo lo que sabe Rai siempre lo argumenta con que “se lo ha contado su hermano”. No saben lo que es estar en una playa, no saben lo que es hacer el amor con una mujer, no saben lo que es viajar, hablan continuamente de cosas que desconocen.

En la película *Manu* se lleva dos sorpresas. Primero descubre que su hermano, quien supuestamente trabajaba en una empresa internacional, es en realidad un yonqui. Repartiendo pizza, descubre que la mujer a la que admiraba tanto en el parque es una

⁵⁶ JAVALOYES, Iñigo (1999). *Fernando León de Aranoa habla de los Goya por su película*. (El Cultural). <https://elcultural.com/Fernando-Leon-de-Aranoa-habla-de-los-Goya-por-su-pelicula>

prostituta. Reciben golpes de realidad continuamente. Y a pesar de esto, esa noche Rai y Manu mantienen una discusión sobre el futuro. “Te imaginas adelantar diez años seguidos o treinta y adelantar cuarenta de golpe, ya casado con curro viendo la tele en tu casa” dice Manu, “o tirado en un albergue no te jode, o hecho mierda con el hígado reventado” responde Rai, “o en un chalet con piscina rodeado de tías en pelotas” continúa Manu, “o en la cárcel con sida” comenta Rai de nuevo. Después de ver a su hermano, Manu se niega a asumir que su futuro va a ser como el de su padre, quiere escapar. Manu mantiene la esperanza de salir de ahí; Rai, con su picardía, le incordia. Rai es el personaje más rebelde de todos, el que más maldad tiene y el menos inocente de los tres.

En una de las escenas más famosas de la película, están los tres chicos sentados en un puente encima de una autopista viendo los coches pasar, juegan a pedirse uno. “El siguiente coche rojo que pase es el mío” dice Manu; un BMW rojo pasa. Los amigos envidiosos comentan que qué envidia. Finalmente, cuando llega el turno de Rai dice, “el siguiente coche blanco que aparezca es el mío”. No pasa ningún coche durante unos instantes, finalmente aparece una ambulancia lo cual refleja su trágico final. Una vez se levantan, hablan del tema como si realmente fuese a suceder. “Prométeme que me lo dejarás” dice Rai a Manu. Se aferran a ello como si fuese real, es su manera de sobrevivir. “Este trabajo consiste en reinventar la realidad y, a veces, en intentar mejorarla. Da mucha satisfacción hacerlo con todos los medios que ofrece el cine para que después pueda verlo la gente. Los personajes de *Barrio* reinventan su realidad mediante la imaginación. Cuando diriges, lo que haces es reescribir con una cámara lo que ya has escrito en el ordenador. Este paso de la redacción al rodaje equivale a llevar la escritura hasta el final: más allá de la escritura⁵⁷” afirma Aranoa. Esa posibilidad de reinventar la realidad la tiene también la literatura, en la corriente naturalista. Escritoras como Emilia Pardo Bazán parten de sucesos y de noticias para contar cuentos, como hemos visto anteriormente.

Dinero, viajes y chicas

"En torno a los 15 años, es esa edad en la que te niegas a aceptar la realidad, en que te rebelas, un periodo en el que los chavales conservan un optimismo a prueba de bombas incluso en medio de un paisaje desolado de paro y delincuencia, de viviendas como

⁵⁷ JAVALOYES, Iñigo (1999). *Fernando León de Aranoa habla de los Goya por su película*. (El Cultural). <https://elcultural.com/Fernando-Leon-de-Aranoa-habla-de-los-Goya-por-su-pelicula>

colmenas y sueños de vacaciones inalcanzables"⁵⁸, dice el director de la película. A pesar de jamás haber mantenido una relación con una chica, estas ocupan una gran parte de sus conversaciones. Hablan mucho de sexo, algo desconocido para los tres, leen anuncios de prostitutas en el periódico e incluso llaman a un teléfono erótico. Están en una edad en la que desean empezar a experimentar el sexo, incluso el dinero lo miden en “el número de franceses de Tania”.

Todos sueñan con viajar y huir del barrio, tener una vida mejor. *Barrio* comienza con los tres amigos mirando el escaparate de una agencia de viajes, fantasean sobre lo que sería ir a Cuba. Rai comienza a coleccionar tapas de yogures ya que existe la posibilidad de ganar un premio, un viaje. Finalmente acaba ganando una moto de agua en vez de un viaje. Es tan desgraciado que le toca un premio que no puede utilizar, y la moto de agua queda aparcada en una farola del barrio todo el verano hasta que se la roban. “Menuda mierda de barrio” dice Rai tras descubrir que le han robado la moto.

La falta de dinero es el principal problema de estas tres familias, como de otras muchas del barrio. La familia de Javi ve por la televisión lo abarrotadas que están las playas ese verano, no mantienen una conversación, tan solo ven la tele. En otra escena, el padre dice: “Que bien se está en Madrid” y la madre le contesta: “Llevamos sin salir diez años así que no lo sé”. Viajar no es un bien de primera necesidad y estas familias lo saben bien, llevan años encerrados en el barrio. “*Barrio* tiene todos los ingredientes para ser catalogado o comparado con un relato de lo que conocemos como *Nuevo Periodismo*, con la dificultad o diferencia que es una ficción. Puede ser catalogado como periodismo porque Aranoa decide adentrarse en un mundo que él conoce bien y mostrar una realidad social que no era tenida en cuenta por los creadores de cine hasta entonces⁵⁹”, asegura Gabriel Sánchez.

Violencia, drogas y delincuencia

Todos tontean con la delincuencia, Rai en especial. Le gusta simular que hace acrobacias. En varios momentos se sube a un hilo que en realidad no está en el aire sino pegado al

⁵⁸ VILLENA, Miguel Ángel (1998). “En “*Barrio*” intento mostrar la miseria social que nos rodea y no queremos ver”. (El país). https://elpais.com/diario/1998/09/06/cultura/905032807_850215.html

⁵⁹ Entrevista realizada a Gabriel Sánchez, Doctor en Periodismo y profesor de la facultad de Comunicación en la UFV, el 24 de marzo a las 19h de la tarde.

suelo, y anda encima de este intentando mantener el equilibrio. Esto es una metáfora de lo que realmente hace Rai, que siempre está en la cuerda floja. Es Rai quien parece ser el más avanzado, el que tiene más experiencia de vida, cuando realmente no sabe mucho más que los otros dos.

La delincuencia es algo que tienen muy cerca, es difícil escapar de ella cuando está continuamente tentándote. Como en *Entre dos aguas*, es una solución rápida a muchos de sus problemas. A Rai le pillan con una bolsa de cocaína en el bolsillo, pasa una noche en la cárcel y ni siquiera se enteran sus padres. Con tan solo 15 años, Rai ya ha dormido una noche en la cárcel, “ahora ya tengo antecedentes, ya no soy virgen” dice. Ni siquiera sus amigos saben que él estaba traficando. En el momento en el que les detienen vemos que los policías lo hacen con algo de agresividad, a pesar de que sean unos chicos de 15 años, parece que están acostumbrados. Javi y Manu van a buscar a Rai a la cárcel, y le reciben efusivamente. Estar juntos es su forma de evadirse de la realidad.

Resulta paradójico el hecho de que se cuelen en la tienda de trofeos, jamás han ganado nada. Javi empieza a llorar ya que su situación en casa le pesa, y Rai cree que si le da más trofeos dejará de sentirse así. Vemos la violencia en el momento en el que van a visitar al hermano de Rai a su trabajo, es jefe de seguridad de una empresa. Este les deja su pistola ya que ha venido su novia a visitarle. Mientras el hermano está con la novia, Rai coge la pistola y empieza a contar una historia que le había contado su hermano sobre la ruleta rusa y unos “moros” como él dice. Comienza a jugar con la pistola y en un momento parece que va a pegarse un tiro. Manu y Javi, que no le estaban escuchando, sino masturbándose viendo la escena del hermano y la novia, paran en seco y se pegan un buen susto. Rai les dice que la pistola no tenía balas. Otro momento clave de la película es cuando están en el cementerio y Rai propone abrir alguna tumba para “ver si está buena” la chica que murió. Roban las flores del cementerio y luego se van a bares a venderlas.

“¿Y si atracamos un furgón?”, propone Rai en un momento dado a sus amigos. A él siempre le rondan esas ideas, y, finalmente, muere intentando robar un coche. Parece ser la única forma de salir del barrio. Su muerte sale en el telediario como una noticia más, la muerte de un joven, común en estos barrios.

Ingeniosos y bruscos diálogos

Contrariamente a lo que luego veremos con *Entre dos aguas*, en *Barrio Aranoa* no dejaba cambiar ni una sola palabra del guion. Si en *Entre dos aguas*, el relato y los diálogos se iban construyendo con los actores, el director de *Barrio* quiso mantener el guion que había escrito previamente⁶⁰. Los tres amigos se hablan entre insultos y humillaciones continuamente, es su manera de relacionarse entre ellos. Son bruscos e incluso parecen insensibles. Según va transcurriendo la película vamos adivinando que, aparte de por la edad, esta dureza es tan solo una coraza que se han ido construyendo para protegerse de los duros golpes que les va dando la vida. A lo largo de toda la película vemos una cámara que contempla, que es testigo de estos tres chicos y de su relación entre ellos y con el espacio. No juzga, simplemente está ahí como testimonio.

En un momento de noche en el que están vagando por la calle, hablan de las manías de sus madres con lavar la ropa. “Tú no lo entiendes porque no tienes madre” le dicen a Manu. “Ya vale” responde este. “Oye, a ver si te vas a picar ahora por no tener madre” responde Rai. No tienen tabúes, ni ninguna clase de tacto para hablarse entre ellos. En una escena en el metro, hablan de una historia que cuenta que, si ves la estación fantasma mueres. Manu dice: “Mi padre la ha visto y no se ha muerto”, “peor, se ha quedado en paro” le responden. Al igual que la película nos cuenta sin tapujos, ellos hablan sin reservas. Durante la escena del cementerio, Rai comenta que le gustaría morir en albornoz, Javi le dice que a él en chándal y Rai le pregunta, “¿De qué marca?”, “Nike” responde Javi. Hablan con frialdad de la muerte o del sufrimiento, como si no tuviera sentido la importancia que se le suele dar. Pese a los brillantes diálogos que reflejan tanto la personalidad de los chicos como el ambiente en el que viven y la forma que tienen de sobrevivir, para Aranoa “El guionista debe escribir en imágenes. Para leer un buen guión debes tapar la columna de imagen y al leerlo no entender nada. Si entiendes el guión leyendo sólo los diálogos algo no funciona”⁶¹. Tener una buena historia y escribir bien no es suficiente para realizar una película, el cine utiliza imágenes además de un guion. Como dijo la crítica de cine Nicole Brenez en una conferencia por zoom: “Encontrar las palabras no es fácil, a veces no tenemos palabras”⁶².

⁶⁰ DE MIGUEL, Adrián (2018). *¿Qué fue de...los chavales de “Barrio” 20 años después?* (Fotogramas). <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g19472266/que-fue-de-protagonistas-barrio-pelicula-fernando-de-leon/>

⁶¹ AVALOYES, Iñigo (1999). *Fernando León de Aranoa habla de los Goya por su película*. (El Cultural). <https://elcultural.com/Fernando-Leon-de-Aranoa-habla-de-los-Goya-por-su-pelicula>

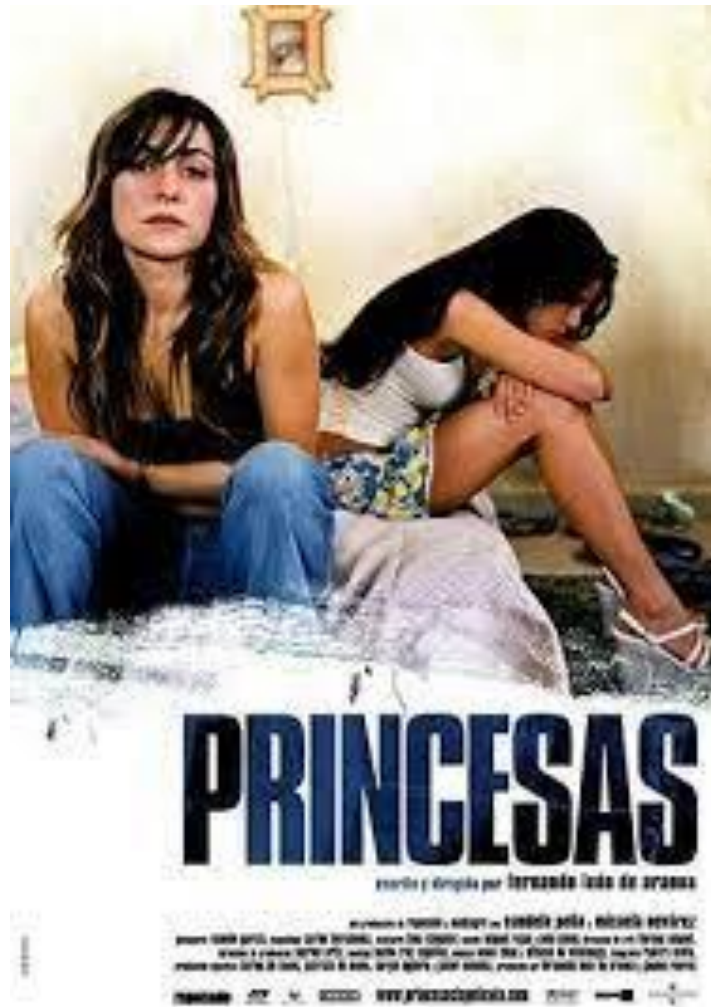
⁶² Conferencia por zoom con Nicole Brenez, crítica de cine, el día 13 de abril a las 17h de la tarde.

3.1.2 Princesas

Caye- Es rara, ¿no? La nostalgia... Porque tener nostalgia en sí no es malo, eso es que te han pasado cosas buenas y las echas de menos. Yo por ejemplo no tengo nostalgia de nada, porque nunca me ha pasado nada tan bueno como para poder echarlo de menos...eso sí que es una putada. ¿Se podrá tener nostalgia de algo que aún no te ha pasado?

Caye (Candela Peña) en *Princesas*

3.1.2.1 Ficha técnica



<i>Princesas</i> de Fernando León de Aranoa	
Título:	Princesas
Año:	2005
Género:	Drama
Duración:	113 minutos
País:	España
Dirección:	Fernando León de Aranoa
Producción:	Fernando León de Aranoa y Jaume Roures
Guión:	Fernando León de Aranoa
Reparto:	Candela Peña, Micaela Nevárez, Mariana Cordero, Llum Barrera y Pepa Aniorte
Productora:	Mediapro

3.1.2.2 Aspectos formales de la obra

Princesas de Fernando León de Aranoa es una película de 2005 protagonizada por Candela Peña y Micaela Nevárez. Fue producida por Reposado Producciones, Mediapro, Antena 3 Televisión y Canal + España. Caye (Candela Peña) y Zulema (Micaela Nevárez) son dos prostitutas, la primera es española y la segunda viene de la República Dominicana. A pesar de no llevarse del todo bien de primeras (muchas prostitutas locales ven la llegada de inmigrantes como una amenaza) acaban siendo grandes amigas pues descubren que les unen más cosas que las que les separa⁶³.

Princesas estuvo nominada en nueve ocasiones en los premios Goya de la Academia de Cine Española en el año 2005. Ganó tres de los premios, a Mejor actriz para Candela Peña, A Mejor actriz revelación para Micaela Nevárez y a Mejor canción para Manu Chao por “Me llaman Calle”. La película obtuvo también el Premio Fotogramas de Plata para Candela Peña como mejor actriz y el Premio Cinemanía Ondas a Fernando Aranoa como Mejor Director. Fue vista por más de un millón de espectadores.

⁶³ FILM AFFINITY (s.f). *Princesas*. (Film affinity España)

<https://www.filmaffinity.com/es/film716790.html>

3.1.2.3 Análisis de la obra

Princesas comparte muchos aspectos de *Barrio* pues también habla de la inocencia de sus personajes. Aranoa comienza las dos películas mostrando el lugar en el que se ubican los personajes. Sin embargo, en *Princesas* Fernando León de Aranoa filma *Princesas* de una manera mucho más documental, más ágil; la cámara tiembla en gran parte de las escenas lo que le da aún más realismo. De nuevo es una película que desea mostrar una realidad menos conocida pero muy presente en nuestra sociedad. Al igual que *Barrio*, no es una película en la que haya una gran trama ni tampoco aspira a tenerla. Es más bien una película que habla de la relación de dos prostitutas, una extranjera y una española. Aranoa no quería hablar de la imagen estereotipada de la prostitución. “Quería hacer algo más luminoso y vital” admite en una entrevista para El País⁶⁴.

Contexto

Princesas muestra la prostitución desde otro punto ya que su objetivo va más allá de denunciar lo que sufren. Para poder ponerse en la piel de dos prostitutas, Aranoa hizo un gran trabajo de investigación y documentación previo, algo común en cineastas que desean mostrar algo que vemos por la calle pero que puede que ignoremos. “Tiene una parte muy atractiva. Siempre que empiezo un trabajo de documentación lo hago pensando que, con ese trabajo y las entrevistas que a veces filmo, haré un documental algún día⁶⁵”. Lo primero que vemos es como las prostitutas españolas temen la llegada de prostitutas inmigrantes ya que dicen que les quitan el trabajo. Un informe de la Guardia Civil del año 1999 revela que se contabilizaron “hasta 12.804 prostitutas extranjeras, el 90% del total⁶⁶”. El 70% de las prostitutas extranjeras eran de origen americano.

A pesar de no ser muy explícito, Aranoa muestra en varias ocasiones cómo varios clientes ejercen la violencia contra estas prostitutas. Según un estudio de 1998, varios años antes

⁶⁴ FERNÁNDEZ-SANTOS, Elisa (2005, agosto). *Las princesas callejeras de Fernando León*. (El país) https://elpais.com/diario/2005/08/31/revistaverano/1125439201_850215.html

⁶⁵ DIOS VALLEJO, Delia Selene (2012, febrero). *Princesas*. (Universidad Nacional Autónoma de México). <http://museodelamujer.org.mx/docs/cineclub/princesas.pdf>

⁶⁶ GÓMEZ, Luis (2001). *El 90% de las prostitutas que trabajan en España son inmigrantes*. (El País) https://elpais.com/diario/2001/03/04/sociedad/983660405_850215.html

de la película, el 82% declara haber sido agredida mientras trabajaba, el 88% asegura haber sufrido amenazas físicas y un 68% afirma haber sido violada⁶⁷.

Tras hacerse unas pruebas como le dijo Caye al principio de la película, Zulema descubre que tiene VIH y decide contagiárselo al hombre que la había maltratado. Según un estudio realizado en el año 2004 por el Ministerio de Sanidad, Consumo y Bienestar social, entre 1998 y del año 2000, en una red de siete centros de ETS de seis ciudades españolas, “el 24% de mujeres que ejercen la prostitución fueron diagnosticadas de una ETS y el otro 20% de otros procesos de localización genital”. Además, otro estudio en el que participaron 1057 mujeres que se dedican a la prostitución, establecieron que siempre usaban preservativo con clientes el 67,1% en el sexo vaginal, 57,8% en el sexo oral y el 46,9% en el sexo anal.

Inocencia

Al igual que los chicos de *Barrio*, Caye demuestra tener cierta inocencia, cierta ingenuidad. En más de una ocasión, cuando le cuentan alguna información o novedad sobre sus vidas, Caye responde con una pregunta. “Felicidades, eso es bueno, ¿no?” responde a la mujer de su hermano cuando esta le da una buena noticia. Parece que Caye no sabe distinguir bien entre lo que es bueno y lo que no. O cuando conoce a Manuel, este le pregunta, “¿Tú sabes el mérito que tiene eso?”, “Mucho, ¿no?” responde, como si no estuviera segura de la respuesta.

Caye cree un poco en todo lo que le dicen. En la peluquería, centro de reunión para ellas, vemos como Caren, una de sus amigas, asegura que el Ministro de Economía dice que el hecho de que lleguen extranjeros no es un problema racial sino de mercado. En cuanto Caye ve que Zulema le ha quitado un cliente le reprocha: “Aquí lo que diga el ministro de economía da igual, ¿no?”. Cuando unos minutos antes le pregunta a Caren, “¿Eso dice el ministro de economía?”. En el bar, hablando con Zulema le dice: “Tenemos derechos, y no lo digo yo, lo dicen en la tele”, argumenta Caye, tiene la necesidad de respaldar sus palabras con las de otros como una niña pequeña. En otra escena asegura: “Hay diferencias entre follarse a un negro y follarse a un blanco, sale en los documentales”.

⁶⁷ MATEY, Patricia (1998). *El “Vietnam” de cada día*. (Salud y Medicina, El Mundo)
<https://www.elmundo.es/salud/310/24N0120.html>

Lo que más caracteriza a Caye es el idealismo de sus pensamientos. A pesar de todo, a Manuel le dice que tiene dos nombres y que ella es como una especie de Superman que no vuela, sino que hace volar. La madre de Caye dice creer que le llegan flores de un admirador o de su marido ya muerto, cuando en realidad es ella misma quien se las manda. Mientras que el hermano y su mujer le siguen el juego a la madre, Caye le da golpes de realidad. Caye se ve reflejada en su madre, le da miedo acabar así. “Lo que no te gusta te lo inventas, ¿no?” le pregunta Caye a su madre. Pese a esto, para ella es muy importante una frase de su madre: “Existimos porque alguien piensa en nosotros y no al revés”. Por eso, cuando se va Zulema, Caye le pide que piense en ella. Si Aranoa hubiese decidido hacer un documental en vez de una película, el largometraje. Habría sido sin dudas menos interesante. Las herramientas de la ficción son las que permiten crear esa poética en los pensamientos de ambas y sobre todo en su relación. El director de *Princesas* admite: “La realidad me parece que tiene sentido cuando se explica a través de la ficción, que es un manual de uso maravilloso de la realidad, además de ser muy necesaria”⁶⁸.

Prostitutas extranjeras

Al principio, todas las prostitutas están reunidas criticando la llegada de extranjeras ya que dicen que les quitan el trabajo. Cuando Caye les cuenta cómo encuentra a Zulema después de que le den la paliza, Caren disculpa al agresor: “a lo mejor ella quería robarle”. Poco a poco, y tras tachar a Caye de traidora, van conociendo a Zulema y su opinión cambia. Sin embargo, al principio Caye, luego sus familiares y por último sus amigas, reflejan no tener ningún tipo de conocimiento sobre la vida fuera de España. Un poco como en *Barrio*, hacen preguntas del tipo: “¿Viniste aquí en patera?” o, “¿Es cierto que os meten un palo por el culo para que andéis con el culo en pompa?”.

El drama llega, sobre todo, cuando Aranoa refleja la desesperación por conseguir papeles. Zulema, está dispuesta casi a lo que sea con tal de conseguir unos papeles. Vemos como Caye intenta persuadirle de que no quede con quien le ha prometido los papeles, un funcionario que le agrede constantemente. Aun así, Zulema intenta hacerle entender lo

⁶⁸ SANCHO, Jesús (2013). *La ficción es un manual de uso maravilloso de la realidad*. (La Vanguardia)

<https://www.lavanguardia.com/cultura/20130301/54367808977/entrevista-fernando-leon-de-aranoa-cine-cultura.html>

importante que son estos papeles para ella. Tanta es la necesidad que tiene, que cuando Zulema le pide al hombre que trabaja como funcionario que se los enseñe, él le responde que no. Ella entonces le pregunta que como le va a creer. “Porque no tienes otra” responde el funcionario. Este conflicto entre ir o no ir con un hombre que probablemente no tenga nada de lo que le promete está muy bien reflejado: somos capaces de empatizar con Zulema, pero también con el miedo de Caye a que le pase algo a su amiga. Si antes era algo que no comprendíamos o que no nos habíamos cuestionado, Aranoa nos lo pone en frente de los ojos. Nos hace ver algo que tal vez antes no veíamos, a través de la historia de unos personajes con una cara y un nombre, ya no son simples cifras de una noticia. Al abrirnos los ojos, hace que nos demos cuenta de una realidad, y ese es el objetivo del periodismo.

Una cámara ágil

Princesas está rodada con una cámara más inquieta que *Barrio*. Aranoa tiende a hacer incluso zooms para captar bien la expresión de las dos grandes actrices, todo lo explican con las miradas, no hace falta que digan nada. En ocasiones parece que son nuestros ojos los que están observando lo que sucede, la cámara se convierte en nuestra mirada. Gracias a estos movimientos y a este empleo del zoom, tenemos una sensación de mayor veracidad. Con las técnicas de un documental, el director de *Princesas* nos muestra la cruda realidad.

Además, también realiza varias panorámicas para situarnos bien en el lugar en el que viven, fuera de la ciudad. También lo utiliza para transmitir sensaciones como la sensación de angustia cuando Caye no encuentra a Zulema. Aranoa sabe que no hay que contar todo, y como quiere contar la historia de otra forma, nos deja entrever cosas que suceden realizando varias elipsis temporales. Cuando Zulema entra en la habitación del funcionario no sabemos ni vemos nada más hasta la mañana de después, pero podemos suponer, imaginar qué es lo que ha pasado.

Caye y Zulema más que dos prostitutas, dos princesas

Zulema y Caye forman una amistad fuerte. Cada una ha acabado metida en esta profesión por distintos motivos. Zulema tiene un hijo y le quiere mandar dinero. Caye no tiene hijos

y está ahorrando para operarse de los pechos. En varias ocasiones Aranoa muestra las similitudes con un montaje paralelo, mostrándonos escenas que ocurren a la vez en el tiempo, pero en distintos lugares. Uno de los ejemplos de este montaje es el momento en el que a Zulema le está agrediendo el funcionario, mientras a la vez vemos que Caye ha dormido con Manuel y en el momento en el que se despierta está dispuesta a marcharse, pero él la abraza, algo muy raro para Caye. Zulema, sin embargo, amanece llena de moratones y maltratada por el funcionario. De esta forma, Aranoa logra que nos impacte más la imagen de Zulema.

A lo largo de toda la película, el director utiliza el sonido del teléfono móvil de llamadas de clientes como símbolo. Cada vez que están en una situación agradable, el teléfono les recuerda cuál es su trabajo. Siempre que Caye está en casa de su madre comiendo con sus familiares, suena el móvil y nunca lo coge. El día que Zulema va a comer también le suena a ella. Este detalle es importante puesto que es debido a que el pitido del teléfono les une, lo que hace que los familiares descubran a qué se dedica realmente Caye.

Lo más interesante de la película son los monólogos de Caye, sus reflexiones durante toda la película que trasciende el hecho de que sea prostituta. Aranoa nos presenta a dos buenas amigas que tratan de sobrevivir a la situación que les ha conducido la vida. Pese a eso, en el fondo, todo depende de cómo se sientan ellas. Ellas no son su trabajo. De hecho, cuando no trabajan “son princesas”. Los monólogos de Caye dan sentido a la realidad que nos están mostrando. "Quería hablar de la fragilidad de estos personajes, despojarme de mis propios prejuicios para no convertir la cámara en una cámara oculta. Alejarme de esa visión de telediario que tenemos de la prostitución y de escenarios como la Casa de Campo. Aunque creo que en la película hay dureza, he intentado evitar la parte desgarradora porque creo que es la más conocida. La marginalidad de la prostitución se cuenta demasiadas veces. Por eso quería colocarme en otro sitio⁶⁹".

De nuevo aparece el funambulismo presente en *Barrio*. A Caye le encanta el equilibrismo, reconoce que no se le daba nada bien. En una de las escenas vemos a Zulema intentando mantener el equilibrio en un tablón de madera. Esta metáfora es recurrente en las dos películas de Aranoa: son personajes que por su situación están siempre en una cuerda floja.

⁶⁹ FERNÁNDEZ-SANTOS, Elisa (2005, agosto). *Las princesas callejeras de Fernando León*. (El país) https://elpais.com/diario/2005/08/31/revistaverano/1125439201_850215.html

3.2 Entre dos aguas Isaki Lacuesta

“La verdad de *Entre dos aguas* es ficción. De primeras, puede que cueste entenderlo, pero eso, qué duda cabe, es el buen cine. (...) Hay mucho de verdad en esta ficción y por eso, emociona tan profundamente”.

Andrea G.Bermejo.

3.2.1 Ficha técnica



<i>Entre dos aguas</i> de Isaki Lacuesta	
Título:	Entre dos aguas
Año:	2018
Género:	Drama

Duración:	133 minutos
País:	España
Dirección:	Isaki Lacuesta
Producción:	Isaki Lacuesta, Isa Campo, Àlex Lafuente, Álvaro Alonso y Paco Poch
Guión:	Isaki Lacuesta, Isa Campo y Fran Araújo
Reparto:	Israel Gómez Romero, Francisco José Gómez Romero, Rocío Rendón, Yolanda Carmona y Lorrein Galea
Productora:	La Termita Films, BTeam Pictures, All Go Movies, Mallerich Films Paco Poch, Bord Cadre Films, Studio Indie Productions

3.2.2 Aspectos formales de la obra

Entre dos aguas es una película de Isaki Lacuesta del año 2018. En ella aparecen dos hermanos, Isra (Israel Gómez Romero) y Cheíto (Francisco José Gómez Romero). Cada uno tiene una vida muy distinta, los dos regresan a la Isla de San Fernando (uno de los sitios con más paro de España). Isra después de haber salido de la cárcel por vender droga y Cheíto tras acabar su misión en la Marina. Este regreso supondrá el reencuentro entre los dos hermanos y su pasado. Ambos tendrán que superar los recuerdos de la violenta muerte de su padre cuando eran niños y reanudar sus vidas⁷⁰. Este largometraje surgió después de que, en 2006, doce años antes de él, Lacuesta realizara *La leyenda del tiempo*. En el vemos al mismo Isra de niño, y el director catalán muestra cómo la muerte del padre le impide volver a cantar, pese a pertenecer a una familia gitana de cantaores.

Isaki Lacuesta nació en 1975 en Girona. Tras acabar su grado en Comunicación Audiovisual en la Universidad Autónoma de Barcelona, realizó el Máster en Documental

⁷⁰ FILM AFFINITY (s.f). *Entre dos aguas*. (Film affinity España)
<https://www.filmaffinity.com/es/film716085.html>

de Creación de la Universidad Pompeu Fabra⁷¹. Trabajó como periodista en la sección de cultura del *Diario de Girona* y en varias revistas. En el 2002, su primer largometraje *Cravan VS Cravan* fue premiado en varios festivales internacionales, y en 2011 gana la Concha de Oro de San Sebastián con *Los Pasos Dobles*. Fue su película *Entre dos aguas* la que le llevo a recibir numerosas nominaciones en los premios Gaudí y dos nominaciones en los Premios Goya 2019; a mejor película y mejor dirección. La película le supuso también su segunda Concha de Oro del Festival de San Sebastián. Con una propuesta peculiar y tambaleándose siempre entre la ficción y el documental, Lacuesta es sin duda uno de los cineastas más singulares de nuestro país.

3.2.3 Análisis de la obra

La película *Entre dos aguas* nos relata cómo es la vuelta al lugar de origen de dos hermanos gitanos años después de la trágica muerte de su padre. Es una película que muestra una marginalidad que no estamos acostumbrados a ver en el cine. De una forma muy cuidadosa y con mucha sensibilidad, Lacuesta nos presenta a dos personajes cuya historia y cuyas conversaciones nos hacen preguntarnos en más de una ocasión si estamos delante de un documental. “Pero yo insisto mucho en que *Entre dos aguas* es una ficción. No es documental. Si te dijese que es documental vendrían los documentalistas y me pegarían con un bate de béisbol. Isra nunca ha estado en la cárcel, su mujer nunca le ha echado de casa, la herida es de maquillaje, llora porque lo pone en el guion... Hay momentos que son parecidos a su vida real y otros que no tienen nada que ver. Me preocupa por el trabajo de Isra (Israel Gómez Romero) y Cheíto (Francisco José Gómez Romero), me parece que hacen un trabajo brutal de actores y la gente no lo ve”, afirma Lacuesta en una entrevista para *Cinemanía*⁷².

⁷¹ DOCMA (s.f). *Biografía de Isaki Lacuesta*. (DOCMA: Asociación de cine documental). <https://docma.es/formacion/biografia-de-isaki-lacuesta/>

⁷² G.BERMEJO, Andrea (2018). “*Entre dos aguas*”: *Ficción de verdad*. (Cinemanía). <https://www.20minutos.es/cinemanía/noticias/entre-dos-aguas-ficcion-de-verdad-118814/?autoref=true>

Contexto

La acción se desarrolla en San Fernando, Cádiz. Desde el principio vemos lo duro que es para los protagonistas y los que los rodean encontrar trabajo y poder mantenerse. San Fernando es uno de los lugares con más paro de España. Según datosmacro.com del *Expansión*, en el 2012 sufrió la tasa más alta de paro registrado desde el 2007 hasta ahora, un 38,93%. A partir de ese año, el número de parados ha ido disminuyendo, pero manteniéndose en un porcentaje alarmante: en el 2016 había un 33,41% y en el 2017, un año antes de la película, la tasa de paro era de un 32,90%. Actualmente existe un 32,22% de parados⁷³.

Lejos de los clichés y de los prejuicios, el director de la película narra la historia de dos hermanos gitanos. Este pueblo es un grupo discriminado, rechazado y excluido por la sociedad española desde hace miles de años, tal vez ese es el motivo por el que no los hemos visto representados en la gran pantalla de una manera tan humana. Lacuesta asegura: “Me sorprendía mucho que los referentes cinematográficos de Israel Gómez Romero fueran El Vaquilla y El Torete; cómo es que, a un chaval de doce o trece años, en 2004 o 2006, le llegan copias de esas películas y se convierten en una referencia vital. Ahí me di cuenta de la falta de referentes públicos gitanos en España, aparte de Camarón⁷⁴”.

La marginalidad en la que viven la podemos ver reflejada en los datos de sus condiciones de vida. Conforme al Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e igualdad, el 55,18% de las viviendas con población gitana en España poseen protección pública. Las infraviviendas continúan existiendo, cerca del 11% viven en chabolas, cuevas o viviendas muy deterioradas⁷⁵. Según datos registrados del 2015, en España la población gitana está asentada en 1069 municipios, en más de 100 000 viviendas. En cuanto a la provincia de Cádiz, la población gitana en 2014 estaba presente en 25 municipios. En el de San

⁷³ DATOSMACRO.COM (2021). *Paro por municipios: San José del Valle (Cádiz)*. (Expansión). <https://datosmacro.expansion.com/paro/espana/municipios/andalucia/cadiz/san-jose-del-valle>

⁷⁴ USEROS, Ana. (2014). *Leyendas de lo cotidiano, entrevista con Isaki Lacuesta*. (Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes) <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=588>, N°22, págs.82-87.

⁷⁵ Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad (2016). *Estudio-Mapa sobre Vivienda y Población Gitana, 2015*. Madrid: Informes, estudios e investigación 2018, p.15.

<https://www.msrebs.gob.es/ssi/familiasInfancia/PoblacionGitana/docs/anexo2mapaviviendapoblaciongitana.pdf>

Fernando el número de viviendas registradas habitadas por población gitana era de 45 en el 2015. Desde ese año se han incrementado 11,57%. Además, ese mismo año el estudio del Ministerio afirma que el 38,27% de los asentamientos gitanos en la provincia de Cádiz se encontraba en los barrios periféricos, y el 22,2% en una zona donde la seguridad ciudadana estaba calificada de negativa o muy negativa.

Estos datos son muy representativos de la situación de los gitanos en España y más concretamente de la provincia de Cádiz. Pero estos datos son los que quiere evitar Lacuesta: “Siempre predominan las cifras. Intentar poner a las personas por encima de las cifras era un poco lo que me interesaba. Lo que aparece en *Entre dos aguas* y en la *Leyenda del tiempo*, son personas, lugares y formas de vida que no vemos en los medios de comunicación, ni en los relatos, ni en las series, ni en las películas, ni en las noticias, ni en ningún sitio⁷⁶”. No hace falta conocerlos para saber cuál es la situación en la que se encuentran los personajes. El crítico de cine Mirito Torreiro declaró acerca de *Entre dos aguas*: “Vidas supervivientes en un medio hostil (mostrar la degradación del entorno y la falta de perspectivas son los grandes hallazgos del film), pero que se empeñan en salir adelante. Como hacemos todos. Por eso esta película nos concierne: porque es la vida frame a frame. Porque es verdad”⁷⁷.

Condiciones de vida

En cuanto a Isra le echan de casa, se va a una especie de chabola que ellos llaman “caseta”. No hay luz, no hay calefacción, no hay agua. El protagonista enciende una lámpara de gas y abre una lata de pescado. Lacuesta hace que empaticemos y nos sensibilicemos con lo que les ocurre a estos personajes mostrándonos sus condiciones de vida. Isra va todos los días a lavar la ropa en la ducha de la playa. En la casa de su mujer vemos como tampoco hay agua corriente, rellenan grandes bidones para bañar a las niñas, Isra carga con grandes bidones llenos de agua para hacerle llegar agua a la madre de sus hijas. En la escena en la que un amigo le está limpiando la herida, éste dice: “aquí tienes mi casa, (...)”

⁷⁶ Entrevista realizada a Isaki Lacuesta, Director de cine y realizador de *Entre dos aguas* el 4 de mayo a las 17h de la tarde.

⁷⁷ TORREIRO, Mirito (2018, noviembre). *Entre dos aguas*. (Fotogramas).
<https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a25303501/entre-dos-aguas-critica-pelicula/>

tú ya ves tengo muy poco, pero aquí tengo mi casa”. A pesar de vivir en un lugar algo más acomodado que el de Israel, pasa penurias similares, hace lo que puede para ganar dinero, por muy poco que sea. La diferencia es que el amigo ya está asentado, ya tiene un pequeño trabajo, prefiere una vida humilde que volverse a meterse en la venta de droga, que es lo que llevo a Isra a estar tres años en la cárcel.

Principal preocupación: poder mantener a su familia

A lo largo de toda la película vemos que todos los personajes luchan por sobrevivir. El objetivo de todos ellos es poder mantener a su familia, acercarse a una estabilidad económica. Hacen referencia al tiempo pasado en el que hacían lo que querían; no tenían la responsabilidad de tener una familia como ahora. Cheíto se plantea desde el inicio si seguir o no en la marina, no es feliz lejos de su familia, pero sabe que gracias a esos meses ahí puede mantenerles. Su gran sueño es abrir una panadería. Si no asciende a los de 25 años le echan, pero, “ahora está difícil para ascender” dice. Él quiere estar un poco más “desahogadito”, por eso cree que lo mejor es volver a la marina. Su esposa sin embargo no quiere: “Yo prefiero estar más apretaditos y estar juntos”. Para Isra es distinto, acaba de salir de la cárcel y no encuentra trabajo, “no hay trabajo, ¿qué hago si no hay trabajo?” afirma en más de una ocasión, “buscarme la vida es lo único que se hacer”. El ex carcelario va de un lado a otro buscando trabajos y maneras de ganar algo de dinero, viven al día. “Hoy se come” le Isra comenta a su amigo después de encontrar chatarra en una cueva. No logra encontrar trabajo, y vemos como todo le conduce a lo que acaba haciendo en un momento dado, vender droga, “merece la pena jugarse la cárcel” afirma. No parece existir otro método de conseguir dinero, la situación es realmente desesperante. Como espectadores entendemos que para Isra no haya desaparecido la idea de pasar droga, parece que no existe otra posibilidad. Lacuesta nos hace entenderles en esta facilidad para caer en la delincuencia, al igual que lo hace el hermano pequeño.

Y como con el periodismo social nos preguntamos, ¿cambiará Lacuesta la situación de estos dos hombres? No, sabemos que esta película no dará trabajo a todos aquellos que están en paro y logran apenas sobrevivir el día a día. Pero al denunciarlo, al mostrarlo sin tapujos y con una verdad tan inmensa, hace que nosotros veamos lo que no estamos acostumbrado a ver, empaticemos y, tal vez, tomemos acciones para que la situación de personas como Isra o Cheíto mejore. El hecho de ser conscientes nos da libertad para

actuar de la manera en que realmente deseamos hacerlo, decía el neurólogo Viktor Frankl⁷⁸. "Es la historia de dos hermanos que intentan reconstruir sus vidas. Y lo que se encuentran es que las heridas del pasado continúan abiertas. Es un sentimiento de orfandad literal y social. Como dice en la película *Isra*, nadie ha sabido llorarle sus desgracias. Y eso es porque no queremos ver esa realidad, todo el mundo vuelve la vista a otro lado" declara Lacuesta en la revista *Fotogramas*⁷⁹.

Isra

El personaje de *Isra* es un personaje hundido, un hombre que al salir de la cárcel está completamente perdido. Es un joven que quedó traumatizado con la muerte de su padre y es incapaz de que esos recuerdos salgan de su mente. Los flashbacks que realiza Lacuesta nos hacen meternos dentro de la mente del personaje principal. Son fundamentales para comprender el paso del tiempo. La inocencia de cuando eran niños ya no existe. En uno de estos flashbacks, vemos cómo les preguntan a los dos hermanos qué quieren ser de mayores y en la siguiente escena vemos cómo la vida les ha llevado por caminos muy distintos que no se imaginaban. *Isra* desea hacerse un tatuaje en la espalda entera que represente lo que es su vida. Por mucho que insistan Cheito y el tatuador (el mismo que le hizo su primer tatuaje) en que se haga un tatuaje con un mensaje más positivo, *Israel* decide continuar con su idea de tatuaje sobre la muerte y el dolor. Es un personaje con pensamientos suicidas, al que el lugar donde vive le agobia, "aquí solo hay drogas, cárcel y muerte", quiere escapar de ahí, quiere escapar de su pasado y de su presente. Como muchos autores del *Nuevo Periodismo*, Lacuesta utiliza un personaje para presentarnos la realidad de distintos personajes. *Isra* es el vehículo para entender el sufrimiento que existe en este lugar de España y en otros muchos. Yoann Hervey, profesor

⁷⁸ LEMUS DE VANEK, Ma. Teresa (2014). *La Conciencia en el pensamiento filosófico de Viktor Frankl*. (Logoforo). <https://logoforo.com/la-conciencia-en-el-pensamiento-filosofico-de-viktor-frankl/#:~:text=La%20conciencia%20es%20definida%2C%20por,es%20%E2%80%9C%20C3%BA%20necesario%E2%80%9D>.

⁷⁹ MARTÍNEZ, Beatriz (2018). *Isaki Lacuesta nos da las 5 claves de la premiada "Entre dos aguas"*. (Fotogramas) <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g25356346/entre-dos-aguas-isaki-lacuesta-entrevista/>

de la Universidad de Montpellier declara: “Aunque presentes de forma ficticia un mundo real, la idea es criticarlo y hacer que el espectador tome conciencia. Exactamente igual que lo hace el periodismo con reportajes, dándote a conocer cosas que no sabías, invitándote a que quieras saber más. Lo que hayamos visto en el cine o hayamos leído en un medio, siempre es un primer paso para tomar conciencia y que nos lleve potencialmente a cambiar nuestras formas”⁸⁰.

Paralelismos entre los dos hermanos, un montaje expresivo

Podríamos decir que *Entre dos aguas* más que contar una historia con un principio, un fin y un desenlace, busca transmitir y producir emociones. Estas emociones se crean a través del montaje que genera una relación de conceptos y momentos, sigue una lógica de yuxtaposición. Al inicio de la película, vemos dos acciones simultáneas en el tiempo que suceden en diferentes lugares: Cheíto en la marina, Isra en la cárcel. Los hermanos son completamente opuestos. Mientras uno no soporta que le manden, otro trabaja en la marina. A uno le echan de casa y otro regresa a su casa, uno parece no poder estabilizarse y el otro está de alguna forma asentado y con las ideas claras. Isra es muy temperamental, su hermano es más tranquilo. Así es como Lacuesta nos presenta a dos hermanos muy distintos. A través del montaje nos va relatando cómo ha ido encaminándose cada uno. Este montaje alternado va acompañado también de saltos en el tiempo. La historia no está contada de una forma completamente cronológica y Lacuesta recurre a flash-backs para mostrarnos, más que el pasado de estos dos hermanos, cómo los recuerdos les invaden por momentos. Nos enseña el interior de la mente de los personajes.

El director da sentido a las imágenes ordenándolas de tal forma que es la relación entre estas imágenes lo que hace que aparezca una tercera idea, un sentido. Por ejemplo, al inicio vemos el flash-back de Isra haciéndose un tatuaje, en la siguiente imagen vemos el tatuaje de Cheíto, parece que los tatuajes son importantes para esta comunidad. Esta poética tan solo es posible en el cine, existe una idea representada en una imagen y existe otra idea representada en otra imagen, al unirse estas dos imágenes aparece una tercera idea. Esta es la gran distinción del cine, esto no puede hacerse en una novela o en un reportaje. El montaje como arma poderosa y razón de ser del cine aparece con el cine

⁸⁰ Entrevista realizada a Yoann Herve, Doctor en cine y profesor de “Teorías filosóficas en el cine” en la Universidad Paul Valéry de Montpellier (Francia), el 30 de marzo a las 17h.

soviético de los años 20 y 30, gracias al efecto Koulechov y a películas de Eisenstein como *El acorazado Potemkin*. Es en este momento cuando se valora realmente la cantidad de opciones que tiene el verdadero arte de montar.

Las obras del *Nuevo Periodismo*, que hemos analizado anteriormente comparte ciertas herramientas con esta película de ficción. Ambas cuentan una realidad desde la vivencia de un personaje, ubican en un lugar real, en un tiempo contemporáneo y sin duda tienen una función social. Ambas pueden llegar a emocionar. Pero el cine es capaz de lanzar mensajes no solo con las propias imágenes, sino también ordenándolas de una determinada manera.

Como si la cámara no existiese

La película comienza con el parto real de una de las hijas de Isra. “Hace tres años, el cineasta rodó el nacimiento de la tercera hija de Isra y ahí es donde arranca la película. “Es una ficción que arranca de una verdad que es incontrolable”, asegura Isaki en un artículo para *El País*⁸¹. Al igual que hemos visto con el neorrealismo italiano, en esta película predominan los planos largos, no hay demasiados cortes, no hay un plano - contraplano como estamos acostumbrados a ver en las conversaciones de los personajes. Los diálogos entre ellos son largos y muy naturalistas, como si la cámara grabara todo, como en un reportaje. De hecho, pese a que el movimiento de cámara esté perfectamente coreografiado y ensayado, Lacuesta admite: “Coreografiábamos todo para que pareciera que la cámara seguía al personaje y no al revés. Para dar una sensación de veracidad mayor y de imprevisión⁸²”. En más de una escena la cámara se mueve con los protagonistas, parece una cámara en mano que va tras ellos, como si se tratase de un documental, el efecto de una cámara que tiembla, en constante movimiento. Esto da un aire más natural, parece que el movimiento está menos preparado, sin embargo, está todo perfectamente calculado. La única escena en la que el ritmo cambia es en la fiesta de la azotea a la que acude Isra. Esta secuencia rompe con el ritmo de la película, el movimiento

⁸¹ BELINCHÓN, Gregorio (2018). Un cuadro musical de la peor realidad. (El país)

https://elpais.com/cultura/2018/09/27/actualidad/1538052323_016480.html

⁸² Entrevista realizada a Isaki Lacuesta, Director de cine y realizador de *Entre dos aguas* el 4 de mayo a las 17h de la tarde.

de la cámara nos hace tener una sensación de desenfreno, de éxtasis. Es un momento importante ya que se podría interpretar como el momento en el que Isra toca fondo.

Exteriores y luz natural

La película está filmada predominantemente en exteriores. Parece que todo está iluminado con luz natural. Incluso durante la escena en la que Isra llega a la caseta por primera vez, la luz es intradiegética, la única luz que ilumina la escena es la propia luz que enciende el protagonista para iluminar la caseta. Por supuesto nada está grabado en un plató, lo que provoca una sensación de enorme naturalidad, como si estuviéramos delante de un retrato. Lacuesta hace un retrato de dos chicos que inevitablemente se convierte en un retrato social que nos ayuda a entender a estos hombres en concreto, pero a muchísimos más en su situación. Esta película tiene el mismo o mayor efecto que un reportaje publicado en prensa.

Interpretaciones con mucha verdad

Los personajes principales son dos hermanos reales. Estos dos gitanos no eran actores, pero, el director comenta: “Me acuerdo que al principio estábamos entre dos opciones, un niño que actuaba muy bien pero su vida no me interesaba menos y luego Isra y Cheíto que al principio no actuaban nada bien pero su vida me parecía muy interesante. Y actuaban mal, pero de repente les ponía mirando por la ventana y se comían la cámara”. Al igual que en las películas de Rosellini, estos dos protagonistas no son actores profesionales cuando Lacuesta les selecciona en el casting. Sin embargo, como en un documental, no hace falta que sean actores. Con una buena dirección de actores, Lacuesta les consigue guiar, ellos aprender, y es así como el director catalán logra dotar a la película de el mismo realismo. Estas técnicas son similares a las que utilizaban los directores del Neorrealismo italiano. Isaki Lacuesta admite que son grandes influencias de su cine: “Sí, seguro, claramente son formas de rodar, son técnicas y procedimientos que vienen del neorrealismo italiano y antes de eso del cine de los años 20 de Jean Vigo. Ese tipo de

técnicas a mí me interesan muchísimo, los resultados y los efectos que causan en el espectador y como sirven para transmitir realidades”⁸³.

No obstante, a diferencia de un documental, es la “trama” de un personaje principal la que nos engancha y nos lleva por escenas que no son reales, pero están tan apegadas a la realidad que podrían serlo. Esto mismo hacen los nuevos periodistas con sus novelas de no ficción.

La música de Kiko Veneno

La música juega también un punto importante en la película. El sonido es un utensilio fundamental con el que cuenta el cine. La música de *Entre dos aguas* no solo conmueve y emociona, sino que nos climatiza perfectamente, nos introduce en el universo de Isra y Cheito. Kiko Veneno, músico español, consigue llevarnos a San Fernando. Según el compositor y crítico cinematográfico Michel Chion, la imagen es el foco de atención consciente, vemos mejor lo que oímos. La mayor parte de lo que registramos es por la vista, pero. “La combinación de sonido e imagen funcionan conjuntamente, el cine consigue transmitir a través de ambos”, sugiere Chion.

- Valoración conjunta

Tanto *Barrio*, como *Princesas* y *Entre dos aguas* comparten similitudes, el interés por los personajes es lo más crucial tanto para Aranoa como para Lacuesta. Al final, son los personajes con los que empatizamos lo que hace que entendamos mejor una realidad. Son ellos los que hacen que nos metamos de lleno en la trama. La existencia de estos personajes es lo que marca la diferencia respecto a un documental claramente del género periodístico. Son ellos los que aportan ese plus a la ficción. De hecho, como hemos visto estas se encuentran bastante cerca de las obras del *Nuevo Periodismo* “la única diferencia está en que los personajes de Truman Capote existieron y los de la película no, pero por

⁸³ Entrevista realizada a Isaki Lacuesta, Director de cine y realizador de *Entre dos aguas* el 4 de mayo a las 17h de la tarde.

lo demás no tengo ningún inconveniente en reconocer que este es un tipo de cine perfectamente vinculado al *Nuevo Periodismo*⁸⁴” afirma Gabriel Sánchez.

Como hemos analizado, hay distintas formas de reflejar una sociedad con tanta verdad. Para Aranoa, es fundamental respetar el guion, y, sin embargo, Lacuesta prefiere ir construyéndolo con los actores. Aun así, el guion es importante, pero no suficiente. Al contrario que en la novela, en el cine no basta solo con palabras: las imágenes son las que dan sentido a todo. Ambos directores deseaban ir más allá y no limitarse a una realidad. Pretenden hacer un retrato que nos lleve a entender, a abrir los ojos. Eso es lo que hace el cine: “el cine es una bonita ventana para ver el mundo” decía André Bazin.

El cine es inmortal, y estas tres películas son un claro reflejo del paso de los años. Estas obras de ficción sirven como vehículo cultural social. Los dos directores han trabajado como periodistas, ambos han hecho una gran labor de investigación previa a la realización de sus películas. Esto es fundamental. La labor periodística está ahí, pero la manera de contarlo es bien distinta. Gracias a las herramientas del cine como el uso de la imagen, de la música- en las tres películas es crucial- y, sobre todo, la elaboración de un buen montaje. Es en este último cuando se construye el verdadero significado de la película. Lacuesta y Aranoa tienen dos formas completamente distintas de expresarse, la función del montaje de Aranoa es más narrativa y la de Lacuesta es más expresiva, incluso poética.

Con diferentes herramientas, pero con las mismas intenciones, Lacuesta y Aranoa hacen tres bonitos retratos sobre personas que existen, que están en la calle, que forman parte de nuestra sociedad, pero a las que nadie ve ni nadie muestra.

⁸⁴ Entrevista realizada a Gabriel Sánchez, Doctor en Periodismo y profesor de la facultad de Comunicación en la UFV, el 24 de marzo a las 19h de la tarde.

4. CONCLUSIONES

Hay un cine de ficción que realiza muchas de las funciones pertenecientes o generalmente identificadas con el periodismo. La realidad está ahí y todo lo que creamos a partir de ella es una construcción. Esta construcción se manifiesta como hemos visto de distintas maneras: de forma puramente informativa (con la selección de ciertos datos o cifras, por ejemplo) o de una forma interpretativa, es decir, dando sentido a estos datos o cifras. Al igual que al escribir una noticia no buscamos lo mismo que cuando escribimos un reportaje o una novela de no ficción, tampoco buscamos lo mismo al realizar una obra audiovisual de ficción, pero realista. Sin embargo, esto no implica que no compartan características parecidas: existe un proceso de investigación en ambas, sirven como testimonio de una época, desvelan la verdad, tienen un compromiso con el lector/espectador y, sobre todo, un gran deseo de mostrar o retratar una realidad.

Tras este estudio podemos afirmar que lo que distingue a lo que consideramos periodismo de las películas de ficción realistas, como las que hemos analizado previamente, es la forma y no el fondo. El objetivo era analizar las similitudes que existen entre cierto cine de ficción y el periodismo, y así poder demostrar que se puede hacer periodismo con películas de ficción. Después de realizar el trabajo, podemos concluir lo siguiente:

- Los géneros periodísticos y sus distintas clasificaciones muestran la multitud de funciones y de objetivos que tiene el periodismo. Las nueve funciones del periodismo son perfectamente aplicables a las películas de ficción muy realistas que hemos estudiado. El análisis constatado nos ha permitido descubrir que cierto cine de ficción comparte características y finalidades del género periodístico interpretativo, como puede ser la simple interpretación de unos hechos que suponen una opinión pública más formada e informada.

A pesar de esto, sigue sin haber una clasificación clara de los géneros ya que en algunas de las cuestiones los teóricos discrepan, lo que demuestra que la definición de periodismo y la clasificación de sus géneros puede estar menos delimitada de lo que parece.

- Cada vez hay más especialización en el periodismo, cada año surgen nuevas formas de comunicación que conllevan la necesidad de expertos en distintas materias. La corriente naturalista muestra formas que serán utilizadas más tarde

por los nuevos periodistas. Además de las similitudes entre el nuevo periodismo y cierto cine de ficción, sin duda estas películas también tienen las funciones de los trabajos realizados Émile Zola o Emilia Pardo Bazán. Tras el estudio de la corriente literaria naturalista, hemos podido comprobar que ésta corriente contiene características periodísticas del nuevo periodismo que podemos asemejar a obras del cine de ficción. De algún modo, el origen de la técnica “storytelling” -que se está empezando a utilizar cada vez más en los medios- está aquí. Cada vez surgen nuevas formas de comunicarse, como ahora el “storytelling”, como su propio nombre indica “contar una historia”, por lo que nos lleva a pensar que una película, podría empezar a concebirse de otra manera.

- Como hemos visto, lo nuevo no es tan nuevo porque se han contado historias desde el inicio de la comunicación. El *Nuevo Periodismo* es, sin lugar a dudas, el reflejo más claro de que este cine no está tan lejos del periodismo en cuanto a finalidad, objeto de estudio y, sobre todo, necesidad de abordar un hecho noticioso. El *Nuevo Periodismo* da a los hechos mucho más espacio, los humaniza y personaliza. Así lo hacen también Isaki Lacuesta o Fernando Aranoa con su ficción. Con diferentes técnicas, consiguen que desarrollemos una empatía que nos permite desear conocer más, provoca que salgamos de nuestros prejuicios y contemplemos lo que hasta ahora habíamos ignorado. Podemos encontrar la función social del *Nuevo Periodismo* en este cine de ficción realista. El *Nuevo Periodismo* muestra la realidad con un estilo literario, las películas de ficción comentadas muestran la realidad, pero con un estilo similar al de un documental. Esto debería ser suficiente para darles el valor de “documento” que merecen.
- El componente de realidad social e incluso de denuncia de estas películas nos lleva a plantearlas como casi un trabajo perteneciente al periodismo social. Al ser este tipo de periodismo el origen de esta profesión, hay indudablemente una función periodística en estas películas de ficción. Ambas comparten el deseo no de cambiar una realidad, pero sí de denunciarla y lo más importante, que la opinión pública tome conciencia y por lo tanto pida a quiénes sí tienen el poder de cambiarlo.
- Tanto el Neorrealismo italiano como la Comedia costumbrista española durante la dictadura franquista sirven como testimonio de una época. Estas películas nacen con la intención de describir una realidad y unas condiciones de vida que queden para la posteridad. Las noticias mueren en el día. Éstas películas siempre serán

un buen ejemplo de la destrucción que dejó la Segunda Guerra Mundial en Italia o como se vivía en los pueblos españoles esta dictadura. Estas dos corrientes cinematográficas nos han aportado un testimonio que quedará para la posteridad. Entre otras, son las que han establecido una serie de recursos y de técnicas cinematográficas que generan unos efectos en el espectador modificando la visión que tenía éste sobre la realidad. Como hemos analizado, *Barrio*, *Princesas* y *Entre dos aguas* cuentan con este tipo de técnicas. Lacuesta afirma que sus obras están inspiradas en el Neorrealismo italiano.

- Pese a que contemplemos una realidad y queramos hablar de ella, jamás seremos capaces de recrearla. Podemos hablar, escribir, hacer cine de ella, pero nunca podremos representarla tal cual es. En un periódico elegimos que noticias publicar y cuáles no, los espacios que damos a cada noticia, a quién otorgamos una entrevista, en una película elegimos quienes serán los personajes de nuestra historia, qué tipos planos y de movimientos de cámara nos convienen. Siempre intentaremos acercarnos lo máximo posible a la realidad de la manera más honesta y acorde a nuestra profesión.
- *Barrio*, *Princesas* y *Entre dos aguas* demuestran que se puede hacer periodismo con obras de ficción. Estas tres películas retratan una parte de la sociedad que no estamos acostumbrados a ver ni en la gran pantalla ni en los periódicos de una manera tan humana. Los dos directores querían dar vida a las cifras que vemos en los medios, las hacen que sean significativas, nos abren los ojos. Ambos coinciden en que querían hacer un retrato. El objetivo, tanto de Lacuesta como Aranoa, con estas películas es el mismo que el de cualquier periodista: contar la verdad.
- Estas tres películas nos hacen viajar a través de imágenes y sonidos (tanto música como los diálogos) por el universo de sus protagonistas. El cine como hemos visto se apoya en algo distintivo y único: el montaje. Este último es capaz de generar un tercer significado, tenemos el generado por una imagen, el generado por la siguiente imagen y el tercero, generado por el simple hecho de que estas imágenes se sigan. El cine nos permite generar significados gracias al orden en el que el director decide situar las imágenes. Las tres películas comentadas cuentan con montajes con diferentes funciones, lo que demuestra que el montaje es una herramienta muy útil para transmitir ideas con la que no cuentan otras disciplinas. El análisis de *Barrio*, *Princesas* y *Entre dos aguas* nos ha demostrado que es posible hacer periodismo con obras de ficción, sus directores no solo han realizado

un proceso de investigación, sino que se han esforzado en transmitir la realidad de la mejor manera posible y utilizando las herramientas que otorga el cine.

Finalmente, llegamos a la conclusión de que el cine cuenta con ciertas ventajas importantes que permiten reflejar una realidad de una forma más emotiva, lo que puede modificar a los espectadores y hacer que tomen conciencia. Esto nos llevaría a la siguiente pregunta, ¿Puede ser que en ocasiones estas películas sean un arma mucho más poderosa para reflejar la realidad?

5. BIBLIOGRAFÍA

5.1 Libros

- AGUILAR, Carlos. *Cine cómico español 1950-1961*. Valencia: Desfiladero ediciones., 2017.
- ARÉVALO SALINAS, Alex Iván, CABRAL Raquel e IRANZO Amador. *Comunicación, conflictos y cambio social*. Sao Paolo: Colección Cambio Social UNIVERSIDAD DE LA FRONTERA, 2015.
- ARÓNICA, Daniela. *El Neorrealismo Italiano*. Madrid: SINTESIS, S.A., 2004.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: EDICIONES RIALP, S.A.,1990.
- CAPOTE, Truman. *A sangre fría*. Barcelona: Seix Barral, S.A.,1983.
- CHAVES NOGALES, Manuel. *Juan Belmonte, matador de toros: su vida y sus hazañas*. Madrid., Alianza Editorial.,2012.
- KOVACH Bill, ROSENSTIEL Tom. *Los Elementos Del Periodismo*. Madrid: SANTILLANA, S.L., 2003.
- MARTÍNEZ ALBERTOS José Luis. *Curso general de redacción periodística: lenguaje, estilos y géneros periodísticos en prensa, radio, televisión y cine*. Madrid: Paraninfo., 1997.
- MARTÍNEZ ALBERTOS José Luis. *El lenguaje periodístico estudios sobre el mensaje y la producción de textos*. Madrid: Paraninfo., 1989.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta.,1993.
- PARDO BAZÁN, Emilia. *Los pazos de Ulloa*. Madrid: CRITICA., 2000.
- PARDO BAZÁN, EMILIA (2005). *Emilia Pardo Bazán. La vida contemporánea*. Madrid: Hemeroteca Municipal de Madrid.
- REIG, Ramón. *La dinámica periodística: perspectiva, contexto, métodos y técnicas*. Capítulo VII “El periodismo especializado: el gran reto del periodista” de Javier Ronda y José Luis Alcaide. Sevilla: Historia y contenidos grupo de investigación en estructura., 2010.
- WOLFE, Tom. *El nuevo periodismo*. Traducción José Luis Guarner. Barcelona: ANAGRAMA., 2006.
- WOLFE, Tom. *Todo un hombre*. Traducción Juan Gabriel López Guix. Barcelona: ANAGRAMA, 2014.

ZOLA, Emile. *Thérèse Raquin*. Traducción Aníbal Froufe. Barcelona: Planeta.,2010.

ZOLA, Emile. *Yo acuso, el caso Dreyfus*. Quito: Consejo de la judicatura., 2014.

5.2 Fuentes Web

BELINCHÓN, Gregorio (2018). Un cuadro musical de la peor realidad. (El país). Consultado en abril de 2021 de https://elpais.com/cultura/2018/09/27/actualidad/1538052323_016480.html

BENDAHÁN, Esther (2008, enero). *Zola, un periódico y 300.000 lectores* (El País). Consultado en febrero de 2021 de https://elpais.com/diario/2008/01/31/opinion/1201734005_850215.html

BRANCH, John (2012). *Snow Fall. The Avalanche at Tunnel Creek*. (The New York Times). Consultado en febrero de 2021 de <https://www.40defiebre.com/nueva-dimension-web-parallax>

CAPOTE, Truman (2016, febrero). *Un placer fugaz. Correspondencia*. (El Cultural). Consultado en marzo de 2021 de <https://elcultural.com/Un-placer-fugaz-Correspondencia>

DATOSMACRO.COM (2021). *Paro por municipios: San José del Valle (Cádiz)*. (Expansión). Consultado en abril de 2021 de <https://datosmacro.expansion.com/paro/espana/municipios/andalucia/cadiz/san-jose-del-valle>

DE MIGUEL, Adrián (2018). *¿Qué fue de...los chavales de “Barrio” 20 años después?* (Fotogramas). Consultado en mayo de 2021 de <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g19472266/que-fue-de-protagonistas-barrio-pelicula-fernando-de-leon/>

DELTELL, Luis (2010). *El extraño viaje. Fernando Fernán Gómez, 1964*. (Sombras de Luna). Consultado en abril de 2021 de https://www.madrimasd.org/blogs/imagen_cine_comunicacion_audiovisual/2010/05/29/125846#:~:text=%E2%80%9CEl%20extra%C3%B1o%20viaje%E2%80%9D%20es%20una,%20la%20Espa%C3%B1a%20rural%20franquista.

DOCMA (s.f). *Biografía de Isaki Lacuesta*. (DOCMA: Asociación de cine documental). Consultado en abril de 2021 de <https://docma.es/formacion/biografia-de-isaki-lacuesta/>

ESTRELLA, Santiago (2019, septiembre). *Truman Capote o el periodismo como forma de tortura*. (El Comercio). Consultado en marzo de 2021 de <https://www.elcomercio.com/tendencias/periodismo-forma-tortura-truman->

[capote.html?fbclid=IwAR38WGujtRbeG6Ey1zhIV2xJNwLne-sNpCBQmA2VZwbZ7jiDzMIeMH2LQ5Q](https://elpais.com/diario/2005/08/31/revistaverano/1125439201_850215.html)

FERNÁNDEZ-SANTOS, Elisa (2005, agosto). *Las princesas callejeras de Fernando León*. (El país). Consultado en mayo de 2021 de

https://elpais.com/diario/2005/08/31/revistaverano/1125439201_850215.html

FILM AFFINITY (s.f). *Barrio*. (Film affinity España). Consultado en abril de 2021 de

<https://www.filmaffinity.com/es/film690962.html>

FILM AFFINITY (s.f). *Entre dos aguas*. (Film affinity España). Consultado en abril de 2021 de

<https://www.filmaffinity.com/es/film716085.html>

FILM AFFINITY (s.f). *Princesas*. (Film affinity España). Consultado en abril de 2021 de

<https://www.filmaffinity.com/es/film716790.html>

G.BERMEJO, Andrea (2018). “Entre dos aguas”: Ficción de verdad. (Cinemanía). Consultado en abril de 2021 de <https://www.20minutos.es/cinemanía/noticias/entre-dos-aguas-ficcion-de-verdad-118814/?autoref=true>

G.MORA, Jaime (2013). *Escribieron crónicas y se convirtieron en estrellas de rock*. (ABC).

Consultado en marzo de 2021, de <https://www.abc.es/cultura/libros/20130317/abci-nuevo-periodismo-201303160104.html>

GÓMEZ, Luis (2001). *El 90% de las prostitutas que trabajan en España son inmigrantes*. (El País) Consultado en abril de 2021 en

https://elpais.com/diario/2001/03/04/sociedad/983660405_850215.html

HERMOSO, Lara (s.f). *Fernando León de Aranoa: “El creador tiene que ser capaz de crear sin lastre en las alas de ningún tipo”*. (Jot Down). Consultado en abril de 2021 de

<https://www.jotdown.es/2015/09/fernando-leon-de-aranoa-el-creador-tiene-que-ser-capaz-de-crear-sin-lastre-en-las-alas-de-ningun-tipo/>

HISTORIA Y VIDA (2018). *Las tijeras de Franco llegan al cine*. (La Vanguardia) Consultado en marzo de 2021 de

<https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20180302/47311002517/las-tijeras-de-franco.html>

JAVALOYES, Iñigo (1999). *Fernando León de Aranoa habla de los Goya por su película*. (El Cultural). Consultado en abril de 2021 de

<https://elcultural.com/Fernando-Leon-de-Aranoa-habla-de-los-Goya-por-su-pelicula>

JIMÉNEZ, Jesús (2017). *Los 50, la década dorada de la comedia cinematográfica española*. (RTVE). Consultado en abril de 2021 de <https://www.rtve.es/noticias/20170224/50-decada-dorada-comedia-cinematografica-espanola/1492180.shtml>

LEMUS DE VANEK, Ma. Teresa (2014). *La Conciencia en el pensamiento filosófico de Viktor Frankl*. (Logoforo). Consultado en abril de 2021 de <https://logoforo.com/la-conciencia-en-el-pensamiento-filosofico-de-viktor-frankl/#:~:text=La%20conciencia%20es%20definida%2C%20por,es%20%E2%80%9C%20C3%BAnico%20necesario%E2%80%9D.>

LUCAS, Ana (2016). El crimen de Mazarrón que inspiró una película. (La Opinión de Murcia). Consultado en abril de 2021 de <https://www.laopiniondemurcia.es/comunidad/2016/04/16/crimen-mazarron-inspiro-pelicula-32064515.html>

MARTÍNEZ, Beatriz (2018). *Isaki Lacuesta nos da las 5 claves de la premiada “Entre dos aguas”*. (Fotogramas). Consultado en abril de 2021 de <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g25356346/entre-dos-aguas-isaki-lacuesta-entrevista/>

MATEY, Patricia (1998). *El “Vietnam” de cada día*. (Salud y Medicina, El Mundo) Consultado en marzo de 2021 de <https://www.elmundo.es/salud/310/24N0120.html>

MAYORAL, Marina (2008). *Pardo Bazán: de la noticia a la ficción*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes. Consultado en febrero de 2021 de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvd7b5>

MAYORAL, Marina (2008). *Pardo Bazán: de la noticia a la ficción*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes. Consultado en febrero de 2021 de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/pardo-bazn-de-la-noticia-a-la-ficcin-0/>

MÉNENDEZ PIÑERA, Gabriel (2014). ¡Bienvenido, Mister Mashall! (Historias del celuloide). Consultado en abril de 2021 de <https://historiasdelceluloide.elcomercio.es/2014/07/bienvenido-mister-marshall.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>

MICHEL, François (2018). *Zola et la presse*. (Le Blog Gallica). Consultado en marzo de 2021 de <https://gallica.bnf.fr/blog/26022018/zola-et-la-presse?mode=desktop>

RAE (s.f). *Berlanguiano*. (Diccionario de la lengua española). Consultado en abril de 2021 en <https://dle.rae.es/berlanguiano>

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. (1993). *El cine español y la transición*. (Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza). Consultado en abril de 2021 de <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/10/3articulos/23.pdf>

SANCHO, Jesús (2013). *La ficción es un manual de uso maravilloso de la realidad*. (La Vanguardia). Consultado en abril de 2021 de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20130301/54367808977/entrevista-fernando-leon-de-aranoa-cine-cultura.html>

SERRA, Jaime (2018, marzo). *Jaime Serra, el mejor infógrafo del mundo: “En el periodismo hay cosas que estamos haciendo mal”*. (El Mundo). Consultado en marzo de 2021 de <http://www.elmundo.es/papel/lideres/2018/03/27/5ab7dcf0268e3eba258b45cf.html>

TORREIRO, Miritto (2018, noviembre). *Entre dos aguas*. (Fotogramas). Consultado en abril de 2021 de <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a25303501/entre-dos-aguas-critica-pelicula/>

USEROS, Ana. (2014). *Leyendas de lo cotidiano, entrevista con Isaki Lacuesta*. (Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes). Consultado en abril de 2021 de <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=588>

VILLENA, Miguel Ángel (1998). “En “Barrio” intento mostrar la miseria social que nos rodea y no queremos ver”. (El país). Consultado en abril de 2021 de https://elpais.com/diario/1998/09/06/cultura/905032807_850215.html

ZELLER, Carlos (2001). *El periodismo frente al cambio social*. (El país). Consultado en marzo de 2021 de

https://elpais.com/diario/2001/10/24/cvalenciana/1003951081_850215.html

ZUÍL, María (2019). *Avergonzados de ser pobres: el hundimiento silencioso de una familia de clase media*. (El Confidencial). Consultado en abril de 2021 de

https://www.elconfidencial.com/espana/2019-01-20/pobreza-verguenza-exclusion-caritas_1767270/

5.3 Estudios

ARIAS, Felix (1998). *I Barrios desfavorecidos en las ciudades españolas*. Madrid: Ministerio de Fomento. Consultado en abril de 2021 de

<http://habitat.aq.upm.es/bv/agbd09.html>

DIOS VALLEJO, Delia Selene (2012, febrero). *Princesas*. (Universidad Nacional Autónoma de México). Consultado en abril de 2021 de

<http://museodelamujer.org.mx/docs/cineclub/princesas.pdf>

ECHAZARRA, Alfonso (2014). *La delincuencia en los barrios, percepciones y reacciones*. Barcelona: Obra social La Caixa 2014. Consultado en abril de 2021 de

http://www.publicacionestecnicas.com/lacaixa/37_es/pdf/print.pdf

MEJÍA CHIANG, César (2012, marzo). *Géneros y estilos de redacción en la prensa. Desarrollo y variantes taxonómicas*. (Dialnet). Consultado en abril de 2021 de

<file:///C:/Users/Alejandra/Downloads/Dialnet-GenerosYEstilosDeRedaccionEnLaPrensaDesarrolloYVar-4333861.pdf>

Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad (2016). *Estudio-Mapa sobre Vivienda y Población Gitana, 2015*. Madrid: Informes, estudios e investigación 2018. Consultado en abril de 2021 de

<https://www.mscbs.gob.es/ssi/familiasInfancia/PoblacionGitana/docs/anexo2mapaviviendapoblaciongitana.pdf>

Ministerio de Sanidad, Consumo y Bienestar Social (2004). *Situación actual, prevención del VIH/Sida y otras infecciones de transmisión*. Madrid: Informes. Consultado en abril de 2021 de

<https://www.mscbs.gob.es/ciudadanos/enfLesiones/enfTransmisibles/sida/prevencion/prostitucion/docs/situacionActual.pdf>

5.4 Películas

Alegre, L. y Trueba, D. (2006). *La silla de Fernando*. Buenavida producciones.

Almodóvar, P. (1980). *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Figaró Films.

Colomo, F. (1977). *Tigres de papel*. José Esteban Lasala.

Clooney, G. (2005). *Buenas noches y buena suerte*. Warner Independent Pictures.

De la Iglesia, E. (1983). *El pico*. Ópalo Films.

De Sica, V. (1948). *Ladrón de Bicicletas*. Produzioni De Sica.

Fernán Gómez, F. (1964). *El extraño viaje*. Ízaro Films, Pro Artis Ibérica.

García Berlanga, L. (1953). *Bienvenido, Mister Marshall*. Uninci.

García Berlanga, L. (1957). *Los jueves, milagro*. Ariel P.C, Domiziana Iternazionale Cinematográfica.

García Berlanga, L. (1963). *El verdugo*. Nagra Films, Zabra Films

García Berlanga, L. (1961). *Plácido*. Jet Films.

Lacuesta, I. (2018). *Entre dos aguas*. Isaki Lacuesta, Isa Campo, Àlex Lafuente, Álvaro Alonso y Paco Poch.

León de Aranoa, F. (1998). *Barrio*. Elías Querejeta.

León de Aranoa, F. (2005). *Princesas*. Fernando León de Aranoa y Jaume Roures.

Rossellini, R. (1945). *Roma, ciudad abierta*. Excelsa Films/Minerva.

Rossellini, R. (1950). *Stromboli, tierra de Dios*. Berit Films, RKO Radio Pictures.

.

Rossellini, R. (1952). *Europa 51*. Ponti de Laurentiis.

Rossellini, R. (1954). *Te querré siempre*. Sveva Film, Junior Film, Italia Film, Les Films Ariane, Francinex.

Saura, C. (1979). *Mamá cumple 100 años*. Elías Querejeta.

Trueba, F. (1980). *Ópera Prima*. Salamandra P.C, Les Films Molière.

5.5 Entrevistas personales

Entrevista realizada a Gabriel Sánchez, Doctor en Periodismo y profesor de la facultad de Comunicación en la UFV, el 24 de marzo a las 19h de la tarde.

Entrevista realizada a Roberto Herrscher, Profesor de Periodismo en la Universidad Alberto Hurtado y autor del escrito *Periodismo narrativo* el 24 de marzo a las 21h de la noche.

Entrevista realizada a Yoann Hervey, Doctor en cine y profesor de “Teorías filosóficas en el cine” en la Universidad Paul Valéry de Montpellier (Francia), el 30 de marzo a las 17h.

Entrevista realizada a Isaki Lacuesta, Director de cine y realizador de *Entre dos aguas* el 4 de mayo a las 17h de la tarde.

Conferencia por zoom con Nicole Brenez, crítica de cine, el día 13 de abril a las 17h de la tarde.

ANEXOS

Anexo I. Entrevista a Isaki Lacuesta, director de *Entre dos aguas*

¿Por qué esta película en ese momento, por qué una historia sobre dos hermanos gitanos en San Fernando? (Por qué la primera vez y por qué la continuación)

-Yo diría que el origen de *Entre dos aguas* surge en el momento en el que me doy cuenta de que lo que más me interesa del cine es la capacidad que tiene para retratar. Es decir, yo empiezo pensando que el cine es una gran forma de contar y de narrar, pienso en cine como relato. Sin embargo, a medida que empiezo a hacer piecitas y películas me doy cuenta de que me interesa más el retrato. Es por esa especie de vocación retro-artística por lo que decido hacer una película como *La Leyenda del tiempo*, en la que el relato va apareciendo, es un relato improvisado. Ciertamente incluye dispositivos de ficción, pero me interesa mucho un lugar, unas personas concretas y sobre todo de esas emociones.

Decido hacerlo en San Fernando, mi primer impulso es por gusto por placer y por amor, porque quiero estar en un lugar que no conozco, pero que me encanta. El cine al igual que el periodismo son a veces excusas idóneas para acercarnos a gente, conocerles y darles a conocer. La forma de darles a conocer es conocerlos tu primero, a mí me interesaba el poder conocerles y convivir. Es increíble que tú digas que vas a hacer una película, te abran la puerta y te dejen vivir con ellos. Es algo tan disparatado y tan absurdo que me sigue pareciendo maravilloso que suceda.

Creo que sí que hay varias veces en las que pienso en el contexto mediático en el que estamos e intento hacer cosas que los medios no hacen. Por ejemplo, ahora estamos haciendo una película sobre los atentados de Bataclan, *Un año y una noche* se titula. Uno piensa en cómo tocan ese tema los medios de comunicación, y siempre predominan las cifras. Intentar poner a las personas por encima de las cifras era un poco lo que me interesaba. En el caso de *Entre dos aguas* y *La Leyenda del tiempo* ocurre un poco lo mismo, son personas, lugares y formas de vida que no vemos en los medios de comunicación. Ni en los relatos, ni en las series, ni en las películas, ni en las noticias. Cuando aparece San Fernando en las noticias es solo en relación a las tasas de paro alucinantes que hay, o aparece en relación al tráfico de drogas, y siempre de una forma pendiente al *clickbait*, ¿no?

¿Qué diría que es lo que buscan los personajes de *Entre dos aguas*?

-Buscan básicamente sobrevivir. Creo que son personajes que están con el agua al cuello, de hecho, hubo un tiempo en que pensamos en llamar a la película “Mareas altas”. Son personajes que están en ese punto de transición entre la infancia y una edad adulta que no termina de llegar. Por más que hayan tenido muchos hijos y problemas propios de la vida adulta, hay una especie de fase intermedia que tiene relación con la incapacidad de encontrar estabilidad económica, social, cultural e incluso donde caerse muertos. Están constantemente mudándose porque no tienen dónde vivir, creo que son personas que siguen buscando su lugar en el mundo, para qué sirven, cómo pueden y quieren vivir.

¿Qué era para usted más importante enseñar una realidad, que la gente empaticen con gente como Isra o Cheíto o contar una historia?

-Este tipo de películas las pienso mucho en narración, retrato y relato. En el caso de estas dos, son películas retrato en las que el relato va por debajo, no es tan importante, es un medio para conseguir que el retrato funcione mejor. Muchas veces la narración nos ayuda a esa comprensión, de algún modo el trabajo era encontrar un equilibrio entre tener una trama narrativa que te permita seguir un hilo, con cierta estructura dramática, y al mismo tiempo, que tuvieras la sensación de que esa escritura no estaba escrita por unos guionistas. Intentábamos esconderlo para que no diera la sensación de que todo respondía a una estructura previa, sino que era una vida que estaba sucediendo en frente de la cámara.

En una entrevista para Cinemanía en el 2018 dijo que la verdad aparece en esta película jugando a simular que la cámara no antecede, sino que sucede a lo que está ocurriendo. ¿Es la cámara un espectador más?

-Esto es algo muy concreto, y muy técnico. Imagínate un diálogo entre dos personajes, un diálogo que está escrito en el que el personaje dice una frase, el otro personaje contesta. El sonidista y el operador de cámara saben cuál es el orden, cuando ves que en cuanto acaba un personaje la cámara se pone a buscar al otro, sabes que eso está escrito, que la cámara le va a buscar porque sabe que le toca a ella. Tú como espectador de forma inconsciente reconoces que eso está previsto, la cámara va a buscar lo que va a ocurrir porque sabe que va a ocurrir. En el caso de *Entre dos aguas*, cuando nosotros sabíamos que iba a ocurrir, hacíamos que la cámara reaccionara cuando empezaba hablar el segundo

personaje. Coreografiábamos todo para que pareciera que la cámara seguía al personaje y no al revés. Para dar una sensación de veracidad mayor y de imprevisión.

¿Por qué decidió hacer una ficción de *Entre dos aguas* y no un documental?

-Por varios motivos. Me ha ocurrido en varias películas que no puedo contar la verdad de los personajes por respeto a su intimidad. El caso más extremo fue en *Los condenados* hubo un momento en el que no se pudo hacer porque afectaba a una serie de vivencias íntimas. Podía incluso tener consecuencias sobre las vidas de las personas reales, hay cosas que si cuentas igual pueden provocar la muerte de alguien o crear separaciones, divorcios, disgustos, crímenes... Entonces, a veces la única forma de contar esas historias es a través de la ficción. Con Isra y con Cheíto me paso algo parecido. La casería de San Fernando, por ejemplo, es un lugar que toda la vida ha estado en el borde de la ilegalidad, de hecho, hay una discusión sobre si las casas de pescadores son legales, alegales, o ilegales, siempre están intentando expropiárselas para hacer ahí un paseo marítimo. Desde eso, una lucha pública de esas casetas, hasta todo el tema del tráfico de drogas, robos... Si se hace un documental, habría que hacerlo con cámara oculta o pixelando a personas, lo que sería complicado. Es más fácil contar una ficción, decir que Isra ha salido de la cárcel, y contar a través de Isra y Cheíto como médiums ficcionales de esa película, cosas que están ocurriendo de verdad en el barrio y en ese entorno. En otros casos sí que haría documentales, en este caso, me parece que los peajes que tenía que pagar para hacer un documental no compensaban lo que yo quería contar.

¿Hubo un proceso de investigación anterior al rodaje de la película sobre la situación de paro, por ejemplo, o de los gitanos?

-Sí claro, cuando hicimos *Entre dos aguas*, era un lugar que ya conocíamos desde hacía 15 años. Teníamos mucho trabajo avanzado, desde el 2001 que empezamos ahí, todo era como una especie de diario de lo que íbamos viendo en los viajes, de lo que íbamos conociendo, y lo que íbamos imaginábamos. Con todo esto escribíamos un guion que contrastábamos con la gente de ahí. Había una parte de investigación grande, desde entrevistas, documentación, y los castings para los niños de *La leyenda del tiempo*, más que un casting eran una entrevista. Aprendimos de ellos incluso la forma de hablar, qué palabras usaban. Yo al principio no entendía nada, no sabía lo que me decían. Fue todo un proceso que entre película y película no terminó, seguimos en contacto, y a partir de ese momento escribimos un guion que se fue modificando en función a lo que nos

encontrábamos. Es todo el rato un viaje de ida y vuelta en el que hay mucha investigación. No buscas un actor que se adapte a lo que has escrito, sino que lo que escribes luego se va a amoldar a él y se retroalimenta. Me acuerdo que al principio estábamos entre dos opciones, un niño que actuaba muy bien, pero su vida no me interesaba menos, y luego Isra y Cheíto que al principio no actuaban nada bien pero su vida me parecía muy interesante. Actuaban mal, pero de repente les ponía mirando por la ventana y se comían la cámara. No les pedía que actuaran, les pedía que miraran por la ventana y se notaba que pasaban cosas, había una intensidad emocional ahí fuerte.

¿Cómo hace para captar las emociones y que no se note, por ejemplo, que un actor está llorando porque lo pone en el guion? En una entrevista asegura que en *Cravan VS Cravan* filmó a un tío mintiendo y se notaba. Sin embargo, esta está clasificada como documental y *Entre dos aguas* como ficción, ¿Hay una diferencia en cuanto al trabajo del actor?

-Existe una diferencia entre documental y ficción. El cine permite de forma muy clara que el espectador pueda comprender a través de la presencia física, de las emociones, de los pensamientos ya que en la forma de movernos y de comportarnos, dejamos huellas. Lo supuestamente más invisible que se supone que son los pensamientos y los sentimientos dejan huellas que podríamos interpretar. Cuando hacía un documental como *Cravan VS Cravan*, en principio entrevistaba a la gente, sin pensar en esa dimensión de retrato y de captar emociones. Yo tenía ahí a los entrevistados porque era una película documental con testimonios, documental muy clásico. De repente, en una secuencia, cuando una de las personas me iba a dar testimonio, me iba a narrar una serie de documentos, me doy cuenta de que está mintiendo. Yo sospechaba que mentía, pero estaba viendo en directo como mentía, su mentira estaba dejando huellas que eran perceptibles para el espectador. En ese momento me doy cuenta de que eso tenía mucho más valor de lo que yo había imaginado, la cámara pudo captar cosas que yo no preveía y no buscaba. Es a partir de ahí, cuando empiezo a buscar ese tipo de cosas, a veces de forma ficcionada o a veces en tono documental, con técnicas que podríamos llamar mixtas de puesta en situación.

¿Dónde diría que está la barrera entre la realidad y la ficción?

-Yo creo que la ficción es una cosa que has preparado, provocado y causado, algo que no ocurriría sin tu intervención. El problema es que las palabras ficción y documental se

han vuelto palabras muy polisémicas. No creo que el problema sea que no existe la ficción ni la realidad. Yo creo la ficción y la realidad existen, de hecho, si te dan un portazo en la nariz y te duele, eso ha sido real. Hay gente muy relativista que cree que no hay diferencia, yo creo que sí que la hay. Con mis alumnos intento trabajar en base a que está preparado y que no, que está escrito y que no está escrito, que sucedería de todos modos y que no sucedería. Mis películas son una mezcla de las dos. En la *Leyenda del tiempo*, por ejemplo, hay unas secuencias de carnaval que son puro documental, la gente ni siquiera sabe que los estamos filmando. También hay secuencias que son pura ficción, y también secuencias que están un poco a caballo entre un registro y de otro. En *Entre dos aguas*, hay escenas que funcionan en clave documental, robamos planos. Es un poco la escuela de Rossellini, dentro de esa pesca del real pongo un contra plano que es el de Ingrid Bergman llorando.

Creo que sus películas comparten ciertas características con el neorrealismo italiano

¿El neorrealismo italiano le ha servido de inspiración para hacer sus películas?

-Sí, seguro. Claramente las formas de rodar, las técnicas y los procedimientos vienen del neorrealismo italiano, y antes de eso, del cine de los años 20 de Jean Vigo o de los hermanos Lumière. En sus películas, hay partes que controlan y partes que no controlan. De España, José Luis Guerín, Joaquim Jordà o Víctor Erice, trabajan con esas estrategias y nos las pasan a mi generación. O en Francia Agnès Varda en los años 50 y en los años 60, hace cosas con las mismas técnicas. Ese tipo de técnicas a mí me interesan muchísimo, los resultados, los efectos que causan en el espectador y cómo sirven para transmitir realidades. Recuerdo que simultáneamente, mientras rodamos la *Leyenda del tiempo*, Jaime Chávarri estaba filmando la biografía de Camarón en San Fernando. Estábamos rodando a la vez. Chávarri escribía una serie de frases intentando imitar como hablaban los gitanos de San Fernando. Luego, ponía a actores, payos, maquillados y disfrazados para que intentasen imitar esa forma de hablar. El resultado de esa película es otro, va dirigido a otro público y tiene otro objetivo. ¿Qué es mejor y qué es peor? Depende del espectador, del momento y de la función que tenga. A mí en este caso me interesaba que no se hiciera con pelucas, que el acento y las palabras tuvieran ese punto de registros de la realidad. Me interesaba que si yo hubiera intentado transcribirlas habría salido distinto. Eso yo creo que, del cine sonoro, Rossellini es el primero en darse cuenta.

¿Definiría su cine como cine social o de denuncia? ¿Diría que sus películas tienen contenido político?

-Yo diría que depende de que piezas. Por ejemplo, la pequeña serie *Goggle earth* es un retrato de lugares que no aparecen en google earth. Hay una pieza que hicimos en San Fernando, denunciando como estaban construyendo las torres de pisos, filmamos también centros de detención y los campos de refugiados en Australia, eso sí que son piezas muy panfleto. Estas piezas tienen una vocación muy periodística. En *Entre dos aguas* hay algo de retrato social, incluso de denuncia. El impulso que me nace son las ganas de retratar, hay una elección que tiene que ver con lo que te decía de intentar mostrar el fuera de cuadro, el contra campo de lo que enseñan los medios de comunicación normalmente. Para mí, lo más útil fue cuando familiares y amigos míos, con un nivel de clase media alta, decían: “Ostras pues he entendido algunos de los problemas”. Al principio, cuando hablaba de Isra o Cheíto, me decían: “Que busquen curro de una vez, que no puede ser”. Y después de la película, me dijeron: “Vale, ahora entiendo un poco mejor lo difícil que es para ellos”. Sí hay algo de ese objetivo en este retrato.

¿Qué función cree que tiene el cine para/con la sociedad?

-Lo que me parece más bonito del cine es que es infinito, tiene tantas funciones y tantas posibilidades que no acabaría nunca. Tiene la función de cuenta cuentos, de retratar, de narrar, puede ser poesía, prosa, ensayo, te puede ayudar a conocer mundos lejanos, te puede ayudar a conocerte más a ti mismo, a tu pareja, a pasar el rato, te puede ayudar a reír, a llorar, el cine puede ser todo. A mí, cuando alguien me dice el cine debería ser tal cosa, me parece tan fácil desmentirle. Es como tan evidente que puede ser otras cosas, además de lo que dicen.

¿Cree que es importante que el espectador antes de ver una película sepa que está delante de una ficción y no un documental o viceversa?

-Yo creo que depende mucho de la función que tenga la obra. Por ejemplo, cuando yo hago estas piezas sobre google, creo que, si algún espectador pensara que son ficción, pues su función periodística sería un fracaso absoluto. Algunas tienen función informativa, otras panfletarias, son funciones distintas. Sin embargo, hay películas como *Cravan VS Cravan* que las planteo como un juego poético, en las que parte del juego es que el espectador dude sobre lo que está viendo. El momento de no saber si lo que estás viendo es ficción o es real, es un momento que desencadenan una serie de pensamientos que a mí me interesan para una película como esa. No obstante, cuándo hago una película como *Un año, una noche* pues creo que el espectador tiene que sentarse y saber que es

una ficción. Ahí no pasa nada si el espectador nota que la cámara llega después, que hay un travelling, que hay una luz, que hay un guion escrito, el espectador entiende que está delante de una película de ficción. Luego se produce ese algo tan bonito de la suspensión de la incredulidad, el espectador se cree durante un rato que eso es verdad, aunque sepa que es mentira.

¿Cree que es más fácil tomar conciencia a través de la ficción o del documental?

-No sería capaz de responder con una de esas dos cosas. De repente, entender hasta qué grado Estados Unidos puede ser un país con una segregación racial terrible lo he aprendido viendo series, *O.J.: Made in America* Ezra Edelman, o películas como *Detroit: zona de conflicto* de Kathryn Bigelow... Muchas obras me han abierto la cabeza y me han ayudado a entender y a aprender. Creo que son muy complementarias y necesarias las dos cosas. Además, nos llegan de forma distinta al cerebro y a las emociones.