



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

**EL ESPEJO DEL KALIFA: REPRESENTACIÓN DEL MITO
«BUENO» DE AL-ÁNDALUS EN CUEVAS DEL ALMANZORA
MEDIANTE EL CINE ETNOGRÁFICO SUBJETIVO (DE LA
OBSERVACIÓN PARTICIPANTE AL CINE ENSAYO)**

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS MIGRATORIOS (B20.56.1)

TESIS DOCTORAL

Ignacio Guarderas Merlo

Director: José Antonio González Alcantud

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Ignacio Guarderas Merlo
ISBN: 978-84-1195-714-4
URI: <https://hdl.handle.net/10481/102624>

El doctorando Ignacio Guarderas Merlo y el director de la tesis José Antonio González Alcantud, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 23 de septiembre 2024

*A mi madre, María Gracia Merlo Puche,
por su apoyo incondicional y por mostrarme
que en verdad nunca se llega tarde.*

Resumen

Esta tesis explora el cine-ensayo como herramienta para la antropología interpretativa, enfocándose en la representación del mito «bueno» de al-Ándalus en Cuevas del Almanzora (Almería). La antropología contemporánea busca superar las limitaciones de la observación participante tradicional, y el cine-ensayo emerge como un método reflexivo capaz de captar la subjetividad y complejidad cultural. Como parte del trabajo de investigación, se realizó la película *El Espejo del Kalifa* (2024), una producción original en colaboración con la comunidad local, centrada en la figura del escritor José María Martínez Álvarez de Sotomayor y en el mito «bueno» de al-Ándalus, un concepto desarrollado por el catedrático José Antonio González Alcantud. La metodología de la investigación combinó la observación participante con la creación del cine-ensayo, recopilando material audiovisual durante estancias en Cuevas del Almanzora para analizar la interacción entre la intención del cineasta, las imágenes y la interpretación de los espectadores. Los resultados muestran que *El Espejo del Kalifa* funciona como un espacio de diálogo, reflejando la complejidad y ambigüedad de las identidades culturales. Sin embargo, se identifican aspectos no concluyentes en la representación del mito, ya que no se logra un diálogo intercultural claro y definitivo. En conclusión, el cine-ensayo se revela como un medio valioso para la antropología interpretativa, permitiendo una enunciación que incluye tanto la reflexión como la subjetividad. La película se convierte en un ejemplo de cómo el cine puede ser un dispositivo de pensamiento y de diálogo, cuestionando las representaciones totalizadoras. Esta tesis contribuye al campo de la antropología audiovisual al proponer un enfoque metodológico que integra la creación cinematográfica como parte del proceso de conocimiento.

Palabras clave: Cine-ensayo, Antropología interpretativa, Mito de al-Ándalus, Cine etnográfico, Reflexividad.

ÍNDICE

Resumen	4
Agradecimientos	11
1. INTRODUCCIÓN	12
1.1. Contexto. La antropología y el arte del encuentro	13
1.2. Justificación. Definir los objetos de estudio	14
1.3. Objetivos	17
1.3.1. El cine-ensayo y la antropología interpretativa	17
1.3.2. ¿Es El espejo del Kalifa (2024) cine-ensayo? ¿De qué manera?	19
1.3.3. El mito «bueno» de al-Ándalus	20
1.4. Metodologías	21
1.4.1. Diseño de la investigación	21
1.4.2. Los modelos cinematográficos: de Flaherty a Varda	22
1.5. Estructura del trabajo escrito	23
2. REVISIÓN LITERARIA DE LA CUESTIÓN	26
2.1. Introducción	27
2.2. El documental es una enunciación	27
2.3. El cine antropológico y su <i>etnograficidad</i>	30
2.4. Orígenes y primeros documentales	33
2.5. Crisis de representación. Alemania, año cero.	37
2.6. La observación participante de Jean Rouch	43
2.6.1. Datos biofilmográficos	43
2.6.2. Flaherty, la primera influencia: puesta en situación y participación	44
2.6.3. La influencia de Vertov: hacia la cámara catalizadora	46
2.6.4. La etnoficción: juego entre documental y ficción	48
2.6.5. Conclusión: Rouch y la verdad subjetiva	53
2.7. Nuevas tendencias: subjetivismos	53
2.7.1. Representar lo irrepresentable	54
2.7.2. Agarrando pueblo. Descolonizar la representación	59
2.7.3. Filmar a los que filman. Cine subjetivo	64
2.7.4. Historias que nos contamos. Cine subjetivista	68
2.7.5. Cine poético	71
2.8. Conclusión: miremos también el dedo que señala la luna	74

3. MARCO TEÓRICO	78
3.1. Introducción	79
3.2. Antropología Interpretativa. Descripción densa. Lo local poético	80
3.2.1. Introducción: definamos nuestras redes	80
3.2.2. Antropología semiótica	82
3.2.3. Modelo retórico, «como si»	84
3.2.4. Volvamos a la teoría semiótica. Traducción	86
3.2.5. Cuestiones de interpretación	87
3.2.6. Descripción densa	89
3.2.7. Lo local poético	90
3.2.8. Conclusión. La verdad poética, interpretativa y encarnada	94
3.3. Cine-ensayo, un lugar para la antropología audiovisual	94
3.3.1. Introducción. No definición de cine-ensayo	94
3.3.2. El cine, un lenguaje de vacíos	97
3.3.3. El audiovisual totaliza el significado	100
3.3.4. Distanciamiento	104
3.3.5. Documental y ficción. Enunciación «sobre» e «imitación de»	111
3.3.6. Imagen-ensayo o forma-idea	113
3.3.7. Aspectos audiovisuales del cine-ensayo mediante ejemplos	116
3.3.8. Conclusión. Cine-ensayo y la antropología interpretativa	120
3.4. Los espigadores y la espigadora de Agnès Varda	121
3.4.1. Introducción. ¿Una película como referente teórico?	121
3.4.2. Agnès Varda. Lectura situacional	123
3.4.3. Al alcance de su mano. Lectura valorativa	125
3.4.4. Discusión antropológica de Los espigadores y la espigadora	130
3.4.5. Conclusión. Ensayista-traductor de/en imágenes	136
3.5. El mito bueno de al-Ándalus: perspectiva andaluza como herramienta antropológica de diálogo	136
3.5.1. Introducción. Mito útil	136
3.5.2. Orientalismo	138
3.5.3. Mito de al-Ándalus. Orientalismo casero	140
3.5.4. Mitos fundacionales de al-Ándalus: entre la separación y la unión	145
3.5.5. Del mito «bueno» de al-Ándalus a la burla orientalista	146
3.5.6. Conclusión	149
4. OBJETO DE ESTUDIO	151
4.1. Introducción. El objeto está en los vacíos	152
4.2. Vida y obra del poeta Sotomayor	154
4.2.1. Datos Biográficos	154
4.2.2. Análisis literario de la obra de Sotomayor	159
4.2.3. Críticas y observaciones sobre la literatura de Sotomayor	178
4.2.4. Conclusión. Honestidad, etnografía y amateurismo	179
4.3. Cuevas del Almanzora: datos socio-geográficos	181
4.3.1. Cuevas del Almanzora en datos.	181

4.4. Historia de Cuevas del Almanzora	183
4.4.1. Neolítico y Antigüedad	184
4.4.2. Cuevas, entre morisca y cristina (siglo XVI)	186
4.4.3. El boom minero (s. XIX)	191
4.4.4. S. XX. República, guerra y posguerra civil	198
4.4.5. Los flujos migratorios	203
5. METODOLOGÍA	207
5.1. Introducción. De la observación participante al cine-ensayo	208
5.2. Irrelevancia de la dicotomía emic/etic	209
5.3. Crónica de un proceso	213
5.3.1. 2019-2020. El «entre»	214
5.3.2. 2020-2021 El Quijote de al-Ándalus	216
5.3.2. Verano 2021. El Kalifa de Calguerín	219
5.3.3. Octubre de 2021. Primera estancia	220
5.3.4. Marzo de 2022. Segunda estancia	225
5.3.5. Junio y julio de 2022. Estancias cortas: Tercera, cuarta y quinta estancia	230
5.3.6. Marzo y abril de 2023. El «tío de la cámara»	231
5.3.7. Montaje del primer corte. Las derivas de Ozmín, el Califa	236
5.3.8. Octubre de 2023. Primer visionado en Cuevas del Almanzora	237
5.3.9. Noviembre de 2023. Reflexión. ¿Es cine-ensayo?	241
5.3.10. Diciembre de 2023. Nador	243
5.3.11. Enero 2024. El espejo del Kalifa	244
5.3.12. Febrero 2024. Reacciones divididas	246
5.3.13. Conclusión. Terminar de terminar	247
5.4. Modelos de análisis y epistemologías: de la observación participante al cine-ensayo	248
6. ANÁLISIS DEL DOCUMENTAL	252
6.1. Descripción y lecturas de El espejo del Kalifa	253
6.2. Lectura situacional de El Espejo del Kalifa	254
6.2.1. Sinopsis	254
6.2.2. Ficha técnica	254
6.3. Lectura fílmica y valorativa	255
6.3.0. Arranque de la película	255
6.3.1. Familia (min. 9:43)	258
6.3.2. Extravagancias de juventud (21:58 minuto)	262
6.3.3. Luces (28:24 minuto)	264
6.3.4. ¿Obra sincera o apariencia? (40:09 minuto)	267
6.3.5. Sombras (53:13 minuto)	270
6.3.6. Auto-orientalismo (67:39 minuto).	273
6.3.7. República y revolución (79:50 minuto)	276
6.3.8. Confusión (87:29 minuto)	278
6.3.9. Márgenes (97:30 minuto)	280
6.3.10. No es fácil. (103:02 minutos)	282
6.3.11. Títulos de crédito (109:36 minuto)	284

6.4. Conclusión. Sotomayor espejo del cineasta	285

7. RESULTADOS Y DISCUSIÓN **288**

7.1. Exposición de los resultados	289
7.1.1. Pregunta 1. Impresiones generales	290
7.1.2. Pregunta 2. Mensaje y Temática	292
7.1.3. Pregunta 3. Conexión Emocional	293
7.1.4. Pregunta 4. Algo nuevo	295
7.1.5. Pregunta 5. No entendí	296
7.1.6. Pregunta 6. Recomendaciones	297
7.1.7. Pregunta 7. Comparaciones	298
7.1.8. Pregunta 8. Expectativas Cumplidas	299
7.1.9. Pregunta 9. Retroalimentación Constructiva	300
7.1.10. Pregunta 10. Expresión libre	302
7.2. Discusión.	303
7.2.1. Discusión con respecto a los temas tratados	304
7.2.2. Discusión sobre el cine-ensayo, formas de ver y representación	314
7.2.3. Discusión sobre aspectos antropológicos y académicos	328
7.2.4. Conclusión. Lo deseado, lo no deseado y lo no concluyente	345

8. CONCLUSIONES **352**

8.1. Conclusiones generales	353
8.2. Resultados no concluyentes	353
8.2.1 El uso del mito bueno de al-Ándalus y la burla orientalista	353
8.2.2. Ocasional refracción y etnograficidad	355
8.3. Resultados positivos y concluyentes	357
8.3.1. Buscados y alcanzados: subjetividades, metodologías y el «entre»	357
8.4. Hallazgos no buscados o encontrados	360
8.4.1. Los márgenes y las formas ensayísticas	360
8.5. Aspectos de mejora	361

BIBLIOGRAFÍA **364**

REFERENCIAS AUDIOVISUALES **378**

IMÁGENES **383**

Imagen 1	383
Imagen 2	383
Imagen 3	384

Imagen 4	384
ANEXO I: ANÁLISIS FÍLMICO DE LOS ESPIGADORES Y LA ESPIGADORA (2000) AGNÈS VARDÀ	385
ANEXO II: DOSSIER DE LA PELÍCULA LA VIDA EXAGERADA DE OZMÍN EL CALIFA	398
ANEXO III: TRANSCRIPCIÓN DEL PRIMER VISIONADO	400
ANEXO IV: FORMULARIO DE RETROALIMENTACIÓN DE LA PELÍCULA EL ESPEJO DEL KALIFA	420
ANEXO V: RESULTADOS DE LA ENCUESTA PARA VALORAR LA PELÍCULA.	426
ANEXO VI: <i>Extensive summary in English</i> (Resumen extendido en inglés)	440

Agradecimientos

A José Antonio González Alcantud, director de esta tesis, por su paciencia y sabiduría, y por enseñarme lo más importante: que la clave no está en conocer al otro, sino en hablar con él. A Héctor Pomares Cintas, por la ayuda y la amistad que son tan necesarias en estos procesos. A José Heredia Moreno, cuyas charlas han sido fundamentales para matizar muchos de los pensamientos que aquí se expresan.

Gracias a Pedro Perales Larios por su guía en la vida y obra de José María Martínez Álvarez de Sotomayor. A Antonio Llaguno Rojas, por introducirme a la vida del pueblo de Cuevas. A Enrique Fernández Bolea, por su generosidad al compartir la rica historia del pueblo. A Juana María Ruiz Collado, por introducirme al grupo de teatro que tanto aportó a mí y al trabajo. A Alejandra Mir, magnífica compañera de piso. A la Escuela Municipal de Música, Danza y Teatro y a su directora Belén López Aledo. A la Asociación Defensa del Inmigrante y su presidente Santiago Nsue Nchama. A la Asociación de Personas con Discapacidad de Cuevas del Almanzora (AMCAL) y su presidenta Juana Mulero. En definitiva, a todos los habitantes del pueblo de Cuevas del Almanzora, por su acogida. A Eloy Merlo Hernández, por el apoyo logístico y las charlas interminables en Garrucha. A Antonio González Ortega, por su apoyo en los primeros pasos.

También agradezco al Departamento de Antropología de la Universidad de Granada, a mis compañeros y a quienes compartieron docencia conmigo, destaco a María Rubio Gómez. A mis familiares, tíos, hermanos y primos, por su inmenso apoyo. A mis compañeros de clase en la Universidad Carlos III, Olga, David, Eugenia y Gonzalo, con quienes empecé esta carrera. A Pablo Modrovejo de la Universidad de las Américas (UDLA) y Christian León de la Universidad Andina Simón Bolívar, por acogerme en sus estancias en Quito, Ecuador. Al Ministerio de Educación por la beca de Formación del Profesorado Universitario (FPU) que me ha permitido dedicarme durante 4 años al estudio. Sin su ayuda, esto hubiera sido imposible.

1. INTRODUCCIÓN

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve.

Proverbios y cantares
Antonio Machado

1.1. Contexto. La antropología y el arte del encuentro

Las tendencias actuales en antropología sugieren que el enfoque tradicional de observación participante en la etnografía es insuficiente (Stoller, 2021). Se apela por una antropología del presente que se caracterice por la disolución de las oposiciones tradicionales (de la Peña, 2014, p. 10). La perspectiva interpretativa reconoce la complejidad de las culturas, haciendo que la práctica etnográfica se oriente de manera reflexiva. La auto-etnografía se presenta como una herramienta para comprender lo propio. La etnografía colaborativa busca eliminar la jerarquía entre investigador e investigado, fomentando un enfoque conjunto. También se cuestiona la viabilidad de comprender plenamente a la otredad cultural. En la antropología contemporánea, se busca más el diálogo y la interacción con la otredad que la mera búsqueda de comprensión positiva y absoluta.

François Jullien en su libro *La identidad cultural no existe* (2017) propone pensar en las distancias entre culturas como tensiones activas que facilitan el diálogo intercultural. Encontramos en esta perspectiva una extensión del pensamiento del filósofo lituano-francés Emmanuel Levinas. Levinas adopta una postura opuesta al enfoque hegeliano, según la cual la otredad se define en relación con el yo, considerándola como un no-yo. Para Levinas, en cambio, la otredad se situaría dentro de la noción de lo indefinible. Pero no es una indefinición absoluta, ya que, mediante el encuentro, en el cara a cara, surge una responsabilidad mutua (Levinas, 1977). El lugar de la comunicación emerge en el espacio intermedio entre el yo y la otredad durante el encuentro. Antropólogos como Michael Jackson y Tim Ingold exploran estos intersticios conceptuales, viéndolos como lugares donde el arte puede evocar metafóricamente. La noción de «habitar» también se examina, conectando el ser humano con lo indefinido en un espacio

liminal. Ibn al-Arabi introdujo la idea de *barzakh* como puente, una zona liminal que luego influyó en la conceptualización de Arnold van Gennep sobre el rito de paso (Stoller, 2021). Estos conceptos han enriquecido el estudio teórico de la antropología en su relación con el arte y más concretamente, como exponemos aquí, con la antropología audiovisual.

1.2. Justificación. Definir los objetos de estudio

Una de las tareas más importantes a las que nos hemos enfrentado es la de definir el objeto de estudio. Es decir, crear unos límites conceptuales sobre los que trabajar para establecer un elemento reconocible por todos (Eco, 1995, p.48). En este aspecto el objeto de estudio de nuestro cuerpo de investigación es un relato cinematográfico, es decir, la película *El espejo del Kalifa*¹ (2024). La particularidad de dicha película reside en el hecho de que está realizada en régimen colaborativo entre el cineasta-investigador y parte de la población de Cuevas del Almanzora (Almería). Además, este filme responde a diversas subjetividades que se ponen de manifiesto en la enunciación del cine en forma de ensayo. El tema de la película versa sobre la ensoñación islámica del escritor costumbrista cuevano José María Martínez Álvarez de Sotomayor —a partir de ahora simplemente Sotomayor—. En resumen, lo que se pone en juego en la película son conceptos sobre las subjetividades, el espacio biográfico y la interacción con los aspectos culturales que le dan sentido a la recepción de la película. Pero esto mismo, abre una pregunta fundamental, ¿en dónde reside el significado de una película como la que pretendemos abordar?

Para responder a la pregunta, debemos recurrir a los preceptos de la lingüística, aplicándolos al lenguaje cinematográfico. *Las investigaciones filosóficas* (1953) de Ludwig Wittgenstein ofrecen una perspectiva valiosa en este sentido. Según Wittgenstein, en el lenguaje

¹ Para seguir bien este trabajo de investigación, es importante ver primero la película en la que se basa. Aquí está el enlace:
<https://vimeo.com/893233318/27eea52884?share=copy>

hablado, el significado no reside completamente en la palabra, ya sea en su representación gráfica o en su emisión fonética. Tampoco, según este filósofo, el significado está totalmente en la representación mental del emisor ni del receptor. Es decir, el significado no está únicamente en la intención de quien habla, ni completamente en la interpretación exclusiva de quien recibe el mensaje. Wittgenstein sugiere que el significado está en el uso del lenguaje, visto como un juego en el que interaccionan tres elementos: la intención, el mensaje y la recepción en un determinado entorno o circunstancia. En este juego comunicativo, se ponen en marcha reglas tácitas que hacen posible la comunicación.

Esta concepción lingüística de la comunicación puede extrapolarse a otras artes, como la pictórica, la escultórica o la cinematográfica. Al extrapolar esta teoría al cine, podemos entender que el significado de una película no reside únicamente en lo que se muestra en la pantalla, ni en la intención exclusiva del cineasta. Es necesario considerar una maraña de significantes y significados que envuelven la experiencia cinematográfica y le dan sentido a la interpretación de la película. Esta maraña, amplia y compleja, se ha formado a lo largo del tiempo a través de innumerables lecturas y reinterpretaciones que conforman el juego tácito de la lectura cinematográfica. En el cine, el significado surge de la interacción entre la intención del director, lo que se muestra y la interpretación del espectador. Este juego pone en escena una vasta red de significantes y significados, que reflejan la construcción del lenguaje cinematográfico a lo largo del tiempo y su continua evolución. Por tanto, el significado de una película –como la que pretendemos abordar– no se encuentra de manera exclusiva en ninguno de los elementos individuales – intención, mensaje o recepción–, sino en la interacción dinámica entre todos ellos. Es en este juego interpretativo donde se crea y se reconstruye constantemente el significado, proporcionando una experiencia estética que trasciende la simple observación de imágenes en la pantalla.

Podemos decir que el límite conceptual de una película se define en los espacios «entre». Todo ello, en tanto que hemos establecido que el significado de una película reside en el

espacio entre los elementos que interactúan en su creación y recepción. Dicho «entre» es un espacio indefinido, pero creativo en la medida que son los generadores de significados. Por lo tanto, para delimitar nuestro objeto de estudio, tenemos que aceptar el hecho de que *El espejo del Kalifa* (2024) se mueve entre otros objetos que son a la vez parte y límite.

En estos «entres» se forma una experiencia cinematográfica que conecta el mito de al-Ándalus, Cuevas del Almanzora y el escritor Sotomayor. No sabemos exactamente qué es esa nebulosa de significantes y significados, pero sí conocemos sus límites. Por consiguiente, son esos espacios generados entre el escritor Sotomayor, el mito de al-Ándalus, y el pueblo de Cuevas del Almanzora nuestro objeto de estudio. Estos elementos, capturados por el cinematógrafo, constituyen una materia de trabajo compleja. Para entender esta materia, es necesario interpretarla siguiendo las reglas implícitas del cine. En nuestro caso, también debemos investigar estas reacciones para desentrañar su entramado.

Conceptualizar nuestro objeto de estudio implica, como sugiere Umberto Eco, «definir las condiciones bajo las cuales podemos hablar en base a unas reglas que nosotros mismos establecemos» (1995, p.48). En otras palabras, fijar a qué nos referimos cuando hablamos del escritor Sotomayor, del mito de al-Ándalus y del pueblo de Cuevas del Almanzora, así como establecer los términos de la práctica cinematográfica determina nuestro objeto de estudio. Sin embargo, queremos dejar claro que definiendo estos elementos no estamos definiendo nuestro objeto, sino delimitándolo. Nuestro objeto, como ya se ha dicho, reside en un «entre» nebuloso cuyas variables son cambiantes, dinámicas y que forman un todo complejo en donde la suma de las partes es más que los elementos separados. Por lo tanto, este trabajo no es sobre el poeta Sotomayor, ni sobre el mito de al-Ándalus, ni sobre la historia, geografía y sociología de Cuevas del Almanzora. De hecho, este trabajo no se sitúa sobre nada, sino entre elementos que transforma y que, así mismo, es transformado. Por consiguiente, lo más importante no es qué son esos elementos, sino qué se pretende hacer con esos elementos que son tan difíciles de definir, pero tan útiles para usar como herramientas antropológicas y comunicativas.

1.3. Objetivos

Resuelta la incógnita sobre qué entendemos como objeto de estudio cabe preguntarse qué pretendemos demostrar con él. Para ello nos hemos propuesto poner a prueba la película *El espejo del Kalifa* (2024) desde tres puntos de vista: cinematográfico-enunciativo, antropológico y de contenido. Lo primero fue la construcción de la película, *El espejo del Kalifa* (2024), para realizarla como película-ensayo. El cine-ensayo es una enunciación cinematográfica que entendemos útil dentro del marco teórico de la antropología interpretativa. Lo segundo que nos preguntaremos es si efectivamente la película que hemos hecho responde y de qué manera a nuestra intención de enunciación. Por último, pondremos énfasis en el tema que abordamos, en este caso, el mito «bueno» de al-Ándalus y su funcionalidad para realizar una película con un propósito antropológico. Pero, vayamos punto por punto.

1.3.1. *El cine-ensayo y la antropología interpretativa*

El primer objetivo es preguntarnos si es el cine-ensayo una enunciación útil para la antropología. Para responder a esta pregunta, es necesario profundizar en cómo el cine-ensayo, con sus características específicas, puede contribuir a la antropología interpretativa, una rama en la que la cultura se entiende como una compleja red de significados.

La antropología interpretativa, según Clifford Geertz (2003), interpreta la cultura como un sistema de símbolos y significados que necesitan ser traducidos y comprendidos a través de una lente académica. Según esta visión la antropología intenta traducir a un lenguaje académico un idioma que no termina de entender del todo. Este enfoque requiere métodos que permitan captar la subjetividad y la riqueza de estas interpretaciones culturales. En última instancia, el mensaje está mediado por el traductor-antropólogo que acometa la interpretación. La honestidad del etnógrafo reside por tanto en no totalizar su interpretación dejando, así mismo, una apertura a una lectura holística. Por consiguiente, tan importante como la traducción es la

exposición de los métodos y las premisas teóricas gracias a las cuales se han realizado dichas interpretaciones.

En este sentido, el cine-ensayo es una forma de expresión cinematográfica que se caracteriza por su naturaleza abierta y no rígida, sin una estructura predefinida o un guion que predetermina aquello que está buscando. A diferencia del documental clásico, que expresa su objetividad, o el cine de ficción, que sigue un guion específico, el cine-ensayo presenta el pensamiento dinámico y reactivo del cineasta. El cine-ensayo crea una duda sobre lo que se muestra, no busca totalizar el significado, sino más bien mostrar el proceso de pensamiento del cineasta en relación con lo que observa y filma. El cine-ensayo permite una aproximación inductiva partiendo de lo concreto y específico para llegar a interpretaciones más amplias. Este método es honesto porque el cineasta presenta una visión subjetiva y personal, sin pretender ofrecer una verdad absoluta o universal. La representación del cineasta «pensando» y reaccionando a lo que filma introduce un nivel de honestidad que es valioso para la antropología interpretativa. Muestra cómo las interpretaciones se forman y evolucionan.

Pero sin duda lo que caracteriza a la enunciación en forma de ensayo es que pone en el mismo plano forma y contenido o, si se quiere, método y objetivo. En el cine-ensayo, lo connotativo –las implicaciones y significados subjetivos– está en el mismo plano que lo denotativo –lo que se muestra explícitamente. Esto refleja la complejidad de la interpretación cultural, donde la subjetividad del antropólogo o antropóloga juega un papel crucial. Al mostrar no solo la representación de la realidad sino también al cineasta en el acto de interpretar y representar. En este aspecto, el cine-ensayo crea un dispositivo que piensa. El cine-ensayo cuestiona la idea de que las imágenes cinematográficas sean una representación objetiva de la realidad. Se destaca, en cambio, cómo la realidad es mediada y construida a través del cine.

El cine-ensayo se opone al lenguaje cinematográfico que pretende representar la realidad tal y como es, sin reconocer la intervención del cineasta. Al poner en primer plano el proceso de filmación y edición, se subraya que todas las representaciones son, en última

instancia, construcciones. Este enfoque se emparenta estrechamente con la antropología interpretativa, que también cuestiona las representaciones totalizadoras y busca captar la complejidad de las culturas humanas. Ambas visiones cuestionan el lenguaje adánico. Es decir, que exista un lenguaje, ya sea académico o cinematográfico, que sea reflejo directo de la realidad trascendente al campo de conocimiento.

1.3.2. ¿Es *El espejo del Kalifa* (2024) cine-ensayo? ¿De qué manera?

El segundo objetivo de esta investigación es examinar si la película *El espejo del Kalifa* (2024) puede ser considerada una película-ensayo y, en consecuencia, explorar cómo este filme puede ser útil para la antropología. Esto implica identificar dónde reside el significado de la película, que, como se ha mencionado anteriormente, se encuentra en una intersección entre las intenciones del cineasta, las imágenes presentadas y la interpretación de los espectadores. En esta triangulación, se despliega una compleja red de significados que necesita un análisis etnográfico para otorgarle un sentido antropológico a la película y a los procesos de creación, ejecución y reflexión que la acompañan. La película no se entiende solo como un producto final, sino como un proceso dinámico y continuo de interpretación y re-interpretación.

Por lo tanto, uno de los objetivos de esta investigación es realizar una etnografía crítica. Esto significa una etnografía que documenta los elementos culturales en juego y, además, examina y cuestiona el propio proceso de construcción de esos datos. Este enfoque crítico observa los elementos culturales y también reflexiona sobre nuestra propia manera de observar y entender. En consecuencia, la utilidad de *El espejo del Kalifa* (2024) para la antropología reside en su capacidad para ilustrar y cuestionar los procesos de interpretación cultural. Al ser considerado una película-ensayo, el filme no busca presentar una verdad objetiva y cerrada, sino abrir un espacio para la reflexión y el diálogo. Las intenciones del cineasta, las imágenes mostradas y las interpretaciones de los espectadores interactúan en un proceso continuo de significación.

1.3.3. El mito «bueno» de al-Ándalus

El último objetivo de este trabajo es poner a prueba el concepto de mito «bueno» de al-Ándalus como tema para la película. Para abordar esto, tomamos como premisa uno de los preceptos de la antropología interpretativa de Clifford Geertz (2003), que sostiene que el fin último de la antropología no es conocer al otro —una tarea que se presupone imposible—, sino dialogar con él. La idea es establecer puentes comunicativos interculturales para fomentar el diálogo. En este contexto, utilizamos el concepto de mito «bueno» de al-Ándalus, enunciado por el antropólogo José Antonio González Alcantud. Al referirnos a mito, lo hacemos desde una perspectiva moderna, entendiendo que los mitos se oponen a la historia en su precisión factual, pero reflejan emocionalmente una realidad moral que puede unir o dividir a las personas. En nuestro caso, siguiendo a González Alcantud, consideramos que el mito de al-Ándalus tiene una bondad moral que puede servir para construir puentes de diálogo entre las culturas de ambos lados del estrecho de Gibraltar. Este mito de al-Ándalus, aunque construido en parte por el orientalismo y por tanto esencialista y exotizador, puede ser reinterpretado para superar su carácter exotizante. En lugar de expulsar a los herederos de al-Ándalus de la racionalidad europea fundada por la ilustración, el mito puede ser utilizado para fomentar un entendimiento intercultural mediante la burla. En el norte de África y en el sur de la península ibérica, existe una lógica de frontera que permite articular discursos que, aunque burlan la máscara orientalista de al-Ándalus, ofrecen temáticas de diálogo. Con dicha burla se usa y al mismo tiempo se desarticula el discurso peyorativo que expulsa al-Ándalus de dicha racionalidad.

Para llevar esto a la práctica en nuestra investigación y película, utilizamos como resorte anecdótico la vida y obra del poeta Sotomayor, especialmente a través de la figura del biógrafo Pedro Perales y su concepto de «ensoñación islámica». Este enfoque nos permite articular un discurso que atraviesa esos relatos, convirtiendo a los sujetos enunciadore y enunciadore en protagonistas del diálogo. La película toma como punto de partida biográfico al poeta Sotomayor y se enmarca en lo que Leonor Arfuch denomina «espacio biográfico» (León, 2022,

p. 223). Este espacio biográfico es un lugar donde confluyen múltiples textualidades y formas, superando los límites de un solo género discursivo y creando un nuevo modo de interpretar. Permite considerar las especificidades individuales sin perder de vista su dimensión relacional y su interacción temática y pragmática en diversas esferas de comunicación y acción antropológica.

1.4. Metodologías

Cuando hablamos de metodología tenemos que distinguir entre dos tipos de caminos que se retroalimentan entre sí. El primero es pensar en cómo se ha diseñado el proceso de investigación y cómo, finalmente, se ha desarrollado. Y segundo, aunque íntimamente relacionado con el anterior, se debe explicar en cómo se ha construido el objeto de estudio que, repetimos, es la película llamada *El espejo del Kalifa* (2024).

1.4.1. Diseño de la investigación

Nos inspiramos en la idea de Paul Feyerabend, quien sostiene que el conocimiento es el resultado de un proceso anárquico (1986). Según su perspectiva, no existe un único camino para llegar al conocimiento, ya que las reglas rígidas limitan la comprensión y el progreso. En este sentido, el método no es una fórmula fija, sino una construcción dinámica que se adapta y evoluciona en función de las circunstancias y variables del contexto. Esta flexibilidad permite que la creación y la investigación abracen la diversidad y lo inesperado, abriendo nuevas posibilidades para interpretar la realidad.

En nuestro caso, el comienzo errático llevó a la realización de una encuesta y reflexión final. El proceso fue evolucionando a partir de unas pocas intuiciones iniciales. La investigación comenzó de manera informal, con la idea de relacionar la experiencia cinematográfica y etnográfica con el orientalismo doméstico. Partimos del concepto autodefinido como «quijotes de al-Ándalus», que describe a ciertos pobladores de Andalucía –aunque no exclusivamente– que

viven el mito de al-Ándalus como parte esencial de su vida, similar a cómo Don Quijote vivía su fantasía literaria.

Inicialmente, pensamos en hacer una correspondencia fílmica entre los dos lados del estrecho mediante dos cineastas, pero esta idea fue descartada por la falta de financiación. El punto de inflexión llegó con la aparición de la fotografía del poeta Sotomayor (Imagen 4) vestido a la usanza árabe en su museo en Cuevas del Almanzora (Almería). Este hallazgo y la posterior exploración de su vida y obra revelaron un personaje que encarnaba el concepto de «quijote de al-Ándalus». A partir de ahí, la investigación se desarrolló a través de una serie de hallazgos que se convirtieron en el propio método de trabajo.

Se realizaron varias estancias de investigación y, mediante el registro audiovisual, la película fue tomando forma. Tras una primera edición, se decidió mostrarla a conocidos, amigos y, lo más importante, a la comunidad local. Las reacciones obtenidas propiciaron una reflexión sobre el trabajo realizado, lo que llevó a un segundo montaje de la película. Finalmente, el proceso de investigación concluyó con la reflexión sobre el trabajo y el análisis de las respuestas de 34 encuestados que compartieron sus reacciones ante la película. Este análisis y la discusión sobre los objetivos del proceso de investigación reflejan la intención del cineasta, las propias imágenes y las reacciones de los espectadores. Así, como ya se ha mencionado, el significado del lenguaje cinematográfico se entiende como el producto de un encuentro dinámico en el que el significado reside en el «entre» generativo de estos elementos.

1.4.2. Los modelos cinematográficos: de Flaherty a Varda

Por otro lado, y retroalimentando el propio proceso de investigación, se construyó la película *El espejo del Kalifa* (2024). Esta película se enmarca en la tradición del documental etnográfico, siguiendo la línea de trabajo de reconocidos cineastas y antropólogos. El trabajo fue inspirado por Robert Flaherty y su concepto de puesta en escena de la realidad, así como por

la observación participante y puesta en situación ficcional de Jean Rouch. El principal propósito era situar la enunciación fílmica dentro de esta rica tradición de documental experimental.

Sin embargo, el modelo que más influyó en la realización de *El espejo del Kalifa* (2024) fue el método de Agnès Varda, especialmente el utilizado en su película *Los espigadores y la espigadora* (2000). Varda explicó que su método de construcción consistía en filmar intuiciones documentadas y luego releer y reescribir lo grabado en la sala de montaje (Peydró, 2019, pp. 250-251). Este proceso cíclico de filmación y edición se basa en la construcción fílmica sobre la base de medios de producción autofinanciados que permiten cierta independencia y autoridad. De esta forma lo que se reproduce en la pantalla es el proceso mismo de pensamiento del cineasta. Esto es lo que nos llevó a contemplar el cine-ensayo, según la mirada de Varda, en una herramienta de etnografía crítica para la antropología.

Este enfoque es constitutivo en *El espejo del Kalifa* (2024), donde el montaje se convierte en el proceso más rico etnográficamente, ya que las imágenes se piensan, significan y resignifican continuamente. La reflexión sobre la última escritura que es el montaje permite una escritura académica que compone este documento fruto del proceso de investigación. Por lo que, finalmente pensar y escribir las reflexiones del proceso fílmico constituye una descripción densa –en términos geertzianos– del proceso mismo. De tal manera que proporciona un sentido profundo y detallado al trabajo realizado. En este sentido, la película presenta una realidad externa y, además –y quizás más importante–, expone el pensamiento del cineasta en su interacción con esa realidad, haciendo del proceso de creación una parte integral de la narrativa etnográfica.

1.5. Estructura del trabajo escrito

La estructura de este trabajo sigue un enfoque detallado y sistemático, comenzando con una revisión exhaustiva de la literatura existente en el campo de la relación entre cine y antropología, destacando autores y cineastas clave como Robert Flaherty, Jean Rouch, Jean Luc

Godard y Agnès Varda y complementándolo con las aportaciones de las antropólogas audiovisuales Trinh T. Minh-ha y Elisenda Ardèvol. En esta parte se identifican vacíos en la literatura que justifican la necesidad de esta investigación. A continuación, se presenta un marco teórico basado en teorías de antropología visual y cine-ensayo. Este incluye la antropología interpretativa y la «descripción densa» de Clifford Geertz. También se destaca la importancia de lo liminal, o el «écart», para pensar las fronteras porosas entre lo cultural, según la filosofía de François Jullien. Se aborda el concepto de conocimiento situado de Donna Haraway y la razón poética de María Zambrano. Finalmente, se revisa la reinterpretación del mito de al-Ándalus como mito «bueno», articulada por el antropólogo José Antonio González Alcantud.

Seguidamente, el estudio se centra en los criterios de construcción del objeto de estudio. Para ello, se abordará la exposición erudita sobre José María Álvarez de Sotomayor y su influencia en Cuevas del Almanzora, explorando su biografía y obra literaria, así como la historia de la localidad en diferentes períodos. En el siguiente capítulo, se mostrará la metodología de la investigación. Se detallan las dos fases que la componen: la producción de la investigación misma y la realización de la película. Esta parte da cuenta del proceso que abarca de la observación participante al cine-ensayo. Igualmente, se expondrá una parte en la que se argumenta cómo, en este caso específico, la dicotomía entre la perspectiva emic y etic es irrelevante según defiende la profesora Aurora González Echevarría. Por el contrario, se expondrá la importancia del proceso dinámico que entre esos dos puntos de vista se va generando un proceso que enriquece la propia investigación yendo más allá de lo previsto. El diseño de la investigación incluye métodos etnográficos, entrevistas y análisis de películas, describiendo cómo se seleccionaron las fuentes y los materiales audiovisuales.

Otro capítulo dará cuenta del análisis y una descripción detallada de la película objeto de estudio *El espejo del Kalifa* (2024). Se hará una lectura situacional para seguidamente hacer una lectura fílmica y valorativa de la propia película desde la intención más o menos conseguida del cineasta. Tras este capítulo se discutirán los resultados. Estos, como ya se ha dicho,

son obtenidos a partir de un cuestionario aplicado a 34 participantes. Se expondrán dichos resultados y se pondrán a prueba en función de los objetivos que se han propuesto para esta investigación. Es decir, se analizarán los elementos narrativos y visuales de la película, la reflexión subjetiva del autor y la experimentación del cine-ensayo para la antropología. Se discutirán las percepciones de los participantes sobre la representación del mito «bueno» de al-Ándalus y se reflexiona sobre la relevancia del cine-ensayo en la antropología visual. Finalmente, se presentan las conclusiones generales, implicaciones y contribuciones del estudio, junto con reflexiones personales sobre el proceso de investigación y posibles áreas de mejora.

2. REVISIÓN LITERARIA DE LA CUESTIÓN

2.1. Introducción

En este capítulo, exploraremos la conceptualización del documental y su estrecha relación con la ficción. Destacaremos la difícil tarea de definir el documental, señalando que la objetividad en este género se limita a la enunciación cinematográfica. En el contexto de la antropología audiovisual, examinaremos la necesidad de determinar el grado en que una película puede convertirse en una etnografía. Al profundizar en este tema, descubriremos que la pertinencia de una película como objeto de estudio etnográfico no radica en la película en sí misma, sino en un marco académico más amplio. A continuación, exploraremos los orígenes y los primeros documentales, examinando la tensión inherente entre el cine de ficción y el documental. Investigaremos la génesis de los primeros noticiarios y películas de viajes. Desde el principio, observaremos cómo la antropología evalúa los modos de representación presentes en las primeras películas etnográficas. Después de la Segunda Guerra Mundial y la caída de los grandes relatos, surge una crisis de representación que impacta no solo al cine sino también a la antropología. Exploraremos cómo esta crisis pone en entredicho la narrativa heredada del teatro, desafiando la autoría de la dirección y de la producción en relación con los personajes y la historia. La crisis de representación posterior a la Segunda Guerra Mundial impulsa al cine y a la etnografía audiovisual a diversificar sus modos de producción. En este nuevo panorama, la enunciación objetiva cede terreno, y se exploran enfoques más subjetivos, buscando así una mayor honestidad en relación con el entorno del cineasta.

2.2. El documental es una enunciación

Bills Nichols en su libro *La representación de la realidad* (1997) ofrece una definición del documental que abarca tres puntos de vista: el del realizador, el del texto y el del espectador. Desde la perspectiva de la dirección, la distinción entre un documental y una película de ficción radica en el nivel de control que el director tiene sobre el proceso de producción. Según esta

visión, el o la documentalista tendría menos control que el director o la directora de una película de ficción. También se puede pensar en la estructura del texto, que debería responder a una lógica informativa. El texto documental se centraría en la representación, razonamiento o argumentación sobre el mundo histórico o fáctico. Igualmente, la capacidad de los espectadores para comprender e interpretar el proceso documental determina la pertenencia de este a un marco ficcional o real.

No obstante, el propio Nichols reconoce que no hay un método infalible que defina con exactitud la diferencia entre un documental y una ficción. La naturaleza dinámica y el constante cambio del cine son sus principales causas. La diversidad de enfoques narrativos, la mezcla de géneros y la interpretación subjetiva de los espectadores contribuyen a la complejidad de definir con precisión la diferencia entre documental y ficción. De cualquier modo, nos puede ayudar a una aproximación metodológica del término la perspectiva del espectador. Consideremos la manera en que el autor mismo responde a las suposiciones y expectativas que definen la experiencia de ver un documental. Argumenta:

Básicamente los espectadores desarrollarán capacidades de comprensión e interpretación del proceso que les permitirán entender el documental. Estos procedimientos son una forma de conocimiento metódico derivado de un proceso activo de deducción basado en el conocimiento previo y en el propio texto (Nichols, 1997, p. 55).

Aunque, como se reconoce, no se puede establecer una definición de documental, Nichols otorga al espectador esa autoridad de discernimiento debido a su experiencia como receptor. Esto implica que es el espectador quien finalmente determina si un audiovisual es considerado como documental.

Para continuar, resulta valioso emplear el concepto de enunciación cinematográfica propuesto por el semiólogo y crítico francés Christian Metz (2002). Según Metz, la enunciación cinematográfica es el proceso de construir y transmitir el discurso visual en una película, donde

los cineastas utilizan técnicas creativas para comunicar su visión y crear una experiencia coherente para el espectador. Según esto, la enunciación tiene que ver con el uso del lenguaje cinematográfico. Es decir, hablamos de pragmática del lenguaje. De ello se sigue que la enunciación, ya sea lingüística o cinematográfica, se situaría en un espacio entre el emisor-cineasta, receptor-espectador y mensaje-película. En otras palabras, el cineasta cuando enuncia una película juega con la interacción dinámica entre su intención, el mensaje y la percepción histórica de los espectadores.

Por lo tanto, cuando el espectador determina que está viendo un documental, lo que en verdad recibe es la enunciación cinematográfica. En este sentido, el término documental puede ser entendido dentro de la enunciación cinematográfica. Un espectador ante una película cree saber gracias a la forma en la que se le presenta si está ante un documental o una ficción². Esta convicción surge de la vivencia directa como espectador y miembro de una comunidad que se relaciona con el concepto de documental. Por consiguiente, cada espectador puede tener una comprensión única de lo que constituye un documental.

Por tal razón, no encontramos ninguna diferencia entre documental y ficción más que la forma en la que se presenta. Y esta manera no es extra-fílmica, sino puramente cinematográfica. Por esta razón, a partir de este punto, cuando utilicemos el término documental, nos referiremos específicamente a la enunciación documental. Esta designación prescinde de consideraciones sobre las condiciones de producción o la fidelidad del texto a la realidad. Es decir, expresado en términos de Nichols, no tiene que ver con el control del realizador con la película, ni la adecuación del tema a un hecho histórico. Así, es posible que existan películas de fantasía cuya enunciación se presenta como documental –como, por ejemplo, los llamados falsos

² Aquí solo hablamos de dos formas de enunciación como son la ficción y el documental. Pero esto es extensible a otras formas como el reportaje, la publicidad, el cine experimental, el video arte, etc. Todas por extensión de la argumentación expuesta se diferencian por sus modos de enunciación.

documentales—. Del mismo modo que películas con enunciación ficticia pueden ser muy cercanas al mundo real.

Desde diversas perspectivas, nos enfrentamos a la difícil tarea de definir el documental. Sin embargo, la clave para entenderlo no reside en su relación con la realidad o la verdad, sino en la enunciación, es decir, en la forma única en que el cine documental elige presentar su objeto de representación. Esta diversidad de enunciación se traduce en documentales con grados variables de objetividad y subjetividad.

2.3. El cine antropológico y su *etnograficidad*

Por otro lado, el cine antropológico se aborda desde diversas perspectivas. Podemos señalar su utilidad como instrumento metodológico, medio de comunicación, modo de representación y objeto de estudio (Ardèvol, 1994, p.20). La capacidad del cine para relacionarse con los fenómenos audiovisuales permite a la antropología documentar aspectos culturales, sociales y conductuales de comunidades y contextos específicos. Las imágenes en movimiento proporcionan una dimensión adicional a la investigación, permitiendo una comprensión más profunda de la cultura estudiada. El cine antropológico también se considera como un medio de comunicación efectivo. A través de películas, se puede compartir hallazgos con un público más amplio. Como modo de representación, el cine etnográfico ofrece una plataforma para presentar e interpretar la diversidad cultural. Finalmente, para el cine antropológico cualquier audiovisual, imagen —en movimiento o no— o audio puede considerarse como objeto de estudio. Se analizan cómo se construyen las representaciones visuales, cómo influyen en la percepción cultural y cómo se entrelazan con la identidad y la memoria colectiva.

La antropóloga y el antropólogo audiovisual son lectores especialistas de imágenes, pero también productores de ellas. Por consiguiente, su labor también consiste en pensar la forma de construir el documento audiovisual. Esta dependerá del marco antropológico desde el que se hable y los modos de representación audiovisuales. Estos modos ofrecen diferentes

perspectivas sobre cómo se presenta la información y cómo se establece la relación entre el cineasta, el sujeto representado y el espectador.

En este aspecto, hay formas de enunciación audiovisual consideradas más objetivas y otras más subjetivas en función de la aparente manipulación del cineasta. Los señalados como más objetivos son los modos observacionales, expositivos y participativos (Nichols, 2013), que procedemos a resumir.

- Con el modo observacional, se busca minimizar la intervención del cineasta, capturando la realidad tal como sucede. Se enfoca en la observación no intrusiva de los eventos y las personas. La cámara se considera un observador imparcial.
- En el modo expositivo el cineasta asume un papel más activo al dirigir y estructurar la narrativa. Se pueden utilizar entrevistas, voz en off y recursos visuales para explicar, analizar o contextualizar la realidad representada. En este modo, el antropólogo o la antropóloga pueden buscar comunicar una perspectiva específica.
- En el modo participativo, el cineasta se involucra activamente en la interacción con los sujetos. Puede entrevistar y participar en los eventos. Este enfoque busca una conexión más directa y subjetiva entre el cineasta y el sujeto, permitiendo de una representación más personal y participativa.

Por otra parte, los modos de representación más subjetivos apartarían el foco de atención en los sujetos filmados para centrarlo en los que filman. Estos modos corresponderían al performativo, reflexivo y poético (Nichols, 2013). Y se distinguen por lo siguiente:

- En el modo performativo el espectador enfrenta la relatividad interpretativa de un hecho, objeto, persona o situación (Sellés-Quintana, 2008, p.74). Este enfoque refleja la comprensión de que la percepción y significado son subjetivos y están moldeados por la experiencia y la perspectiva única de cada persona.

- El modo reflexivo se centra en el proceso de producción con el fin de aumentar la conciencia sobre la influencia del dispositivo. Nichols destaca que este tipo de documental se convierte en un espacio de negociación entre documentalista y el espectador (2013, p. 72). El espectador, consciente del medio de transmisión, puede pensar el mensaje mismo.
- Por último, se encuentra el modo poético cuyo interés radica en subvertir los discursos anteriores con el fin de crear nuevas y propias lógicas asociaciones, pautas y ritmos.

Pero que no se olvide que, apelando a lo que se ha mencionado en el apartado anterior, la subjetividad u objetividad del documental solo tiene que ver con la enunciación fílmica. Enunciar de manera más o menos objetiva no decreta una relación de veracidad o de representación de una realidad mayor entre el contenido de un documental y su referente. Las formas de representación descritas tendrían que ver con su enunciación y no con la veracidad de esta. En este aspecto conviene señalar dos conceptos claves que se diferencian entre «realidad-verdad» y «verosimilitud-realismo». En el texto cinematográfico, como en el etnográfico, se realiza una representación final y poética de una traducción de la experiencia de campo (Anta, 2011, p.52).

Distinto es la pertinente discusión sobre la *etnograficidad* de una determinada pieza audiovisual. Es decir, es conveniente preguntarse por las cualidades etnográficas que el objeto de análisis fílmico tiene para ser estudiado. Estas cualidades vendrán determinadas por el método y la intencionalidad de los realizadores de la pieza audiovisual en cuestión.

Elisenda Ardèvol señala acertadamente que todo producto audiovisual refleja el comportamiento humano y, por tanto, puede considerarse evidencia etnográfica. En este caso, la etnograficidad vendrá en el acomodo entre el objeto fílmico y un determinado método etnográfico que lo estudie (1994, p. 260). Por otro lado, la pertinencia antropológica vendrá en función del criterio de autoridad y la intención del realizador. Según esta visión el cine antropológico vendrá

siempre de manos de un antropólogo o una antropóloga o, en su defecto, un realizador formado para tal fin. En ambos casos, apostilla Ardèvol, ya sea que su etnograficidad se apoye en el realizador o en el objeto filmico, esta tendrá que ser refrendada mediante un texto antropológico. Este texto, al ser de naturaleza antropológica, conferirá pertinencia a la película dependiendo de su calidad y capacidad para contextualizar y enriquecer la obra cinematográfica.

En este contexto, la antropología audiovisual, al utilizar el documental como una herramienta para comprender y comunicar sus conocimientos, debe familiarizarse con los códigos de enunciación audiovisual. La etnograficidad, entonces, se vincula con la adaptación de un método etnográfico al objeto audiovisual y a la intención del realizador. La pertinencia antropológica se respalda mediante un texto antropológico que contextualiza y enriquece la obra cinematográfica. En última instancia, la enunciación y la etnograficidad se convierten en elementos esenciales para abordar el documental desde una perspectiva antropológica.

2.4. Orígenes y primeros documentales

Después de definir los estándares para comprender la enunciación documental etnográfica, su interpretación antropológica y su cualidad de ser etnográfica, podemos examinar cómo el cine documental ha interactuado con las disciplinas científicas para generar conocimiento.

El surgimiento del cine como una forma de expresión artística y medio de comunicación masiva está marcada por la contribución de diversos pioneros. Aunque Thomas Alva Edison desempeñó un papel crucial en el desarrollo de la tecnología cinematográfica, Román Gubern (2014) destaca a los hermanos Auguste y Louis Lumière como los que llevaron al cine más allá. Los hermanos Lumière no solo lograron las primeras proyecciones exitosas, sino que también establecieron una empresa comercial dedicada a la filmación y exhibición de imágenes cinematográficas. Sus películas, como *La Salida de la Fábrica* (1895) y *La Llegada del Tren* (1895), capturaron escenas de la vida cotidiana, dando inicio a lo que se convertiría en una poderosa forma de narrativa visual.

En este contexto, el mago e ilusionista Georges Méliès entra en escena como una figura crucial en la evolución del cine. Asistiendo a una de las proyecciones de los hermanos Lumière, Méliès quedó cautivado por la posibilidad de capturar y proyectar imágenes en movimiento. Adquirió una de las máquinas cinematográficas y comenzó a filmar escenas, inspirado por lo que había presenciado (Gubern, 2014, pp. 24-25). Una anécdota cuenta que, durante uno de sus rodajes, la cámara de Méliès se atasca temporalmente. Tras resolver el problema y continuar con el proceso, al revelar la película, descubre un fenómeno sorprendente: la cámara había registrado un mismo espacio en diferentes momentos del tiempo. Este descubrimiento, un salto temporal inesperado, se convierte en la chispa de la creatividad del mago Méliès. Este incidente técnico llevó a Méliès a experimentar con trucos y manipulaciones cinematográficas, dando lugar a la creación de ilusiones en sus películas. Este proceso creativo culminó en la producción de *Viaje a la Luna* en 1902, la considerada primera película de ciencia-ficción. Méliès, con su habilidad para la manipulación cinematográfica, logró llevar al público a mundos imaginarios y desconocidos, estableciendo así una nueva dimensión en el cine.

Previamente, en 1896, los hermanos Lumière fundaron la *Société Lumière* con la ambiciosa visión de mantener un control estricto sobre la patente de su invento cinematográfico. Su objetivo no solo era la creación de películas, sino también la expansión de centros de filmación y exhibición en todo el mundo. El 25 de enero de 1896, inauguraron la primera sala de cine en Lyon, marcando el inicio de una revolución en la forma en que se experimentaba el cine (Leal et al, 2006, pp. 17-19). Pronto, salas de cine Lumière se abrieron en Londres, Bruselas, París y se extendieron por todo el mundo durante el verano de ese mismo año. Sin embargo, la *Société Lumière* tuvo una existencia efímera, llegando a su fin en 1897. Durante este breve período, la empresa reclutó y capacitó a un gran número de empleados. Una vez formados en la técnica se les proporcionaba película y cámaras, lanzándolos a la captura de la realidad en movimiento por todo el mundo. El centro de revelado en Lyon permitió que estas imágenes viajaran, creando una red global de producción cinematográfica. Esta descentralización temporal y

geográfica facilitó la filmación de geografías y culturas exóticas desde sus inicios, estableciendo así la base para la diversidad temática en el cine. La Exposición Universal de París en 1900 se convirtió en un escenario idóneo para la exhibición de las imágenes capturadas por la *Société Lumière* en todo el mundo. Este evento no solo destacó la capacidad del cine para documentar la realidad, sino que también subrayó su potencial para compartir experiencias culturales y geográficas diversas.

Como se puede ver, desde los primeros días del cine, existe una tensión creativa entre la filmación de escenas auténticas de la realidad y la creación de escenas ficticias. Estas películas de viajes, *travellogues*, caracterizan el «grado cero» de la escritura audiovisual según Roland Barthes (Sellés-Quintana, 2008, p. 11). Lo que se busca es una mimesis fiel de la realidad mediante la ausencia de montaje. Sin embargo, a medida que el cine evolucionó, la proyección de material de no ficción y ficción se institucionalizó gradualmente. A partir de 1910, se aceptaron los noticiarios como documentos verídicos, facilitando su difusión a través de compañías cinematográficas prominentes como Pathé y Gaumont en Francia. Este cambio marcó un hito en la evolución del cine, separando claramente la realidad documental de la ficción cinematográfica.

Aunque es discutido³, la génesis del término documental se remonta a 1926, cuando John Grierson acuñó esta palabra para referirse al filme *Moana* (1926) de Robert J. Flaherty (Sellés-Quintana, 2008, p. 33). El cineasta y también teórico Grierson adoptó este concepto del término francés *documentaire*, utilizado para describir películas de viajes, que resultaba apropiado para la temática exploratoria de la obra de Flaherty. Este momento marca un hito en la

³ Es interesante destacar la afirmación de Brian Winston en su artículo *Before Flaherty. Before Grierson. The Documentary Film in 1914*. Según Winston, sostiene que Edward Curtis ya utilizó la expresión *documentary work* en 1914, otorgándole un significado que se alinea con la perspectiva de John Grierson, quien más tarde popularizó el término documental (Sellés-Quintana, 2008, p. 33).

historia del cine, ya que la palabra documental se acuñó para denotar un enfoque específico en la representación cinematográfica de la realidad. John Grierson se comprometió en su trabajo filmico con la idea de que el cine debía ser una herramienta educativa (Sellés-Quintana, 2008, p.36). Su utilidad consistía en fomentar la comprensión entre los pueblos y fortalecer la democracia. Consideraba su labor y la de su equipo como una misión similar a la de un sacerdote desde el púlpito. Su enfoque reflejaba un compromiso con el servicio público y una convicción en el poder transformador del cine como medio de comunicación con un propósito social. Grierson no solo buscaba informar, sino también inspirar la acción y la participación ciudadana a través de sus producciones cinematográficas.

En los orígenes del cinematógrafo, su aspecto más documental se vincula estrechamente como un documento veraz y por tanto con la idea de noticia. El cine se percibía como un medio capaz de proporcionar información de manera impactante y visual, estableciendo así una asociación entre el documental y la transmisión de noticias. Esta conexión se ve respaldada por la capacidad del cine para cumplir funciones socializadoras, de propaganda y aleccionadoras. La autenticidad y la objetividad percibidas del cine documental lo convirtieron en un medio poderoso para comunicar hechos de interés público y formar opiniones.

Una obra fundamental en esta época inicial en la historia del cine documental es *Nanuk el esquimal* (*Nanook of the North*) (1922), dirigida por el cineasta Robert J. Flaherty. La obra es heredera de las películas *travellogues*. Sigue la vida de Nanuk y su familia, esquimales inuit que viven en la región ártica de Canadá. La película muestra sus actividades diarias de caza, pesca y construcción de iglús. La película no solo es un hito en la historia del cine y el cine documental, sino que también marca un importante punto de partida para el cine etnográfico. Debido a su importancia, seguiremos apelando a ella más adelante.

2.5. Crisis de representación. Alemania, año cero.

Quizá fue Jean-François Lyotard, en su obra *La condición postmoderna* (1979), quien tuvo más fortuna para explicar el cambio social acontecido tras la Segunda Guerra Mundial. Según Lyotard las grandes narrativas o metanarrativas, que tradicionalmente proporcionaban estructuras explicativas y legitimadoras a nivel social, político y cultural, estaban perdiendo su validez y autoridad en la posmodernidad. Estas narrativas incluían las religiosas, las ideologías como el marxismo, el liberalismo y el progreso científico, entre otras. En el contexto de la posguerra, marcado por la devastación de la Segunda Guerra Mundial y los desafíos a las instituciones tradicionales, Lyotard sostiene que la incredulidad hacia estas grandes narrativas se ha vuelto generalizada. La sociedad posmoderna se caracteriza por la multiplicidad de perspectivas, la diversidad de discursos y la ausencia, por tanto, de una única verdad universalmente aceptada. Ello se traduce en la llamada crisis de representación. La crisis de representación implica la dificultad o incluso la imposibilidad de representar la realidad de manera única.

Este fenómeno multiplicador de puntos de vista evidentemente impactó en la forma de la representación en la antropología y en el cine. No significa que las formas de representación clásicas desaparecieran, sino más bien que, a partir de ese momento, se fortalecieron otras maneras de representar. Se fomentó la apertura a nuevas formas de expresión y la apreciación de la multiplicidad de voces en la construcción de narrativas visuales. Una película que, desde nuestra perspectiva, ilustra de manera efectiva este cambio es *Alemania, año cero* (1948) de Roberto Rossellini. Hagamos un paréntesis para comentar más detalladamente este giro en la historia del audiovisual.

Se ha llegado a un consenso gracias al cual se establece que *Roma, ciudad abierta* (1945) de Rossellini es la película que inaugura el neorrealismo italiano. Y esto es cierto si consideramos esta clasificación desde un punto de vista materialista. En virtud de este criterio, el neorrealismo comienza cuando la devastada industria cinematográfica italiana se ve en la

necesidad de hacer cine a finales de la guerra. Esto lleva a filmar en las calles de Roma con decorados reales, lejos de los inservibles estudios *Cinecittà*. Esta inmersión en la realidad, unido al hecho de tratar temas sociales y muchas veces con actores no profesionales funde esta práctica cinematográfica en un nuevo realismo. Evidentemente los cambios en los medios de producción repercuten en la forma, pero el viraje es mucho más profundo y existencial.

Para entenderlo, hay que tan solo avanzar tres años más hasta el estreno de la película *Alemania, año cero* (1948) del mismo director. Edmund, el niño de 12 años protagonista, se convierte en una metáfora del pueblo alemán, enfrentándose a un crimen después del colapso de su fundamento moral. Viendo el deambular de Edmund experimentamos una crisis existencial como respuesta a la pregunta de qué nos hará morales después de la caída de Dios. En ausencia de una moral sólida y después de los estragos de la Segunda Guerra Mundial, el debate se centra en la propia existencia. El personaje de Edmund no se siente protegido por una máscara interpretativa en la que apoyarse. Sin ella, sin el actor, solo queda el niño que tiene que interpretarse a sí mismo sin objetivo. Pero, aclaremos por qué hablamos de máscaras, de interpretación y de vacío existencial.

Remontémonos al origen cultural de la interpretación dramática tal como la conocemos ahora y pensemos en la tragedia griega. Los personajes están determinados por sus roles esenciales en la cosmogonía de los dioses del Olimpo y su relación con los mortales. Un destino del que no se puede escapar. Aristóteles, en su *Poética*, sistematizó la estructura dramática basada en un orden lógico de acciones hacia un fin de acuerdo con la visión esencialista. Las tramas usualmente comienzan con un equilibrio alterado, un desorden. El héroe debe, durante la obra, enfrentarse a fuerzas visibles e invisibles para volver a componer el orden perdido. En el desenlace, la anagnórisis revela lo oculto y permite el retorno al orden preestablecido. La obra, así, ofrece una experiencia catártica de los presentes al identificarse con las acciones y enfrentar subsidiariamente los desequilibrios propuestos. Además, al presenciar la obra, el

espectador revisa y refuerza los conceptos morales que guían tanto la narrativa de la obra como los valores de su propia sociedad.

El semiólogo Roland Barthes, en su ensayo *En el mundo del catch* (1999), presenta una perspectiva sobre cómo los espectadores de los teatros antiguos, como los griegos, debían percibir las representaciones. Utiliza el catch –la lucha libre– como analogía, donde los asistentes se entregan a una pelea que saben falsa. De modo similar, el público griego conocía los argumentos y, sobre todo, los finales de las obras de antemano. Pero se disponían cada año –quizá como los espectadores de la Semana Santa en nuestra cultura– a asistir, con nuevos cambios, a la puesta en escena de sus dioses en acción. Barthes señala que los significados en el escenario deben ser claros y entendidos de forma inmediata y sin ambigüedades por el público. En el catch, los luchadores-actores emplean gestos enfáticos y máscaras que simbolizan su esencia, produciendo que el actor se convierta en pura máscara. El énfasis recae en la justicia –equilibrio moral en términos aristotélicos–, donde el «malo», que hace trampas, debe ser vencido por el «bueno», héroe del orden social. Barthes ve en esto una verdadera comedia humana, conectándolo con la comedia del arte italiana, donde las máscaras adquieren sentido sobre una base moral.

La forma de representar argumentos en el teatro clásico, con personajes fácilmente identificables como buenos y malos, tiene similitudes con las primeras películas del cine mudo. Pensemos en los cortometrajes de Charles Chaplin, los personajes también son claramente distinguibles por sus acciones y apariencia. Este enfoque se vincula con la tradición teatral y, según Dario Fo en el *Manual mínimo del actor* (1998), tiene una relación directa con la comedia del arte y el teatro de los siglos XVI y XVII en Europa. Fo reconoce elementos de la comedia del arte en las obras de Shakespeare, como tramas, personajes y máscaras. Aunque hay diferencias evolutivas, el concepto de personaje como máscara persiste. Sin embargo, también en Shakespeare se puede encontrar un giro importante en esta dinámica.

En *La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1603) la estructura dramática sigue prácticamente igual a como la sistematizara Aristóteles siglos atrás. En la obra, se presenta un desorden o injusticia moral: el asesinato del rey Hamlet por su hermano Claudio y la usurpación del trono que legítimamente correspondería a su sobrino Hamlet. Este desequilibrio moral se convierte en la base del conflicto trágico. Hamlet, el héroe, se ve obligado a luchar para restaurar el orden que ha sido quebrantado por el asesinato y la usurpación del trono. La trama se debería de desarrollar a medida que Hamlet enfrenta dilemas éticos y toma acciones para vengar la muerte de su padre y reclamar su posición legítima como heredero del trono. Sin embargo, durante toda la obra, Hamlet no se enfrenta a su destino. Incluso en una parte de la obra tiene al Rey usurpador a su disposición para matarlo y no lo hace. El conflicto reside precisamente en que no cumple su cometido.

En el personaje de Hamlet, lo destacado es la presencia de un vacío en su máscara. La razón por la cual no lleva a cabo su misión vengativa permanece desconocida, incluso posiblemente para el propio autor. Si Shakespeare conocía la razón, optó por omitirla en el texto, otorgándole el mismo valor que cualquier otra interpretación. Este ocultamiento implica que un actor que interprete a Hamlet debe representar ese vacío. De igual modo, los directores que decidan llevar la obra a escena deberán contar con el hecho de no saber a ciencia cierta por qué su protagonista no acomete su misión. La incertidumbre en torno a la motivación de Hamlet le da al personaje cierta «existencia». Y utilizamos este término así –muy comprometido para un personaje de ficción– solo por el hecho de que se «independiza» de su autor. En la obra de Hamlet, el autor parece perder su autoridad frente al personaje, ya que solo en su existencia –en el *dasein* heidegueriano– en el escenario, el personaje cobra sentido, incluso en su falta de acción. En última instancia, son los espectadores quienes completan la esencia dubitativa de Hamlet, interpretando su personaje y atribuyendo significado a sus acciones o inacciones. En resumen, el motivo por el cual Hamlet no cumple con su misión no se revela, dejando que cada espectador especule sobre la razón.

Llegados a este punto, volvamos a la película de Rossellini. *Alemania, Año Cero* (1948) se sitúa en la devastada Berlín de 1947. La trama sigue a Edmund, un niño de 12 años que lucha por sobrevivir en un entorno de posguerra marcado por la escasez y la desesperación. La familia de Edmund enfrenta dificultades económicas y enfermedades, lo que lleva al niño a involucrarse en actividades ilegales para obtener alimentos y medicinas. La historia se complica cuando un antiguo maestro de Edmund lo involucra en negocios turbios. Incitado por el profesor, el niño envenena a su propio padre enfermo para aliviar de cargas a la familia. Sin embargo, contra su creencia este acto no es respaldado por el maestro y entonces Edmund ve lo absurdo de sus actos. La película termina en una larga escena donde el niño deambula entre las reales calles destruidas de Berlín. Intenta jugar con otros niños que lo rechazan. Entra en un edificio destruido enfrente de su casa y sube casi a todo lo alto. Desde allí ve cómo llega el coche fúnebre y ve al resto de su familia acompañando al féretro de su padre. Edmund se arroja al vacío y muere.

Edmund, al igual que Hamlet, experimenta un vacío en su personaje, carente de referentes morales debido a la corrupción moral que lo rodea. Sin embargo, el giro existencialista en *Alemania, año cero* (1948) radica en la aproximación de Rossellini a retratar la posguerra alemana desde la imposibilidad de comprender. Rossellini es extranjero y se enfrenta con gran cantidad de barreras que dificultan la exploración psicológica de los personajes y, por ende, de la sociedad. No parece que eso le importe ya que esa extrañeza absoluta se convierte en la propia película. En lugar de mostrar a los alemanes de la posguerra como villanos –muy propia de las películas americanas de posguerra–, Rossellini decide explorar su realidad a través de la historia de un niño. Un niño, Edmund que es interpretado por otro niño alemán del mismo nombre. Es como si el niño se interpretara a sí mismo, confundiendo así actor con personaje. Edmund actor, especialmente en el último tercio de la película, no tiene objetivos ni esencia definida, solo deambular conectándose con el entorno real destruido como en un documental. En este sentido, Edmund se presenta como un personaje existencialista, desprovisto de máscara y

esencia, simplemente presente en la escena. Un actor y un personaje unidos por su carencia de objetivos. Esta ausencia no es explicada ni por el guionista, ni por el director, ni por nadie. El personaje de Edmund –como la duda en Hamlet– se «independiza» de su creador. Desde ese momento Rossellini, como director, solo puede seguirlo en su sin sentido.

El propio Rossellini en una entrevista a *Cahiers du Cinéma* definía el neorrealismo como:

El Neorrealismo consiste en seguir a un ser, con amor, en todos sus descubrimientos, todas sus impresiones. Se trata de un ser pequeño bajo algo que le domina y que, de repente, le golpeará horriblemente en el momento preciso en que se encuentre libremente en el mundo, sin esperar nada. Lo que para mí es importante es esta espera; esto es lo que se ha de desarrollar, mientras que la caída debe permanecer intacta.

(*Cahiers du Cinéma*, 2000, p. 42).

Rossellini filma de alguna manera la no acción. Ese hueco de incertidumbre ha de ser leído y rellenado por el espectador, ya que los acontecimientos que los rodean son insignificantes. Esta idea pone el foco en una cierta negación a representar y se limita a filmar, como un documental, la espera. Su enunciación cinematográfica es como si los aparatos de registros de imágenes y sonidos fueses detrás de la acción. Rossellini, con este tipo de cine, abre un camino para muchos cineastas, entre ellos destaca el magistral cine de Abbas Kiarostami. Al igual que en *Alemania, año cero* (1948), Kiarostami filma a niños inmersos en pequeñas tramas que se desenvuelven en un mundo a menudo incomprensible. La poética de Kiarostami se caracteriza por la fusión entre la ficción y el documental, explorando la realidad a través de historias simples y cotidianas.

Como se puede observar, la crisis de la representación impacta no solo en el ámbito del documental, sino también en la ficción. Esta crisis se manifiesta en la aparente pérdida de control sobre los personajes en la narrativa cinematográfica. La idea central es cuestionar la noción

de una esencia nacional o étnica que gobierna a los personajes en la pantalla. En lugar de concebir a estos personajes como meras expresiones de una identidad predefinida, se reconoce que la otredad escapa al control del cineasta. Como en las artes pictóricas contemporáneas, se produce un vaciamiento de la pantalla que simboliza la tensión entre la realidad y su percepción. Este vaciamiento, contra lo que se pueda pensar, no simboliza un vacío, sino una realidad oculta e impenetrable (Cabello, 2020, p. 297). Esto implica un cambio en la forma en que se aborda la representación de la diversidad cultural y étnica en el cine, destacando la complejidad y la autonomía de los personajes frente a las simplificaciones estereotipadas.

2.6. La observación participante de Jean Rouch

2.6.1. Datos biofilmográficos

Jean Rouch, influyente etnógrafo y cineasta francés, desempeñó un papel destacado en la transformación de la antropología audiovisual después de la Segunda Guerra Mundial. Pionero en la aplicación del cine como herramienta etnográfica, Rouch abogó por un enfoque más participativo y subjetivo en la representación de las culturas estudiadas. Su técnica de *cinéma vérité* o cine verdad buscaba capturar la realidad de manera más directa y personal, desafiando las convenciones objetivas y distantes de la etnografía tradicional. Rouch abrazó la idea de la subjetividad del cineasta y la interacción activa con los sujetos filmados, contribuyendo así a la evolución de la antropología visual y su enfoque más reflexivo y participativo.

Jean Rouch, nacido en París en 1917 y fallecido en Níger en 2004, fue un antropólogo y cineasta reconocido por muchos como el precursor de la *nouvelle vague* francesa. Durante la Segunda Guerra Mundial, combinó sus estudios de ingeniería en París con su participación en la defensa de la capital (Canals, 2016). En 1941, buscando escapar de la Francia ocupada, solicitó trabajar en África como ingeniero, lo que lo llevó a Níger. Su interés por la antropología y el cine etnográfico surgió de manera fortuita cuando presencié un ritual de posesión espontáneo después de que un rayo fulminara a trabajadores nativos en un proyecto cercano. Este

evento fascinante lo llevó a regresar a África para estudiar y documentar en profundidad los rituales de posesión, marcando el inicio de su contribución al cine etnográfico.

2.6.2. Flaherty, la primera influencia: puesta en situación y participación

Jean Rouch recibió su primera influencia cinematográfica del cineasta inglés Robert Flaherty. La actitud de Flaherty, que cautivó al joven Rouch cuando descubrió *Nanook of the North* (1922), siempre estuvo vinculada a una misma necesidad: comprender al otro a través del diálogo y la reciprocidad (Esbert del Moral, 2021). Para Flaherty, el conocimiento no derivaba de estudios o encuestas, sino del contacto paciente y afectivo con las personas en el contexto de sus vidas. Flaherty no teoriza sobre el cine; más bien, experimenta con él como medio de conocimiento y expresión, adoptando una actitud particular.

Nanook of the North (1922), como ya se ha dicho, supone un hito en la historia del cine etnográfico. No obstante, también produjo un debate en la disciplina sobre la pertinencia de la intervención del aparato cinematográfico en lo filmado. Hasta ese momento, se pensaba que tanto la cámara como el montaje no debían de intervenir en el flujo vital de los sujetos representados. De esta manera, podemos entender que las películas *travellogues* de la *Société Lumière*, donde el camarógrafo obtiene una panorámica de «grado cero» (sin montaje) de determinado lugar, es más etnográfico en tanto está menos manipulado. Lo mismo podríamos decir de las Cronofotografías sobre los movimientos corporales que el fisiólogo Félix-Louis Regnault hiciera a finales del siglo XIX. La idea que prevalecía es que la puesta en escena que Flaherty imponía a *Nanook* para que realizara sus acciones en función de las condiciones de filmación suponía cierta opacidad entre la realidad y el medio.

Esta idea de puesta en escena ha sido matizada –por ejemplo, por el cineasta José Luis Guerín con el término «puesta en situación» (Benavente, 2008, p.25)–. No es, como se puede pensar, una coreografía medida con la cual, como en la ficción clásica, cada movimiento esté bajo control. Se trata de una representación de la realidad destinada a la escena. La puesta en

escena o puesta en situación de la realidad es un concepto central en la obra de Flaherty, quien argumenta que la objetividad pura en la filmación de hechos resultaría un conjunto de planos sin significado (Sellés-Quintana, 2008, p. 20). Flaherty aboga por la selección y la interpretación de la realidad para construir una narrativa cinematográfica significativa. Flaherty buscaba transmitir su visión a través de una inmersión previa en la vida de los protagonistas, extrayendo el núcleo de progresión de la película de experiencias y sentimientos auténticos.

Flaherty estableció dos principios fundamentales en el cine documental que influyeron significativamente en la obra de Jean Rouch (Benavente, 2008, pp. 23-24). Primero, la necesidad de conocer profundamente el tema a filmar, lo cual implicaba pasar tiempo significativo con los sujetos antes de comenzar la película. En segundo lugar, la importancia de estar presente, compartir el trabajo y la espera, participar en la vida y gestos del otro en una relación de intercambio. Su enfoque implicaba períodos extensos de convivencia en los lugares donde rodaba, como se evidencia en películas como *Nanook of the North* (1922), *Moana* (1926) y *Man of Aran* (1934) (Esbert del Moral, 2021, p. 35). Este compromiso llevó a mostrar a los sujetos filmados el material revelado durante el proceso de realización de la película. Rouch adoptó esta técnica, denominándola también *feedback* o *contredon audiovisuelle*, y la aplicó en varias de sus propias películas. Por consiguiente, algunos han adjetivado la cámara de Flaherty como participante (Benavente, 2008, p. 54). El cineasta que filma y los sujetos filmados ya no son entidades distantes que se respetan desde lejos, sino que se convierten en cómplices participantes de una experiencia compartida. Esta colaboración constante, definida por Rouch como *convivencia*, implica una adaptación mutua entre el cineasta y los sujetos filmados en el espacio de rodaje (Esbert del Moral, 2021, p. 55). Rouch ajusta su enfoque a la acción de los demás, a sus pasos y movimientos, mientras que aquellos que están siendo filmados reaccionan y modifican su comportamiento en respuesta a la intervención de la cámara en la coreografía de la filmación.

2.6.3. La influencia de Vertov: hacia la cámara catalizadora

Otra influencia confesa e importante en el cine de Rouch es la del cineasta soviético Denis Arkadievich Kaufman, más conocido como Dziga Vertov. Junto a su esposa, la montadora Elizaveta Svilova y su hermano, el camarógrafo Mikhail Kaufman realizaron un cine innovador y vanguardista, especialmente por su contribución al movimiento del Kino-Pravda o Cine-Verdad. Su obra más célebre es *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*) (1929). La película es un experimento cinematográfico revolucionario que busca capturar la vida urbana de manera veraz y sin actores.

Como otros compañeros de la vanguardia soviética, Vertov teorizó sobre el montaje y el lenguaje cinematográfico. Mientras que otros cineastas, como Sergei Eisenstein, usaban la dialéctica para transformar la composición orgánica de las imágenes en movimiento, Vertov la empleaba para romper con esa organicidad (Deleuze, 1984, p. 65). Criticaba a sus contemporáneos por adherirse a un estilo más influenciado por Griffith y el cine estadounidense, considerándolo un idealismo burgués. Según Vertov, la dialéctica debía liberarse de una naturaleza todavía demasiado orgánica y de una representación fácilmente patética de los seres humanos. Su enfoque buscaba fusionar el todo con el infinito de la materia. Para ello se introducía con un ojo-cámara dentro de esa materia. En esta controversia, Vertov oponía el par materia-ojo al par naturaleza-hombre, desafiando las concepciones orgánicas y patéticas predominantes en la cinematografía de la época.

Dziga Vertov, en su búsqueda por resaltar la verdad, concebía la cámara como la herramienta más adecuada para expresar esta verdad (Sellés-Quintana, 2008, pp. 26-27). Consideraba que la cámara era un ojo que observaba la realidad, una realidad que el cineasta capturaba y elaboraba a través del montaje, generando así su interpretación. En este sentido, no veía a la cámara como una herramienta objetiva, ya que mostraba una realidad construida mediante el montaje. Para Vertov, el cine documental ofrecía posibilidades ilimitadas de creación intelectual. En sus escritos sobre el cine-ojo, subrayaba la importancia de la maquinaria fílmica

que posibilitaba la captura y elaboración de la realidad. Desarrolló la teoría de los intervalos, que considera el momento de transición de un plano a otro como crucial. Según Vertov, restituir el intervalo a la materia era fundamental, convirtiéndolo en un lugar propicio para la creación. En este contexto, el intervalo se convertía en el espacio donde se presentaba una acción que esperaba la reacción del espectador. Su originalidad radicaba en la correlación entre dos imágenes consecutivas que adquirirían significado gracias al funcionamiento del sistema perceptivo, constituyendo una máquina de imágenes inseparable de una enunciación propia del código cinematográfico.

Rouch frecuentemente menciona a Vertov, reconociendo en el cine-ojo un modelo didáctico a seguir (Benavente, 2008, p. 51). Su concepción del rodaje en función del montaje también se vincula a esta influencia. La idea de convertir la cámara en un ojo mecánico capaz de ver y reproducir de manera auténtica el proceso de lo «real» es fundamental en el cine de Rouch. A esta forma de crear la película, el cineasta francés la denominó cine-trance. El concepto de cine-trance propuesto por Jean Rouch se inspira en la influencia de Dziga Vertov y su *Kino-pravda*, enfatizando el cine-verdad y la transformación personal del cineasta durante el rodaje (Esbert del Moral, 2021, p.23). La primera acepción del trance sugiere que todo individuo que filma experimenta una alteración durante la filmación, vinculada al concepto de cine-verdad y a la transformación específica que implica la actividad cinematográfica. La segunda acepción se relaciona con los rituales de posesión y trance observados por Rouch en sus películas, integrándolos en su perspectiva personal y normalizándolos en su comprensión del fenómeno. En conjunto, el cine-trance representa una conexión entre la experiencia de filmación, el cine-verdad y la influencia de prácticas rituales en la obra de Rouch.

En la mayoría de los casos Rouch trabaja con cámara de 16 mm, sin trípode, con el uso de un focal corta y una lente gran angular (Benavente, 2008, p. 56). Este hecho proporciona al operador la necesidad de acercarse al sujeto filmado. Rouch denominó a esta configuración como cámara de contacto. Además, propuso una visión de la cámara como catalizadora,

provocando los acontecimientos filmados en lugar de ser un observador pasivo (Ardèvol, 1994, p. 236). En esta perspectiva, la cámara no solo captura la realidad, sino que también influye activamente en su creación (Esbert del Moral, 2021, p.34). La fotografía de Rouch no busca simplemente entender y registrar la realidad; más bien, aspira a sumergirse en la esencia misma de todo aquello a lo que se acerca. Su enfoque cinematográfico va más allá de la observación superficial, buscando una conexión profunda y una participación en los eventos y sujetos filmados.

2.6.4. *La etnoficción: juego entre documental y ficción*

La mayor aportación de Jean Rouch al cine etnográfico es lo que se ha venido a denominar etnoficción. Esta práctica no es más que una ficción donde los sujetos filmados se interpretan a sí mismo en situaciones y puestas en escenas creadas para la ocasión sin un guion previo. Inspirado en la regla de «hacer como si» que aprendió de los Dogon de Malí, Rouch actúa como si lo narrado fuera verdadero, acercándose así más a la realidad (Benavente, 2008, pp. 32-39). Esta máxima ondea como divisa en su cine, que se caracteriza por jugar en la frontera entre realidad y ficción. Al abolir la distinción entre imágenes objetivas y subjetivas, Rouch se sumerge en un nuevo modo narrativo donde la línea entre realidad y ficción se difumina. Su enfoque del cine-verdad se entrelaza con la fabulación y la recolección de mitos. Esta forma, lo lleva a vincularlo al cine poético de Pasolini. Gilles Deleuze destaca «las potencias de lo falso» en el cine de Rouch, conectándolo con el «cine-vivido» de Pierre Perrault. Para Deleuze el cine de Rouch actúan como productor de verdad, no como un cine de la verdad, sino de la verdad del cine. La cámara, en lugar de definir un presente ficticio o real, conecta constantemente al personaje con el antes y el después, creando una imagen-tiempo directa. El personaje, al entregarse a la fabulación, se afirma más como real que ficticio, en constante transformación e inseparable de un devenir que se fusiona con un pueblo.

Quizá para entender todo esto mejor, conviene que abordemos algunas de sus películas desde estas perspectivas. Es importante señalar que, desde los primeros cortometrajes, producidos a finales de la década de los 40, ayudaron a la renovación del pensamiento y las prácticas etnográficas. El cortometraje *Les Magiciens de Wanzerbé* (1948), por ejemplo, fue proyectado en la Primera Conferencia de cine etnográfico en el *Musée de l'Homme* de París en 1949 (Esbert del Moral, 2021, p. 48). Esta conferencia y la sala de proyección del *Musée* se convirtieron en espacios de diálogo frecuente entre figuras destacadas de la etnografía y el cine francés, como Henri Langlois, Marcel Griaule, Claude Lévi-Strauss, Edgar Morin, Alain Resnais, Michel Leiris y el propio Rouch.

Estas primeras incursiones y repercusiones que alcanzó su cine llevaron a que sacerdotes del culto Hauka le encargaran a Rouch un registro de su ritual, dando origen a su primer éxito internacional, *Les Maîtres fous* (Los amos locos) en 1955. Con este filme Rouch estableció un dispositivo que continuaría utilizando a lo largo de su carrera. Más allá del concepto de cine-trance, que implica una relación participativa de la cámara similar a un ritual de posesión, la película aborda algo aún más impactante (Benavente, 2008, pp. 27-34). Desde sus primeros momentos, Rouch explica que el objetivo es captar un ritual que indirectamente revela la imagen que algunos africanos construyen de la civilización occidental. El ritual de los Hauka, una secta en los suburbios de Accra compuesta por inmigrantes nigerianos se convierte en un espejo que refleja a los nuevos dioses, como la locomotora, el gobernador o el general, en contraste con elementos ancestrales. El filme expone la jerarquía colonial y rituales de posesión, espumarajos y sacrificio de un perro. Más allá de la objetividad etnográfica, las imágenes toman posición para revelar la violencia y crueldad en el dispositivo del colonizador, presentando el ritual como si fuera una puesta en escena. El montaje actúa como una herramienta dialéctica, haciendo aparecer las imágenes fugaces de la presencia británica y otros ceremoniales en honor a la reina de Inglaterra. En 1954, *Les maîtres fous* (Los amos locos) se proyectó sin audio públicamente en el *Musée de l'Homme*, generando controversia y rechazo de algunos, como

Marcel Griaule y Paulin Viera, así como apoyo de otros, como Claude Chabrol. En esa proyección faltaba el audio-comentario de Rouch, y una vez añadido, se reiniciaron las conversaciones con los interlocutores africanos. *Les maîtres fous* suscitó diversas controversias en torno a Rouch. Una de ellas se centra en su validez científica, mientras que otra aborda su representación de los africanos. Por ejemplo, el actor Ousmane Sembène reprochó a Rouch por su retrato de los africanos como insectos en sus películas etnográficas, expresando su preferencia por sus trabajos de ficción, como *Yo, un negro* (1958).

Precisamente, esta película *Moi, un noir* (Yo, un negro) (1958) supuso una de las primeras incursiones de Rouch en la etnoficción. En ella cuenta el día a día de Oumarou Ganda, conocido como Edward G. Robinson, y sus amigos. En ella vemos a Edward G. Robinson buscar trabajo, deambular, trabajar y salir de fiesta. La página web de cine Filmaffinity recoge las palabras con las cuales el director comienza la película:

Cada día, jóvenes similares a los personajes de este filme llegan a las ciudades de África. Han abandonado la escuela y el entorno familiar para intentar entrar en el mundo moderno. No saben hacer nada y hacen de todo. Es una de las enfermedades de las nuevas ciudades africanas, la juventud sin empleo. Esta juventud, enclavada entre la tradición y el maquinismo, entre el islam y el alcohol, no ha renunciado a sus creencias, pero es seducida por los ídolos modernos del boxeo y del cine. Durante 6 meses he seguido a un pequeño grupo de jóvenes emigrantes de Níger en Treichville, suburbio de Abidjan, capital de Costa de Marfil. Les propuse rodar un filme donde interpretasen su propio papel, donde tuviesen el derecho de hacer y decir lo que quisiesen. (Rouch, 1958, 00:00:18).

Lo más característico de esta película –y también de otras como *Jaguar* (1967)– es el enfoque estético creativo y rompedor que supone el desfase entre imagen y sonido. En la década de los 50, Jean Rouch, enfrentándose a la falta de tecnología para la sincronización de

sonido directo en rodajes con cámaras ligeras, como su Bell&Howell Filmo de 16mm, desarrolló una técnica particular (Esbert del Moral, 2021, p.50). Experimentando con la puesta en escena, llevó a los protagonistas de sus películas (como Oumarou Ganda, Damoure Ziká, Lam Ibrahima e Illo Gaudel) a París después de filmar. Proyectando el montaje sin sonido, invitó a los actores a revivir y recrear cada escena, improvisando diálogos y comentarios sobre el «directo» de la proyección. Este dispositivo permitió a los protagonistas repensar su experiencia de rodaje y aportar una nueva perspectiva al relato desde una segunda vivencia. Aunque la presencia de Rouch era evidente, la doble participación de los actores, primero en el rodaje y luego en la recreación oral, llevó los principios de la cámara participante a un nivel más avanzado. La antropología compartida se extendió en la búsqueda de la creación de la banda de sonido entre los protagonistas y el equipo técnico.

La pyramide humanine (La pirámide humana) (1961) sigue el mismo juego etnoficcional de *Yo, un negro* (1958). Esta vez los protagonistas son adolescentes africanos y descendientes de colonos europeos, alumnos ambos de un Liceo de Abidján, en Costa de Marfil. En este caso, Rouch parece sugerir la idea de que la película destaque los problemas raciales. Para ello se elabora una pequeña trama originada por la nueva llegada de Nadine, una adolescente de la metrópoli que origina desequilibrios en ambos grupos. En esta película Rouch busca en el cine un modelo didáctico y un instrumento para comprender el mundo como utilidad social (Benavente, 2008, p.51). *La pyramide humanine* (1961) convierte la retroalimentación entre los técnicos y los sujetos filmados, los estudiantes, en una mezcla de intereses que abarca desde los juegos inocentes entre adolescentes hasta cuestiones políticas más profundas como la colonización, el apartheid y el racismo. La vitalidad juvenil impulsa cada escena con un frescor que recuerda a los primeros días de la *Nouvelle Vague*. No es sorprendente que esta película haya entusiasmado especialmente a Jean Luc Godard y a Éric Rohmer que comentó que era una película que iba desde la verdad a la belleza (Benavente, 2008, p. 36).

Esta maniobra filmica, si se quiere barroca, por la cual la realidad se dobla para convertirse en ficción que, a su vez, refleja la realidad, la vemos también en *Jaguar* (1967) y *Petit à petit* (*Poco a poco*) (1971). En *Jaguar* (1967), tres amigos, Damouré, Lam e Illo, abandonan su Níger natal para buscar fortuna en Ghana. Pero fijémonos en la segunda película por ser la que aborda más eficazmente el desdoblamiento barroco. En *Petit à petit* (1971), Damouré, lidera una sociedad de importación y exportación llamada Poco a Poco junto con los dos amigos restantes Lam e Illo. Deciden construir un edificio a la europea y Damouré viaja a París para investigar. En París, descubre las peculiares costumbres de la «tribu» de los parisinos, que describe en cartas enviadas regularmente a sus compañeros. Preocupados de que Damouré haya enloquecido, envían a Lam en su búsqueda. En París, Damouré y Lam compran un Bugatti (un coche de lujo) y conocen a las mujeres Safi, Ariane y al vagabundo Philippe. Todos ellos viajan a Níger para construir la nueva casa. Las dos mujeres y Philippe no logran adaptarse a la nueva vida y deciden regresar a Europa.

Como se puede ver por el argumento, *Poco a poco* (1971) comparte elementos narrativos con la novela epistolar de Montesquieu, *Cartas persas* (1717). Entre ellas, la estrategia de utilizar otra perspectiva para ofrecer un comentario crítico sobre la sociedad, en este caso, la sociedad parisina. Montesquieu se oculta detrás de los viajeros persas para expresar sus ideas políticas, observaciones sociales y morales, y realizar un estudio antropológico de la sociedad francesa sin presentarse directamente (Benavente, 2008, p. 54). El formato epistolar fragmentario permite la mezcla de géneros y la creación de un relato unitario con características de novela. En el caso de Rouch, el envío de africanos a París, primero Damouré y luego Lam, proporciona otra mirada —sin duda irónica— que devuelve la mirada etnológica sobre la sociedad parisina. La película no tiende hacia la novelización, sino que busca la verdad a través de la ficción de lo real. A diferencia de Montesquieu, Rouch trabaja con personajes reales que participan en la creación de la narrativa, y su tono es más ligero y cómico, lo que añade un toque distintivo a su enfoque. Esta mirada «otra» recuerda a la trilogía de películas de Roberto Rossellini

protagonizadas por Ingrid Bergman. Esta perspectiva hacia lo extraño abre la trilogía a una suerte de antropología visual que conecta directamente con el enfoque cinematográfico de Rouch (Benavente, 2008, p. 51). Ejemplos destacados incluyen la pesca de atunes en Stromboli (1950), una práctica tradicional en extinción, la fiesta religiosa al final de *Viaggio in Italia* (1954) o las actividades de los obreros en *Europa 51* (1952). Todas ellas vistas por la extranjera norteamericana, interpretada por Bergman, que mira lo propio del director, el italiano Rossellini.

2.6.5. Conclusión: Rouch y la verdad subjetiva

En conclusión, a partir de la discusión sobre Jean Rouch, se destaca su contribución distintiva al cine etnográfico y su desafío a la objetividad en la representación. Rouch, influenciado por la cine-verdad de Vertov, desarrolló el concepto de cine-trance, donde la cámara se convierte en un participante activo en los eventos filmados, provocando la experiencia tanto para los sujetos filmados como para el observador-participante, y buscando la inmersión en la substancialidad de lo que se filma en lugar de simplemente registrar la realidad.

La llegada del *cinéma vérité* supuso una modernización del documental al incorporar técnicas rápidas y ligeras, como cámaras portátiles de 16 mm, emulsiones hipersensibles y grabación magnética-sincrónica de sonido. Esta evolución no condujo a una estética más clara o transparente de la realidad; por el contrario, se introdujo una mancha que generó un realismo sucio que dotó al cine de una nueva construcción de la realidad (León, 2005, pp. 64-67). Estas innovaciones permitieron una mirada más fluida y el registro de los cambios incesantes en la realidad. Este enfoque, inspirado en el cine-ojo de Dziga Vertov, buscó llevar al máximo el objetivismo integral, desafiando las convenciones narrativas institucionales y criticando principios arraigados en el cine de autor.

2.7. Nuevas tendencias: subjetivismos

Después de la Segunda Guerra Mundial, se intensificó el debate sobre los límites de la representación, y figuras destacadas como Theodor Adorno apelaron al fin de la poesía tras el

insostenible intento de exterminio del pueblo judío. Este periodo marcó una profunda reflexión sobre la ética y la moralidad en la representación artística, incluido el cine documental. La conciencia de los horrores de la guerra y la responsabilidad ética en la representación cinematográfica llevaron a una reconsideración de los enfoques tradicionales y a la búsqueda de nuevas formas de abordar la narrativa y la representación visual. Este contexto influyó en el surgimiento de movimientos cinematográficos que cuestionaban las convenciones establecidas y exploraban maneras más éticas y reflexivas de retratar la realidad. El cine documental experimentó una crisis de representación que llevó a un profundo cuestionamiento moral sobre qué filmar, a quién, cómo y quién filma. Esta crisis se manifestó en la pertinencia de los objetos y sujetos filmados, así como en la figura del cineasta. Se generó una reflexión ética sobre la responsabilidad del cineasta hacia los individuos y las culturas que representaba, llevando a una reevaluación de la objetividad y la autenticidad en la cinematografía.

En este apartado se explora las diversas sensibilidades que enfrentan el desafío de representar lo intraducible, ya sea al colocar en el centro a las víctimas de conflictos que rozan lo humano o al buscar articular discursos cinematográficos al margen de las estructuras hegemónicas. A lo largo del recorrido, se analizarán películas que desplazan la perspectiva hacia un yo, que puede adoptar una forma colaborativa, subjetiva o ensayística. Finalmente, se examinará la tendencia del cine poético como acto de resistencia, donde la forma adquiere una dimensión profundamente personal.

2.7.1. Representar lo irrepresentable

Evidentemente, toda reproducción del pasado conlleva una desfiguración de este. Resulta muy complicado reproducir acontecimientos históricos, pero más aún, cuando en ellos se implican emociones que desbordan la capacidad de entendimiento. Este puede ser el peligroso asunto de llevar a la pantalla los numerosos casos de genocidio que lamentablemente conforman muchas de las actuales sociedades. El sociólogo Moshe Zuckermann se plantea una

dicotomía entre la necesidad de comprender mediante la emoción y la adecuación objetiva a la monstruosidad histórica (2015, pp. 540-541). Zuckermann pone el ejemplo de la escena dramática de una película en la que un hijo es separado de su madre por unos soldados seguido de unas imágenes de montañas de cadáveres. La primera parte de la escena es un horror vivo que emociona. La segunda es un horror de lo muerto que paraliza. Argumenta que la identificación con un cadáver singular es posible, pero la muerte masiva y la anonimización de la muerte provocan una parálisis emocional.

Sin embargo, la necesidad emocional puede derivar en un narcisismo subjetivo que, usando el término que acuñó Hanna Arendt, banalice el mal. En este sentido, el director de cine Terry Gilliam hizo una declaración a propósito del quehacer fílmico del director Steven Spielberg: «Tal y como dijo Kubrick, y no es una cita mía sobre la película, el problema de *La Lista de Schindler* es que Steven hizo una película sobre el éxito, pero el Holocausto solo se puede tratar desde el fracaso» (Izurieta, 2020). La necesidad de finales felices en la industria cinematográfica influye en la representación de eventos históricos. Se adapta lo histórico para ajustarse a estructuras narrativas y comerciales. Esto puede simplificar o distorsionar la realidad histórica, especialmente en situaciones difíciles o traumáticas. La posición acrítica del cine hace que lo representable pueda convertirse en obsceno. Mostremos estrategias que han abordado esta paradoja por la cual hay necesidad de representar lo irrepresentable.

Shoah. Escuchar a las víctimas. Como no puede ser de otro modo, hablemos de la película documental emblemática *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann que enfrenta el exterminio nazi contra el pueblo judío. El documental es una larga historia oral filmada durante diez años en diversos continentes. La película recopila testimonios en primera persona de víctimas, testigos y verdugos del Holocausto durante la Segunda Guerra Mundial. Cada participante comparte su experiencia personal relacionada con los eventos históricos, proporcionando relatos detallados del exterminio de las comunidades judías.

Lanzmann, muy concienciado con los límites de la representación, se propuso una serie de máximas que regirían su abordaje fílmico a un tema tan delicado. El principal, era poner en primer plano la necesidad de que los propios protagonistas hablaran sobre ello (Mendieta, 2016, p. 169). En este sentido, el mero hecho de hablar suponía una victoria sobre el deseo nazi de lo que llamaron la solución final. Este plan de los nazis no solo buscaba exterminar al pueblo judío, sino también encubrirlo, silenciando todo rastro de su existencia. Rememorarlos, hablarlos y registrarlos para la posteridad era en sí ya un triunfo contra el olvido nazi. Por lo demás, Lanzmann construye en las nueve horas de metraje de *Shoah* (1985) una representación del Holocausto que prescinde de imágenes de archivo. En este sentido, la imagen de archivo es falsa al no ser capaz de abarcar la monstruosidad del Holocausto. Rechaza el uso de elementos cinematográficos que generen *pathos*. Evita el uso de elementos cinematográficos adicionales que pudieran influir en la percepción del espectador como la música o elementos, visuales o sonoros, que resalten emocionalmente los testimonios. Buscaba una representación directa y sin adornos. La película se centra en los testigos y los paisajes, dando total protagonismo al rostro de los entrevistados. Lanzmann, como conductor de las entrevistas, se muestra como un mero espectador. La cercanía con el entrevistado se refleja en la organización del plano interior, donde el director aparece en escena a través de la voz en off, manteniendo una conexión palpable durante las conversaciones.

En una escena destacada, el ex peluquero Abraham Bomba es incapaz de dar su testimonio sobre el campo de exterminio de Treblinka frente a la cámara de Lanzmann. Para superar este bloqueo, el director lo filma ejerciendo su antiguo oficio de cortar el cabello, provocando que los recuerdos afloren a su memoria y comience a relatar sus experiencias. Lanzmann, fuera de cámara, utiliza una suerte de mayéutica socrática para extraer los recuerdos del peluquero. Muestra cómo el cine apela a la memoria del cuerpo (*embodied memory*) (Martín, 2021, p. 260). En su enfoque, Lanzmann no busca reproducir un hecho, sino evocarlo, ya que

el hecho es inabarcable. Su método apela a la imaginación, creando un espacio entre los protagonistas –su voz y memoria– y el entrevistador-director, y, por ende, el espectador.

Foco en los verdugos. En la línea más actual de representar lo irrepresentable, se destacan dos películas: *S21: La máquina roja de matar* (2003) de Rithy Panh y *The act of killing* (2012) de Joshua Oppenheimer, Christine Cynn y Anonymous, ambas abordando genocidios en Camboya e Indonesia, respectivamente. A diferencia de la película de Lanzmann, estas se centran en los perpetradores en lugar de las víctimas. La razón es que la injusticia persiste y los verdugos no han enfrentado las consecuencias. Las víctimas, en estos casos, evitan hablar frente a las cámaras para eludir represalias. En estas películas los asesinos reproducen los métodos y rutinas utilizados por los asesinos para torturar y matar, usando en otro sentido la memoria corporal.

S21: La máquina roja de matar (2003) de Rithy Panh es un impactante documental que aborda los horrores del Centro de detención y torturas S-21 en Phnom Penh, Camboya, durante el régimen del Khmer Rouge (1975-1979). Tras ser una escuela, el lugar se convirtió en un sitio de exterminio donde la mayoría de los 17,000 prisioneros murieron, dejando solo tres supervivientes. Después de 27 años, el director Rithy Panh reúne a dos de las víctimas y a varios de sus torturadores, explorando los motivos y las circunstancias que llevaron a la perpetración de torturas, violaciones y abusos contra personas inocentes en nombre del Khmer Rouge. El lugar se convierte en un escenario donde se recrea, como si fuese teatro, las dinámicas del asesinato.

The Act of Killing (2012) de Joshua Oppenheimer, Christine Cynn y Anonymous emprende la rememoración de los horrores del genocidio en Indonesia después del golpe de estado militar de 1965, dirigido por el general Suharto. Miles de comunistas, reales o presuntos, fueron asesinados por escuadrones de la muerte indonesios. Décadas más tarde, el filme sigue a dos mercenarios sanguinarios de esa época, Anwar Congo y Herman Koto, quienes

participan en una película de ficción recreando los crímenes, incluyendo torturas, violaciones y asesinatos en masa, que confiesan haber cometido en el pasado.

Los directores de *The act of killing* (2012) utilizan un dispositivo dividido en tres partes (Martín, 2021, p. 269). Primero presentan las imágenes producto de la ficción que están realizando con los verdugos como actores principales. Luego se presenta como un *making of* los testimonios detrás de las cámaras de los asesinos. Estos están entusiasmados al poder emular a sus estrellas de Hollywood preferidas en las películas de gánster o de western. Por último, incluyen confesiones realizadas ante la cámara, que abarcan testimonios de crímenes perpetrados y la recreación de estos. Todo esto recuerda al mecanismo de puesta en situación que Jean Rouch establecía para su etnoficción.

Este proceso de recreación de imágenes del genocidio implica una reinterpretación fantasmiosa por parte de los perpetradores en *The Act of Killing* (2012). La influencia de estos sobre el material recreado es tan poderosa que las imágenes obedecen principalmente a su imaginación, presumiblemente arbitraria. La obra se nutre de referentes del séptimo arte, como el western o el cine negro, en las imágenes de la película y las confesiones a la cámara de Oppenheimer. Esto recontextualiza los crímenes, trivializándolos como parte de un producto audiovisual que incorpora la violencia como ingrediente. Las fantasías incluyen números musicales que juegan con el erotismo femenino y el travestismo de un verdugo, reubicando a los perpetradores como personajes exitosos cuyas acciones se celebran, al igual que la película que producen. A medida que las imágenes violentas se resignifican dentro de los códigos del séptimo arte, pierden su componente traumático, volviéndose banales, cómicas y grotescas, generando un humor negro del genocidio impreso por los protagonistas (Martín, 2021, p. 270). Sin embargo, el proceso de elaboración del filme lleva a una toma de posición crítica por parte del protagonista Anwar Congo, marcando una progresión desde la falta de arrepentimiento hasta el reconocimiento del dolor y las posibilidades de redención futura. En este aspecto la ficción actúa como

desenmascaradora y reveladora de una verdad. La película concluye mostrando la realidad documental de la repentina toma de conciencia frente a las idílicas fantasías del séptimo arte.

De lo arriba expuesto se sigue que, la realización de una película supone tomar decisiones que no solo tienen implicaciones estéticas, sino también morales. Cada elección, incluso las más pequeñas, refleja una postura ética y estética. En la industria cinematográfica, las lógicas impuestas a veces pueden caer en simplificaciones insostenibles, especialmente cuando se abordan temas profundos de la condición humana. Surge una paradoja en la que no todo es representable, pero al mismo tiempo es crucial preservar la memoria de hechos dolorosos para evitar su repetición. Por ello, se han desarrollado estrategias éticamente aceptadas para manejar temas en los que el fin no justifica los medios, buscando equilibrar la necesidad de recordar con el respeto a la sensibilidad y la ética. Estas técnicas no son definitivas ni transportables a otras circunstancias. En el cine, como en la antropología, no hay grandes teorías, sino casos concretos. Podemos comparar el cine con la perspectiva de Clifford Geertz en antropología. Ya que la escasez de tratados sistemáticos se debe a que las principales contribuciones teóricas están integradas en estudios específicos —en este caso películas— (2003, p. 20). Así pues, cada situación particular demanda un enfoque cinematográfico único. En otras palabras, se necesitan nuevas aproximaciones para tratar casos específicos en lugar de recurrir a fórmulas cinematográficas para cualquier tema.

2.7.2. Agarrando pueblo. Descolonizar la representación

El cine y la antropología, como prácticas desarrolladas en el siglo XX, comparten una evolución paradigmática que a veces las ha acercado. A lo largo de su corta historia, la antropología visual, basada en el uso del medio audiovisual, ha contribuido al cuestionamiento de su propia entidad (Álvarez, 2016, p.202). Aunque en ocasiones la narración cinematográfica y la antropología han confluido en la representación de la realidad cultural, los criterios de objetividad de la antropología han cuestionado el valor objetivo de las imágenes audiovisuales. La

forma en que el cine aborda las representaciones de alteridades y autorrepresentaciones exige que la antropología participe, reflexionando constantemente sobre la naturaleza de su actividad a través de estos medios.

Agarrando pueblo. El pensamiento decolonial americano ha llevado consigo una auto-crítica a las prácticas documentales, censurando comportamientos que reproducen el eurocentrismo. Pongamos como ejemplo la película *Agarrando pueblo* (1977) de los colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo. La película es un falso documental sobre cineastas que explotan la miseria con fines mercantilistas. Ofrece una crítica mordaz a la porno-miseria y al oportunismo de documentalistas deshonestos que realizan producciones socio-políticas en el Tercer Mundo con el objetivo de comercializarlas en Europa y ganar premios.

Los directores de *Agarrando Pueblo* (1977) implementan un dispositivo similar a un *marketing of*, mostrando a un equipo de reporteros que filman las miserias de las calles de Cali. Esta configuración, siguiendo la tradición de Jean Rouch, provoca situaciones y reacciones genuinas de la gente que una segunda cámara filma. En una de ellas, el equipo de filmación anima a niños a lanzarse a una fuente donde previamente le han lanzado unas monedas. Como resultado, uno de ellos se corta con un vidrio. Frente a esta situación, los realizadores tratan de solucionar el incidente dándole dinero al afectado para comprar parches. Luego, continúan la filmación con el director lanzando monedas a los niños y dirigiéndolos a que sigan nadando. Esta escena marca un quiebre, ya que es la primera vez que el equipo enfrenta la resistencia de personas en el espacio público, expresando su descontento por la explotación (Rosas, 2019, p. 156). En el diálogo, se critica abiertamente la economía extractivista que busca explotar la pobreza como algo exótico para el consumo de un espectador del primer mundo.

Carlos Mayolo, el codirector y actor del filme, comenta en su libro de memorias el origen político de la película. Allí menciona que el cine colombiano de la época se centraba en la miseria como argumento, por lo que querían denunciar esta tendencia (2008, pp. 89-90). Critican la forma en que se mostraba la miseria como algo abyecto y enfermizo, sin explorar sus orígenes

y resultados. Además, introducen el concepto de *porno-miseria* para describir cómo la pobreza se presentaba de manera exagerada y voyeurista en algunos documentales. Mayolo denuncia la relación superficial y distante entre filmador y filmado en este tipo de prácticas. Se señala cómo la miseria, al ser extraída violentamente de su contexto, se convierte en una mercancía exportable con valor en los mercados internacionales. Los documentales que mostraban la miseria sin pobres carecían de sentido. Para abordar estas preocupaciones, los autores decidieron filmar *Agarrando pueblo* (1977), una película ficticia con enunciación de documental que critica la explotación de la miseria por parte de cineastas.

Cannibal Tours. Otra película con ciertas concomitancias con la susodicha es *Cannibal Tours* (1988), dirigida por Dennis O'Rourke. El documental aborda la temática del turismo occidental en Papua-Nueva Guinea a través de una metodología de filmación basada en la observación-participante (Ardèvol, 1994, p. 134). La cámara interactúa con turistas y nativos, preguntándoles directamente sobre su experiencia turística, mientras observa su contexto. La película revela el desencuentro cultural entre turistas y nativos y la perpetuación del *status quo*. Los primeros buscan un viaje hacia un pasado primigenio y los nativos –para los cuales el turismo es su única fuente de ingresos– necesitan mantener la ilusión del paraíso perdido. Aunque O'Rourke renuncia a etiquetar su obra como etnográfica, se considera un ejemplo de la postmodernidad en el cine etnográfico, generando debates entre antropólogos y cineastas sobre su enfoque reflexivo y su contribución al conocimiento científico.

Reassemblage. Ahondando en el marco decolonial, reflexivo y posmoderno, encontramos una película fundamental en la década de los años 80 del pasado siglo XX, *Reassemblage* (1982) de la vietno-norteamericana Trinh T. Minh-ha. El documental explora los límites del modelo exposicional o interpretativo (Ardèvol, 1994, p. 132). A través de una voz en off poética y sugestiva, la película plantea cuestiones relacionadas con el trabajo etnográfico mientras muestra imágenes de la vida cotidiana en un poblado en Senegal. La autora critica el predominio de una ciencia que busca abarcar todos los campos del conocimiento y pretende ser la única vía

válida para llegar a la verdad. Su reflexión es una llamada de atención contra la unilateralidad y la ilusión de neutralidad científica, expresando sus propios pensamientos sobre la función de la etnografía y la antropología en una sociedad mundial marcada por desigualdades de poder. La película no busca «hablar sobre», explicar ni describir Senegal, sino «hablar al lado de» una comunidad, ofreciendo una perspectiva crítica sobre estas disciplinas.

La directora sigue una estética disruptiva en la que niega la narración convencional. En su enfoque, las imágenes, los sonidos y la voz en off se contradicen entre sí. Esta técnica crea una lógica rítmica más cercana a una lógica poética que a un enfoque determinista y analítico. La directora parece sumergirse en la experiencia de las pobladoras, adoptando un enfoque participativo. Durante este proceso, se establece un juego de miradas en el que la observadora se convierte en la observada, sugiriendo una conexión más íntima con el entorno y las personas filmadas.

Trinh T. Minh-ha, además de ser cineasta, es ensayista, compositora, profesora e investigadora. En su libro *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism* (1989), reflexiona sobre la práctica de la escritura desde perspectivas feministas y semióticas, especialmente influenciada por la teoría de Barthes. Minh-ha propone «*women must write through their bodies*» (Las mujeres deben escribir a través de sus cuerpos) (1989, p. 36). Se basa en la idea de que la mujer no simplemente tiene un cuerpo, sino que es cuerpo, estableciendo así una conexión intrínseca entre la escritura y el cuerpo, una escritura encarnada. Para Minh-ha, esta concepción se basa en la separación cartesiana entre cuerpo y mente, donde la mente sería masculina y racional que ejerce control sobre el cuerpo femenino e irracional. La autora aboga por insertar el «yo» en el discurso para romper con esta conspiración, desafiando la norma que dicta que una mujer escritora debe escribir «como un hombre» para ser considerada docta. Propone una insubordinación política contra las convenciones del arte de masas, la verticalidad y la claridad en la escritura. En lugar de seguir los tratados de retórica occidental que buscan persuadir, Minh-ha abraza el lenguaje taoísta y del Zen, donde la esencia radica en la paradoja.

Trinh T. Minh-ha propone una resistencia a significar al argumentar que, si el poder es esencialmente una lucha por el significado, lo que se presenta como verdad a menudo es simplemente un significado dentro de un régimen de poder (2008, pp. 223-247). En lugar de aceptar pasivamente los significados predefinidos, sugiere resistir la tendencia a significar y cuestionar las estructuras de poder subyacentes en la imposición de significados particulares. En su crítica a las Ciencias Sociales, Minh-ha aboga por descolonizarlas de la imposición de intencionalidad y la totalización del significado, cuestionando la autoridad y el «yo» en ellas. Sin embargo, también advierte sobre la necesidad de huir incluso de la reflexividad que pretende demostrar rigor científico, ya que la academia, bajo la apariencia de neutralidad, considera el cine como un dispositivo que graba datos desinteresadamente.

Todos vós sodes capitáns. Para concluir, y siguiendo la senda de la irrepresentabilidad, continuemos con la película *Todos vós sodes capitáns* (2010) de Oliver Laxe. La película surge de la experiencia del director al trasladarse a Marruecos en 2007 en busca de una conexión más profunda con la vida y de inspiración artística (Filmin, 2023). Durante su estancia, desarrolla un taller de creación audiovisual para niños problemáticos en Tánger, donde trabaja con ellos utilizando cámaras de 16mm y revelando las películas de manera tradicional. La película documenta el proceso de trabajo con los niños. Sin embargo, debido a métodos de enseñanza poco convencionales, la relación entre el director y los niños se deteriora, llevando a que el director sea apartado del taller. A partir de ese momento, el destino de las filmaciones queda completamente en manos de los niños. Estos filman libremente lo que les llama la atención.

Esta experiencia es también el argumento de la película. *Todos sois capitanes* (2010) aborda la imposibilidad de filmar al otro, criticando a los cineastas que, en busca de cumplir requisitos industriales o participar en festivales, relegan a un segundo plano a los sujetos filmados. El director-maestro del taller formativo impone su criterio de representación, utilizando a los niños para satisfacer sus propios deseos artísticos. En un momento crucial, los niños expresan su deseo de filmar la naturaleza, y a partir de ese momento, —como la película de Mihn-ha—

la película se aparta de la lógica convencional y se niega a significar. En lugar de seguir un enfoque narrativo, las imágenes adoptan una lógica poética, centrándose en elementos como el sol, el aire, la vegetación y el agua del río. ¿No es eso el cine? A pesar de su aparente desvinculación de las convenciones cinematográficas, la película fue reconocida en festivales y ganó el premio La Quincena de realizadores en el Festival de Cannes. Este hecho hace que la película en sí sea un dispositivo por el cual lleve al espectador a cuestionarse la propia película y el cine en su relación con la otredad.

La idea de descolonizar la representación implica cuestionar las estructuras establecidas en la expresión visual del otro, reconociendo que la forma en que se construye la narrativa cinematográfica revela más sobre el cineasta que sobre el sujeto representado. Esta perspectiva busca dismantelar las prácticas coloniales arraigadas en la representación visual, donde la voz del colonizado es a menudo subyugada por la del colonizador. Al desafiar las convenciones establecidas, se busca evitar interpretaciones connotativas que refuercen estereotipos y, en cambio, se aboga por un enfoque denotativo y reflexivo. En lugar de ver al otro de manera objetiva y separada, se aboga por comprender la representación a través de la lente del cineasta, reconociendo su posición y perspectiva cultural en el proceso creativo. Esto implica una advertencia contra las simplificaciones y exotizaciones, abogando por una representación más ética y equitativa.

2.7.3. *Filmar a los que filman. Cine subjetivo*

El cine etnográfico ha sido históricamente considerado como un reflejo objetivo de la realidad, desprovisto de intervención o subjetividad. Sin embargo, esta idea ha perdido legitimidad debido al creciente carácter reflexivo del cine documental, que oscila entre la objetividad y la creación artística. El documental más que reproducir la realidad, la construye a través de distintos modos narrativos, algunos más cercanos al canon tradicional y otros que se distancian de él, como el interactivo, reflexivo y performativo (de la Peña, 2014, p.19). Una de las consecuencias de la crisis de la representación ha sido el giro de 180 grados de la cámara. Con ello se ha

reforzado el surgimiento del cine subjetivista. Si hay impedimentos, éticos y epistemológicos, para filmar la otredad, que sea el centro de representación el propio cineasta. Este enfoque se manifiesta de dos formas: la primera implica filmar el yo, mientras que la segunda implica que los sujetos filmados somos nosotros. Es decir, los propios cineastas, en singular o en plural, se convierten en parte de la narrativa cinematográfica.

Cine colaborativo. Nosotros. Esta tendencia fílmica y antropológica se ha materializado en la etnografía colaborativa. La etnografía colaborativa se basa en su naturaleza colectiva y relacional, enfocándose en encuentros intersubjetivos que permiten reconocer y valorar otros saberes y experiencias, priorizando el trabajo en grupo sobre el individual (Katzner et al., 2022, p.16). Las investigaciones colaborativas se entienden como procesos dialógicos, donde la etnógrafa o el etnógrafo busca un intercambio horizontal y continuo de conocimientos y sentimientos con las comunidades, desde la formulación del problema hasta la coautoría de los resultados. En lugar de hablar «sobre» el otro, se aboga como promovía Trinh T. Minh-ha, por hablar «junto a» o «con» el otro. En este contexto, la etnografía se vuelve reflexiva, y la auto-etnografía emerge como una herramienta para comprender lo propio (Lara, 2020). Este enfoque refleja una transformación en la dinámica de la investigación, buscando una mayor igualdad y participación en la producción de conocimiento. Veamos algunos ejemplos.

Question Bridge: black males (2012) de Chris Johnson, Kamal Sinclair, Bayete Ross Smith y Hank Willis Thomas y el *Movimiento San Isidro* son dos ejemplos de cómo la tecnología y las redes sociales han transformado la manera en que se abordan temas sociales y se documentan movimientos culturales y políticos. La iniciativa de *Question Bridge*, liderada por los artistas Chris Johnson y Hank Willis Thomas, comenzó como una videoinstalación que presentaba testimonios de hombres afro-estadounidenses reflexionando sobre su identidad.

Question Bridge: black males (2012) evolucionó al trasladarse a internet, donde se estableció una red de conexiones más allá de las preguntas iniciales (Ruiz, Alcalá y Gómez, 2019). Ahora, los participantes no solo respondían a cuestiones, sino que también generaban nuevas

preguntas, independizándose de los criterios artísticos o académicos de los creadores. La plataforma se convirtió en un espacio dinámico y participativo donde las conversaciones podían fluir y evolucionar. La dinámica de trabajo en que las respuestas generan otras preguntas en una red social des-jerarquizada contribuyó a generar material insospechado.

El Movimiento San Isidro⁴ surgió como respuesta al decreto 349⁵ en Cuba y la detención del rapero Denis Solís. Lo que comenzó como una protesta se convirtió en un fenómeno documentado en tiempo real a través de las redes sociales. La transmisión en vivo de los acontecimientos creó un extenso material audiovisual que no solo documentaba las acciones del movimiento, sino que también el ambiente opresivo y las tensiones en la sociedad cubana. Este caso demuestra cómo las plataformas digitales, en este caso, las redes sociales, pueden ser herramientas poderosas para la resistencia y la documentación de la realidad social y política, trascendiendo las barreras físicas y llegando a audiencias globales.

Cartas filmicas. Colaboración A media voz. Otra forma de etnografía colaborativa en el cine es a través de cartas o correspondencias filmicas. Esta práctica implica una forma de colaboración entre cineastas o investigadores que utilizan el medio cinematográfico para explorar y comunicarse entre sí. Las cartas filmicas permiten un diálogo visual y narrativo entre diferentes partes. Estas correspondencias suelen implicar intercambios de material cinematográfico donde cada participante contribuye con sus propias filmaciones o reflexiones visuales.

La obra *Video Letter* (1983) entre los poetas japoneses Shuntaro Tanikawa y Shuji Tera-yama es un ejemplo temprano de correspondencia filmica o video carta (Català, 2019, p. 278). Es interesante destacar que la viabilidad de este tipo de intercambio se vio facilitada por la introducción del formato de vídeo, seguido posteriormente por el cine digital. Estas tecnologías

⁴ El Movimiento San Isidro ha sido recogido por varios reportajes. En esta fecha (8/09/2024), la película está en proceso de posproducción, está la película documental llamada *Cuba y la noche* está realizada por Sergio Fernández Borrás.

⁵ Primera ley aprobado por el nuevo presidente de Cuba Miguel Díaz-Canel, que generó mucho rechazo en la comunidad artística. Este decreto se vio como una censura dentro de las comunidades artísticas no oficiales.

ofrecieron a los cineastas la capacidad de crear y compartir contenido visual de manera más accesible y económica en comparación con el cine tradicional en película física. La práctica de las correspondencias fílmicas experimentó un hito con la exposición Correspondencias en 2005, iniciada por los cineastas Abbas Kiarostami y Víctor Erice en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCCB). Esta iniciativa se expandió con la participación de destacados cineastas, culminando en la exposición Todas las Cartas en 2011. En años recientes, ha habido un notable aumento en películas producidas mediante correspondencias fílmicas, como *Correspondencia (S)* (2020) de Carla Simón y Dominga Sotomayor, y *A Media Voz* (2019) de Heidi Hassan y Patricia Pérez, esta última incluso logrando estrenos en salas comerciales. Este fenómeno refleja el creciente interés y éxito de la colaboración cinematográfica, facilitada por las nuevas tecnologías.

Las cartas fílmicas, al igual que las cartas escritas, no pueden ser correspondencias inmediatas, requieren un tiempo de reflexión entre la recepción y la emisión. En este espacio, el remitente realiza una introspección que se convierte en exposición, permitiendo que el yo se piense y muestre simultáneamente, aunque de manera velada. Estas correspondencias están diseñadas para ser mostradas al público, lo que implica que cada sujeto exhibe una faceta cuidadosamente elaborada. En lugar de intercambiar información directa, lo que se comparte en las cartas fílmicas son atmósferas emociones generadas en diferentes espacios comunicativos (Català, 2019, p. 283). Estos espacios, «entres», espaciales y temporales, añaden profundidad a la comunicación. Se combinan con los choques de las diversas atmósferas de cada emisor para configurar significados.

Pensemos en el caso práctico de *A media voz* (2019). Es una película compuesta por vídeo-cartas enviadas entre las cineastas cubanas Heidi Hassan y Patricia Pérez. La narrativa surge de la mutua necesidad de reconstruir sus vidas debido a la separación tras sus respectivas salidas de Cuba. Aborda temas como la migración y las dificultades profesionales en Europa. Ambas enfrentan desafíos distintos: Patricia lucha como migrante ilegal en España,

mientras que Heidi, aunque puede trabajar en Suiza, enfrenta obstáculos de idioma y género. El conflicto de la maternidad se incorpora en el último tercio de la película, revelando los deseos de ambas en sus intentos de formar una familia. La correspondencia fusiona sus historias, generando un peso de impotencia.

A media voz (2019) ejemplifica la metodología de cartas filmicas como una forma de correspondencia cinematográfica entre dos directoras. Esta película revela que el proceso de comunicación en las cartas filmicas se basa en una relación viva, activando respuestas inesperadas y generando atmósferas cinematográficas diversas (Guarderas, 2023, pp.295-296). La colaboración en este tipo de creación audiovisual equilibra la expresión individual con la puesta en común, destacando la capacidad de señalar la distancia como fuente generadora de contenido. La película oscila entre el documental y la ficción, permitiendo que cada directora tenga su propia voz mientras colaboran para formar una sola. La correspondencia filmica se presenta como óptima para la antropología audiovisual al poner el foco en el encuentro cultural y desarticular jerarquías mediante la horizontalidad del flujo de correspondencia. La práctica colaborativa plantea interrogantes sobre la igualdad en antropología y la relación entre la observación y la participación.

2.7.4. Historias que nos contamos. Cine subjetivista

Quedaría por abordar el cine etnográfico subjetivista en singular. Este pone al cineasta en el centro de la obra, ya sea a través de la exploración histórica o del pensamiento íntimo. La cámara se convierte en una herramienta para la autorreflexión y la expresión personal, rompiendo barreras entre lo objetivo y lo subjetivo para crear narrativas cinematográficas únicas y profundas. Desde un primer punto de vista, podemos separar dos formas subjetivistas. Una, podemos llamar exterior, en la que el documental pone foco en la memoria histórica, familiar, social y política del sujeto que filma. Este enfoque busca entender la influencia de la historia en la formación del yo, trascendiendo lo individual para abordar aspectos colectivos y

contextuales. La narrativa se construye a través de la reconstrucción de recuerdos, archivos familiares y documentos históricos, creando un diálogo entre la subjetividad del cineasta y la memoria colectiva. A esta forma se la ha llegado a llamar etnografía doméstica.

También podemos hablar de otra subjetividad, interior, cuya misión es la de transmitir el propio pensamiento en acción. La cámara se convierte en una extensión del pensamiento, capturando no solo eventos externos, sino también las reflexiones internas del cineasta. Este enfoque se aleja de la objetividad tradicional, sumergiéndose en la subjetividad del pensamiento y las emociones del yo, a menudo desafiando las convenciones narrativas lineales.

Stories we tell. Para ejemplificar lo dicho, quedémonos con la película *Stories we tell* (2012) de la directora Sarah Polley. La realizadora busca desentrañar una incógnita familiar: su verdadera paternidad biológica. La película reconstruye la vida amorosa de su madre, Diane Polley, y examina las complejidades de los lazos familiares. Sarah, la menor de cinco hijos, creció en una familia formada por Diane y el actor Michael Polley. Los dos hermanos mayores son de un matrimonio anterior de la madre. La madre, debido a un escándalo de adulterio, pierde la custodia de estos hijos mayores. Esta experiencia llevó a Diane a ocultar la identidad del padre biológico de Sarah con el fin de no perder la custodia igualmente. Tras la muerte de Diane, Sarah decide dar voz a todos los que la conocieron, explorando la verdad, el duelo y el perdón en esta familia reconstituida. A lo largo del relato, Sarah enfrenta las diferencias evidentes entre ella y su padre adoptivo, pero también destaca su sorprendente parecido con su madre, asumiendo un papel crucial en guiar a su familia hacia la aceptación de la verdad.

La película se aproxima a una revisión de la maternidad como constructo social, especialmente en el caso de Diane, quien perdió la patria potestad de sus hijos debido a la condena social por infidelidad. La difícil elección de Diane de priorizar los intereses de su nueva hija sobre su nuevo afecto revela la complejidad de las decisiones maternas bajo escrutinio público (Meléndez, 2022, p. 449). La revisión de la biografía de Diane a través de la autobiografía de Sarah contribuye a un mayor entendimiento emocional en la familia y facilita dinámicas de

relación más auténticas durante la crisis de crecimiento creativo y personal de Sarah como cineasta.

Estos documentales, ya sea auto etnográficos o del tipo *documemoir*, emplean diversas estrategias cinematográficas para construir una narrativa que sirva a la reflexión introspectiva necesaria en el documental autobiográfico. El *documemoir* destaca al reconstruir el género documental con el propósito de explorar la memoria personal, utilizando recursos de documentales probatorios y películas de correspondencia. También explora cómo integrar narraciones en off, analizar la subjetividad, tratar con la ambigüedad del tiempo y resaltar cómo la realización de acciones es un proceso continuo. (Meléndez, 2022, p. 458). La complejidad del subtipo *documemoir* se evidencia en la diversidad de recursos utilizados, que van desde la *road-movie* hasta el diario de viaje filmado, imágenes-tiempo y planos de afecto.

Cine-ensayo. Es el cine-ensayo la forma que coloca en la pantalla el pensamiento del autor de manera activa. Dado que más adelante vamos a extendernos más en este tipo de enunciación, expongamos solo unas líneas que sirvan de aperitivo. Godard a este modo cinematográfico lo llamó la «forma que piensa» (Weinrichter, 2007, p.14). El cine-ensayo, como obra artística, se nutre de procesos artísticos subjetivos que encapsulan experiencias para luego presentarlas al espectador, quien, al interactuar con la obra, revive esas experiencias. Este género cinematográfico no solo ofrece una expresión artística, sino que también suscita dudas y revela el proceso de asimilación de información, convirtiéndose así en una forma que reflexiona. El cine-ensayo ofrece una experiencia vivencial que permite a los espectadores, tanto académicos como no académicos, comprender la información presentada y adentrarse en la experiencia personal del cineasta. Más que un texto definitivo, se presenta como una iniciación al pensamiento, siendo toda experiencia el origen de la comprensión.

Conclusión del cine subjetivista. El cine es considerado una continuación de prácticas antiguas como las pinturas rupestres y el teatro de sombras, proyectando las estructuras del imaginario y modelando la subjetividad humana (de la Peña, 2014, p. 39) . Aunque

comparte elementos con el sueño, como la oscuridad y la inmersión emocional, es una experiencia intermedia entre la vigilia y el sueño, donde el espectador conecta con la subjetividad del cineasta. El cine subjetivista surge como una respuesta indirecta al desafío de filmar al otro, proponiendo en su lugar la autorrepresentación. Frente a las dificultades éticas y prácticas de representar a sujetos ajenos, esta corriente cinematográfica abraza la idea de filmarse a uno mismo. En lugar de buscar la objetividad en la representación del otro, el cineasta se convierte en el sujeto principal de la película, utilizando su propia experiencia y perspectiva como punto focal. Este enfoque permite explorar segundas intenciones y capas de significado más allá de la aparente autorrepresentación, creando una dinámica de verdad y mentira que revela aspectos desconocidos incluso para el propio documentalista. Es un juego cinematográfico que explora la complejidad de la subjetividad y la representación, desafiando las convenciones tradicionales del documental y exponiendo aquello que escapa al control del cineasta.

2.7.5. Cine poético

Como coda final, convendría hablar del siempre inclasificable cine poético. El cine poético, en el contexto de la antropología audiovisual, se presenta como una forma artística que va más allá de la mera representación objetiva de la realidad. En lugar de adherirse estrictamente a la observación documental, el cine poético busca transmitir emociones, estados de ánimo y significados subjetivos. Se caracteriza por su enfoque estético y expresivo, utilizando recursos cinematográficos para crear una experiencia sensorial y reflexiva. En el ámbito de la antropología audiovisual, el cine poético permite explorar y comunicar la complejidad de las culturas de manera más profunda, capturando no solo lo observable, sino también los aspectos subjetivos y simbólicos que definen una comunidad. A través de la poesía visual, este enfoque cinematográfico puede revelar dimensiones más sutiles de la vida cultural y social, ofreciendo una perspectiva más rica y holística.

La razón poética de María Zambrano es un concepto que ayuda a pensar el conocimiento que va más allá de la razón discursiva que afronta este tipo de cine. Esta permite una comprensión profunda y simbólica del mundo. La idea es que el pensamiento puro tiene su propia música, número y medida, creando una experiencia estética que persiste en la conciencia (Zambrano, 2007, p. 62). Zambrano alude a la tradición pitagórica como portadora de un saber acerca del ritmo musical inherente al pensamiento, y sugiere que, a pesar de la supremacía aristotélica, estas tradiciones resurgen de manera sutil en el tejido mismo del conocimiento. La filósofa aboga por una fusión armoniosa entre poesía y pensamiento, reconociendo el papel crucial de la poesía en la comprensión y expresión de la realidad.

Precisamente, el cineasta granadino José Val del Omar, compañero en las misiones pedagógicas en la época de la República española de María Zambrano, se acomoda perfectamente en esta fusión entre ciencia y poesía. En el sentido *zambriano*, Val del Omar abraza la «matemática divina», una estructuración rítmica que trasciende fenómenos y se relaciona con lo místico, anticipando la teoría del caos (Brenez, 2010, p. 52). Considera el cine como un ritual destinado al ejercicio de la forma, donde la forma no es meramente decorativa, sino el sentido mismo del movimiento (Beard, 2010, p. 63).

Quizá en la película que mejor sintetiza su propuesta estética sea *Tríptico Elemental de España: Aguaespejo granadino (La gran siguiiriya)* (1955). Esta película es parte de la trilogía que también incluye *Fuego en Castilla* (1960) y *Acariño galaico* (1961). *Aguaespejo granadino* se centra en la ciudad de Granada y utiliza imágenes visuales y sonoras para explorar la esencia y la poesía del lugar. Val del Omar emplea técnicas únicas, como la manipulación de imágenes y sonidos, para transmitir una experiencia sensorial y poética. La estructura de *Aguaespejo granadino* se organiza en tres secciones temporales: día, noche y día. Cada sección se distingue visual y auditivamente, con elementos como un filtro verde en la noche y frases de apertura y cierre que marcan transiciones. A lo largo de la película, se utilizan diversas manipulaciones temporales, como acelerados, dilataciones y parpadeos lumínicos, creando un tiempo subjetivo

que rompe con la linealidad temporal para capturar la sensación palpable del tiempo (Lucas & Pintor, 2017, p.175).

Para leer *Aguaespejo granadino* es importante tener en cuenta lo que afirma Gilbert Durand acerca de la organización fisiológica de la imaginación. En este caso, en contra de la afirmación de los gramáticos, el adjetivo es más importante que el sustantivo (2005, p. 181). La elección de adjetivos, a través de la cinematografía, el sonido y otros elementos sensoriales, es crucial para evocar respuestas emocionales y sensoriales en el espectador. Por esta razón Val del Omar juega en la película con asociaciones de contrastes. Estas asociaciones se exploran a través de motivos visuales que representan dualidades, como el movimiento versus el estatismo, la permanencia versus la impermanencia, y lo natural versus lo artificial (Lucas & Pintor, 2017, p.169). Se destaca una serie de elementos naturales, como el cielo, peces, flores, un niño y una piedra, pero se observa que algunos de estos elementos están encerrados o limitados por construcciones artificiales, como un estanque y una fuente. La relación entre la naturaleza y lo arquitectónico se presenta como una oposición, donde elementos como el cielo, las flores y los peces contrastan con estructuras construidas, simbolizando la dicotomía entre el ámbito natural y el cultural, y sugiriendo una asociación con el estancamiento.

Val del Omar se veía a sí mismo como un místico de la imagen, con la misión cinematográfica de transformar al espectador a través de una percepción única de imágenes vivientes (Russo, 2020, pp. 3-4). Su práctica como cineasta, educador e inventor revela una comprensión multidimensional del montaje, abarcando tanto el lenguaje cinematográfico como la invención tecnológica, la literatura y la expresión plástica. El montaje persigue en Val del Omar la imitación de la vida orgánica. Con ello buscaba una experiencia inmersa en el misterio hacia tres tensiones: arriba, abajo y hacia sus semejantes. El misterio se enlaza en este sentido con el laberinto (Lucas & Pintor, 2017, p.179).

2.8. Conclusión: miremos también el dedo que señala la luna

En el cine documental etnográfico, la forma de representar la realidad ha cambiado con el tiempo, influenciada tanto por el progreso técnico como por preocupaciones éticas. La objetividad en la representación cultural se encuentra en la enunciación cinematográfica. Los cineastas y antropólogos, al darse cuenta de que el cine no reproduce una esencia, sino más bien captura una experiencia fenomenológica, enfocan sus estrategias no en lo filmado, sino en la producción. Así se desarrollan estrategias de colaboración y de la multiplicidad de perspectivas. Esto se refleja en enfoques como la etnografía colaborativa, la crítica reflexiva, la subjetividad, el ensayo y la poesía. La centralidad recae en la etnograficidad de la película, ya sea en su intención por parte del cineasta-antropólogo o en su alineación con teorías antropológicas. La etnograficidad, al depender de elementos externos a la película, amplía el alcance de la antropología audiovisual para abarcar una variedad de enunciaciones filmicas, abriendo nuevos caminos de exploración en este campo.

El desarrollo del cinematógrafo ha llevado a una evolución en las formas de enunciación, y aunque inicialmente se utilizaba para testimoniar la realidad, la distinción entre las enunciaciones documentales y de ficción ha ido más allá de lo que denotan, adentrándose en cómo connotan. Aunque ambos géneros pueden recoger elementos de la realidad, la forma en que se presentan en la pantalla permite al espectador distinguir entre un documental y una obra de ficción, independientemente de la veracidad de lo representado. La frontera entre estas enunciaciones se vuelve más compleja y se entrelaza a medida que el cine evoluciona.

Como dice Joan Fontcuberta refiriéndose a la fotografía, pero que es completamente equiparable al cinematógrafo, la fotografía miente siempre (1997, p. 15). Aunque se presente como verdadera, es inherentemente una ficción. Contrariamente a la percepción común, la naturaleza de la fotografía implica una inevitable distorsión de la realidad. Sin embargo, lo crucial no radica en esta mentira intrínseca, sino en cómo el fotógrafo utiliza conscientemente esta

capacidad. La clave está en el control ejercido por el fotógrafo para dar una dirección ética a su representación engañosa. Se sostiene que un buen fotógrafo es aquel que logra mentir de manera efectiva para comunicar la verdad. En este sentido, se destaca la importancia de la intención y la ética en el proceso fotográfico.

Efectivamente, la presencia de manipulación en el cinematógrafo y la fotografía no impide la búsqueda de la verdad en la representación artística. A pesar de la artificialidad inherente a la limitación del encuadre y los fotogramas por segundo, se encuentra la verdad en los fragmentos capturados que generan identificación en el espectador. La esencia de la verdad artística radica en esta conexión emocional. Sin embargo, surge un problema cuando se pretende universalizar esta pequeña verdad a la totalidad de la representación. Como se ha explorado, hay un error en asumir que lo mostrado en la pantalla trasciende su verdad al conjunto. La enunciación objetiva del documental tradicional no permite al espectador distanciarse de lo filmado. Y, como hemos visto, la verdad en la filmación reside más en quien filma que en lo representado. Las redes utilizadas por el cineasta revelan más sobre su perspectiva que sobre la realidad que intenta retratar.

En este contexto, surge una responsabilidad moral en la elección de la enunciación cinematográfica. En el caso de la película *Alemania, año cero* (1948) de Roberto Rossellini, se observa una postura menos autoritaria del cineasta. En las obras existencialistas de posguerra, el cineasta parece haber perdido el control sobre elementos y personajes, adoptando una posición menos hegemónica frente a una realidad incomprensible. Esta fractura en el terreno cinematográfico impulsa la adopción de diversas estrategias en busca de un nuevo punto de apoyo. En ciertos casos, como se ha explorado, la solución consiste en negarse a significar, olvidando las estructuras que, por otro lado, son construcciones del dominador para ejercer control mediante el significado. Esta negación de significar, como se observa en la película *Reassemblage* (1982), implica apartarse de la lógica aristotélica. En cambio, la película se sumerge en una pureza en la que el cinematógrafo recupera su esencia fenoménica al capturar elementos como

cuerpos, miradas, luces y sonidos. En *Todos sois capitanes* (2010), al igual que en la película de Rossellini, la narrativa se interrumpe, ya que carece de sentido que el autor imponga, desde su posición de dominio, un relato que nunca representa a unos niños que simplemente quieren bañarse en un río. Esta ruptura narrativa refleja la renuncia a una postura de imposición y dominio por parte del cineasta, reconociendo la autonomía de los sujetos filmados y permitiendo que sus acciones y deseos se expresen sin la intervención forzada de una narrativa preestablecida.

Con Jean Rouch, se ha evidenciado que el documental clásico resulta insuficiente, y se da un paso más al incorporar elementos de ficción. Esto permite, por un lado, enunciar ante el espectador que se encuentra ante una idealización, alentándolo a no tomar completamente en serio lo que ve. Por otro lado, la introducción de elementos ficticios sirve como un espejo en el cual se refleja una verdad subyacente. En este juego barroco de una verdad dentro de una ficción, se establecen conexiones significativas con los sujetos filmados cuando se integran en el proceso de realización. Este enfoque más complejo busca capturar aspectos más profundos de la realidad y la experiencia humana. Jean Rouch abre un camino hacia la subjetividad en el documental, avanzando hacia dos direcciones distintas. Por un lado, se observa una toma de responsabilidad por parte de los sujetos filmados, llegando incluso a convertirse en los propios autores, como se ejemplifica en casos como la web-docs de *Question bridge* y las experiencias llevadas a cabo con el Movimiento San Isidro. En estos casos, el cineasta se convierte –nada menos– en un mero catalizador y organizador del material, desempeñando un papel menos dominante. Por otro lado, los pasos de Rouch también conducen al «yo» como cineasta. Este enfoque se manifiesta en películas como las cartas filmicas de *A media voz* (2019) o el *documemoire* de *Stories we tell* (2012). En ambos casos, la interpretación personal del cineasta se convierte en parte integral de la narrativa documental.

En última instancia, los cineastas son conscientes de su capacidad para jugar con al menos dos niveles comunicativos: el connotativo y el denotativo. Películas como *Shoah* (1985) y *The act of killing* (2012) emplean esta estrategia de manera diferente. *Shoah* maximiza el

testimonio y la palabra de la víctima, mientras que *The act of killing* crea distintos niveles de lectura para señalar connotativamente aquello que no puede mostrarse directamente. Por otro lado, el cine poético busca devolver al cine su función original como mero transmisor de imágenes, sonido, movimiento, ritmo y métrica. En *Aguaespejo granadino* (1955), la fusión entre lo que se dice y cómo se dice contribuye a otorgar un sentido veraz a una visión subjetiva y honesta.

En resumen, la tendencia actual de la antropología audiovisual cuestiona la veracidad absoluta de lo que se muestra en la pantalla. Para ello destaca la importancia del aparato fílmico que construye el marco del contenido. En este sentido, es crucial no solo considerar el contenido mostrado, sino también el contexto creado por el dispositivo cinematográfico. En otras palabras, no es tan tonto, como el refrán dice, aquel que también mira el dedo que señala la luna.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. Introducción

En el marco de esta investigación, nos proponemos explorar la capacidad teórica del cine-ensayo para enriquecer la antropología audiovisual. Del mismo modo, enfrentaremos las fortalezas teóricas del mito «bueno» para el uso de diálogo antropológico y consecuentemente como herramienta temática en una película antropológica.

Dividimos nuestro marco teórico en tres bloques fundamentales. En el primer bloque, nos alineamos con la corriente de la antropología interpretativa, guiados por la influencia de Clifford Geertz. Abordaremos también el conocimiento situado de Donna Haraway y la razón poética de María Zambrano, perspectivas que abren la puerta a la descripción densa desde un conocimiento situado, desafiando la rigidez del conocimiento académico clásico. En este enfoque, se destaca la diferencia entre la razón poética y el método científico, donde la primera reconoce las redes de conocimiento que la palabra proporciona.

En el segundo bloque, nos sumergiremos en el concepto de cine-ensayo y su utilidad para la escuela antropológica interpretativa. Enfatizaremos que el cine no es una simple ventana al mundo, sino un lenguaje discursivo. El cine-ensayo, al poner en el mismo plano las dos lecturas de la imagen –imágenes en primer y segundo grado–, crea imágenes-ensayo que multiplican significados de manera poética, compartiendo similitudes con el arte conceptual desarrollado en el siglo XX. Dado que el cine-ensayo es una forma abierta que no se pliega a la definición, usaremos una película modelo que sirva como ejemplo teórico de la forma ensayo. En este caso, ejemplificaremos con la película de Agnès Varda, *Los espigadores y la espigadora* (2000).

Finalmente, en el tercer bloque, exploraremos el concepto semilla que da origen a la película que es el objeto de nuestra investigación. Esta idea primigenia es la del mito «bueno» de al-Ándalus. Aquí nos basamos en la idea de mito bueno de al-Ándalus del antropólogo José Antonio González Alcantud. Veremos que la calificación de «bueno» será visto como útil en tanto

nos sirve para comunicarnos con los otros herederos de al-Ándalus. Esta temática, mítica en su narrativa, se vincula con la antropología interpretativa al propiciar el diálogo intercultural entre oriente y occidente, utilizando la lógica de la frontera que representa Andalucía. Este enfoque coincide con el propósito de la escuela interpretativa de fomentar el diálogo intercultural en el ámbito antropológico.

3.2. Antropología Interpretativa. Descripción densa. Lo local poético

3.2.1. Introducción: definamos nuestras redes

Si pensamos en la pesca artesanal, tendremos que aceptar el hecho de que las técnicas de pesca son diversas en función de las faunas marinas. Igualmente, la técnica dependerá de las diferentes necesidades de las sociedades. Dependiendo de las necesidades comerciales se aplicarán distintas artes con el fin de capturar el alimento deseado en un lugar concreto. Por consiguiente, dependiendo de qué tipo de pez se precisa –tamaño y forma– se construirá una determinada red. Dicha red no será más útil que la usada en otro lugar que cubra sus necesidades de pesca. La red o la forma de pesca será óptima solo en el sitio donde se desarrolla. Distinto es pensar que las técnicas se podrán mejorar gracias al intercambio de saberes, pero no que una sea objetivamente mejor que otra. Incluso si pensamos en términos de eficacia, eficiencia y productividad de la gran industria pesquera, tendremos que admitir que dichos procedimientos no son útiles, ecológicamente hablando, para determinados caladeros. No existe, por lo tanto, una técnica privilegiada que se imponga a las demás en cualquier banco de pesca del mundo.

De igual modo se puede hablar de la etnografía. Si entendemos por etnografía a la expresión de la antropología para transcribir determinada manifestación cultural, tendremos que admitir que el procedimiento variará en función de la naturaleza de lo que queramos describir. Una técnica de descripción que es útil para una expresión particular no es extrapolable a otra. El sistema de captación se construirá en función de lo que se precise apresar.

Siguiendo el ejemplo de la pesca, sería un error pensar que gracias a la muestra que nos proporciona una lanzada de red al mar podemos concluir lo que hay en la totalidad del mar. Es posible que alguien olvide el propósito específico de una red diseñada para capturar peces con cierta forma y tamaño y llegue a conclusiones totales. Por ejemplo, basándose en una interpretación totalizadora de lo que ha capturado concluya que esa muestra es la representación de todos los océanos. Asimismo, ocurriría con el etnógrafo que extrapola un resultado de una investigación sobre una manifestación cultural al conjunto de la sociedad dentro de la cual propone su estudio.

En conclusión, para que una etnografía tenga algún sentido no es suficiente con enunciar los resultados que se han obtenido. Estos han de ser acompañados con una descripción detallada de las circunstancias en las que esos datos se han construido. Por lo tanto, unos resultados no son fiables si con ellos no vienen los objetivos previos, el método que se ha empleado y cómo se ha elaborado el marco teórico –la red, en este caso– que se ha utilizado. Además, a esos resultados, en función de su metodología, habrá que poner unos límites. Es importante tener cuidado para evitar que estas conclusiones sean susceptibles de extrapolarse a otro ámbito, lo cual podría llevar a interpretaciones equivocadas.

Con este propósito conviene plantearse cuál es la forma de nuestros «peces» con el fin de fabricar una «red» acorde. Lo primero que habría que decir es que nuestros «peces» para una etnografía son manifestaciones culturales. Y aquí nos encontramos con el eterno escollo de definir qué es cultura. Todos sabemos que vivimos en una cultura, en cambio, somos incapaces de definirla de manera unívoca. Muchas escuelas de antropología –funcionalismo, evolucionismo, difusionista, etc.– se han dedicado a dar un cuerpo teórico al concepto de cultura. Se puede pensar que el hecho de que haya varias escuelas es el síntoma perfecto para considerarlas a todas ellas fallidas en una pretensión universalizadora. Pero lo cierto es que, a lo largo de la historia, han sido útiles en la medida en que vienen acompañadas de las pertinentes descripciones de los objetivos previos y las metodologías. Lo que sería inadmisible es considerar a

una de esas teorías privilegiadas al resto y, por tanto, universalizables. Como las técnicas de pesca, las teorías antropológicas son el resultado de una necesidad y de la posibilidad técnica de dar respuesta a la misma.

En este contexto, la relevancia no recae únicamente en la elección de la red de pesca, sino en la clarificación del tipo de peces que deseamos capturar. Es decir, es fundamental comprender la cultura de una forma para determinar el marco teórico conceptual que guiará la construcción de nuestra red. Este enfoque nos permitirá ajustar nuestras estrategias de pesca de manera más precisa, al alinearse con las necesidades específicas de la comunidad y sus preferencias. En el siguiente apartado, nos dedicaremos precisamente a desarrollar este marco teórico conceptual.

3.2.2. Antropología semiótica

Este trabajo antropológico está enmarcado dentro de la teoría semiótica o simbólica representada por el antropólogo Clifford Geertz. Según esta teoría la cultura sería una suerte de tramas de significación que el ser humano hubiera urdido y en las que, además, estaría inmerso (2003, p.20). ¿Quiere esto decir que efectivamente la cultura es así? O que ¿esta teoría invalida a las otras en todo lugar y en cualquier época? No. La cultura está compuesta de todo aquello que se pueda enseñar y aprender. Dentro de ello, existen elementos culturales de los cuales somos conscientes de su existencia: el lenguaje, las normas sociales, etc. Pero también existen elementos insospechados que inconscientemente también se enseña y se aprenden. Todas ellas, según la teoría semiótica, conforma una trama de significados y significantes que se comunican de tal manera que la totalidad es más que la suma de todos los elementos. Es decir, las propias conexiones también son parte de lo llamado cultura. Pero lo más importante es que el símil de trama o de redes es eso, una figura literaria –una red en sí misma que se enseña y se aprende– que ayuda a pensar un concepto abstracto como es el de cultura. Que la teoría semiótica reduzca a la cultura a tramas de significados no quiere decir que lo sea

estrictamente. Lo que quiere decir, es que este símil proporciona herramientas para la práctica antropológica dentro de un marcado fin.

Para ello esta teoría se basa en un giro en la práctica antropológica según la cual la disciplina no pretende descubrir una cultura determinada. En cambio, lo que se propondría sería poder crear lazos comunicativos entre las culturas. En palabras del propio Geertz, la finalidad de la antropología «consiste en ampliar el universo del discurso humano. (...) no es ésta su única finalidad, también aspira a la instrucción, al entretenimiento, al consejo práctico, al progreso moral y a descubrir el orden natural de la conducta humana» (2003, p. 27). Por lo tanto, si el fin es discursivo –es decir, en nuestro ejemplo, los peces son discursos– el método –la técnica, red, etc.– ha de fabricarse para ese propósito.

Quizá se explique mejor con este símil. Pensemos en el bonobo del Congo que desnuda de hojas una ramita y la mete en un nido de termitas con el fin de «pescar» algo de comida. Este hecho puede explicarse de múltiples formas. Puede decirse que ha construido una herramienta fruto de una evolución natural o quizá por una necesidad o incluso por un instinto biológico. En el caso del marco teórico semiótico al que nos adherimos, diríamos simplemente que el bonobo ha «significado» la ramita. Es decir, que una rama, que en principio no tiene ninguna utilidad para el mono, ha sido resignificada, a la manera wittgensteiniana, para darle un uso concreto. Sin embargo, en el hipotético caso de que nosotros pudiéramos preguntarle al bonobo y que este pudiera respondernos, la respuesta sería distinta. El primate permanecería en silencio un rato, nos miraría con cara de bonobo asombrado y nos diría que él no ha significado nada y que lo único que ha hecho es meter un palo en el agujero para procurarse algo de proteínas. Efectivamente, la descripción etic del antropólogo, en este caso también semiólogo, no tiene nada que ver con la explicación emic del bonobo. Es más, podríamos decir que la descripción etic semiótica solo le sirve al antropólogo-semiólogo y a los que como él participan de esa red de significados.

No obstante, como ya se ha dicho, Geertz (2003) definió cultura como un conjunto de ideas representadas a través de símbolos que las personas utilizan para comunicarse, mantener y enriquecer su comprensión de las actitudes hacia la vida. La riqueza de esta definición es su vaguedad. Este prisma semiótico renuncia a explicar qué es la cultura para señalar su uso: comunicarse, perpetuar y enriquecer su conocimiento sobre lo que le rodea. Ya que se conforma en crear un modelo gracias al cual pueda entender cómo funciona y para qué sirve eso que comúnmente se llama cultura. Lo que este modelo teórico ofrece no es tanto un método que descubra las partes constitutivas de la cultura, sino un símil que ayude a operar con él.

3.2.3. Modelo retórico, «como si»

Pedimos disculpas y paciencia por lo que viene a continuación y usar ejemplos excesivos para explicar los conceptos. Quizá nos haga divagar en exceso, pero es la forma que encontramos más eficaz. Y, además, en estos casos, defendemos que el ejemplo es al mismo tiempo significativo y significado. Sirve como caparazón para entender y, al mismo tiempo, según el modelo semiótico, es parte teórica de la hipótesis. De alguna manera la antropología semiótica hace como la poesía que usa figuras retóricas con el fin de pensar lo impensable.

Uno de los grandes poetas de la ciencia ha sido Albert Einstein. Son numerosos los experimentos mentales que enunció para poder pensar la física. Podemos hablar, por ejemplo, de la paradoja de los gemelos, del experimento mental de la caída libre del ascensor, de los viajeros del tren, etc. Todo ellos son, en verdad, metáforas, es decir, figuras retóricas que usaría la poesía y que nos ayuda a hacer concreto algo que en sí no entendemos.

Tomemos uno de esos relatos como referente. Einstein observó que la luz modificaba su trayectoria al pasar por un campo gravitatorio. Pero esto no podía ser. Como ya Einstein sabía, la luz no tiene masa, por lo que, según la mecánica clásica, un fotón de luz no debería alterar su trayectoria en presencia de ninguna masa. Para darle un sentido a esto Einstein construyó una figura literaria, un símil. Para ello dijo que el espacio es como si fuera un tejido que en presencia

de una masa se altera. Al pasar cualquier cuerpo o fotón de luz por el espacio sigue el camino del tejido modificado por la presencia de la masa. De esta forma podía compatibilizar el hecho de que un fotón de luz sin masa alterara su camino dentro de un campo gravitatorio. Ya que no es que la luz se sienta atraída por otra masa, sino es que, en verdad, sigue la trayectoria del espacio modificado por la masa.

A partir de este momento y gracias al éxito obtenido por el símil, la gravedad se ejemplifica de la siguiente manera práctica. Llegamos al laboratorio y la persona encargada nos muestra un tejido elástico bien tenso que simula el espacio. La persona encargada deja posar una bola como si fuera un planeta. Debido al peso de la bola el tejido se deforma. Cuando, seguidamente, se suma otra bola con cierto movimiento sobre la superficie del tejido, ésta sigue la trayectoria en función de la deformación del tejido producida por la masa. De manera análoga, nos dicen, los planetas se mueven en el espacio. Sin embargo, bien pensado, esta analogía nos muestra el movimiento idealizado, pero no explica nada. Si lo pensamos detenidamente, el experimento nos dibuja la gravedad con la gravedad misma. El hecho de que la bola se mueva de determinada manera no es por el tejido sino por la gravedad. Es la gravedad la que hace que la bola, en este ejemplo concreto, deforme el tejido y es la misma gravedad la que hace que la segunda bola se mueva así. Seguimos con la misma duda, ¿qué es la gravedad?

¿Entonces, para qué sirve la analogía del tejido? Para pensar la gravedad, concepto que en verdad no entendemos de manera intuitiva, y poder trabajar de manera concreta. Lo cierto es que la ciencia no explica por qué ni la razón última de la gravedad. En cambio, la ciencia, mucho menos ambiciosa de lo que se cree, solo dibuja o transcribe, mediante analogías – aunque sean matemáticas– el movimiento. El error consistiría en extrapolar este símil a otros ámbitos. El mismo error que, siguiendo el ejemplo de la pesca, cometeríamos si extrapolamos una lanzada de la red al mar para todos los océanos.

El problema que podemos localizar reside en el hecho de olvidar que el modelo es solo un símil y pensar que la metáfora es la realidad. Esa totalización de lo que significa el símil nos

llevaría a pensar que, por ejemplo, dado que se llama «tejido espacial», entonces nos podemos hacer unos pantalones con ello. La metáfora «tejido espacial» nos sirve en un uso mental, pero evidentemente ese tejido, en principio, ni se puede cortar, ni coser ni componer una vestimenta con ellos. En definitiva, el ejemplo sirve para que Einstein pueda entenderlo y para que pueda expresarlo, aunque la verdadera razón al científico se le escape. En definitiva, el símil no está mal para trabajar con él siempre y cuando no se nos olvide que es una figura literaria y no la realidad literal.

3.2.4. *Volvamos a la teoría semiótica. Traducción*

Todos estos ejemplos utilizados –quizá groseros y debemos volver a pedir disculpa por ello– nos sirven para entender lo que la teoría semiótica nos propone. Esta no pretende explicar la razón última de la cultura. La cultura, en este aspecto, se deja intacta. Sabemos que hay una cosa que llamamos cultura, pero renunciamos a darle una definición objetiva. En cambio, construimos un modelo con el cual poder dibujar, entender y comunicar las manifestaciones culturales. La metáfora de tramas de significación que propone Geertz nos sirve para dotar de contenido teórico las herramientas que vamos a utilizar. De esta manera, nuestros utensilios serán los propios de la lingüística como son el discurso, texto, contexto, emisor, receptor, traducción, interpretación, etc.

Según lo arriba descrito, la antropología aplicaría una suerte de hermenéutica en donde la antropóloga –o antropólogo– sería una traductora de textos culturales. Consecuentemente, en palabras del propio Geertz la etnografía consistiría en:

(...) tratar de leer (en el sentido de «interpretar un texto») un manuscrito extranjero, borrroso, plagado de elipsis, de incoherencias, de sospechosas enmiendas y de comentarios tendenciosos y además escrito, no en las grafías convencionales de representación sonora, sino en ejemplos volátiles de conducta modelada. (2003, p. 24)

Como se puede ver el símil que propone Geertz de la antropología-traducción hace que la «condición objetiva del conocimiento antropológico» recaiga como si en un texto se tratara en vez de en la realidad social. Dicha realidad está atravesada por la cultura que le da sentido al texto antropológico. Es por lo que la cultura, en este símil, vendría a ser ese contexto que todo texto necesita para poder ser interpretado. Cae en manos de la intérprete-antropóloga poder transcribir dichos textos gracias al conocimiento más o menos amplio del contexto. Según este punto de vista, la cultura no es una entidad fija y transportable. En cambio, la cultura se compone de infinitas variables móviles a las cuales para la traductora-antropóloga se le está vetada en su totalidad. Por esta razón, la cultura escapa de su alcance y no así de sus manifestaciones.

Es como el camarógrafo de cine que pretenda fotografiar el viento, tendrá que conformarse con filmar las copas de los árboles moviéndose. El viento, en sí, no es fotografiable y sí sus consecuencias. Igualmente, el físico renuncia a saber qué es, en verdad, la gravedad y se conforma solo con poder describir sus consecuencias y sus movimientos. Por esta razón, Geertz abandona en su antropología la posibilidad de convertirse en nativo o, peor aún, en espía que suplante la personalidad del otro. En su traducción no busca, porque no puede, la transcripción literal de lo dicho, sino el sentido y la intención aproximada.

3.2.5. Cuestiones de interpretación

George Steiner (1980) destaca la diferencia entre los términos *interprète* en francés – también en castellano «intérprete»– e *interpreter* en inglés, señalando la riqueza semántica del primero. El término intérprete, tal como lo conocemos en francés y castellano, se aplica también a actores, músicos y críticos que, al comprometer su identidad, se convierten en ejecutantes que dan vida a obras literarias o musicales. Steiner resalta que el acto de traducción se presenta como el verdadero punto de partida para la interpretación, involucrando a lectores, actores y editores como traductores que conectan el pasado a través de diversas lenguas. El

modelo de traducción implica un proceso de transformación de un mensaje de una lengua-fuente a una lengua-receptora, subrayando el desafío de la diferencia lingüística y la necesidad de una interpretación para que el mensaje pueda «pasar», a veces conceptualizada como codificación y decodificación (1980, p. 44). En consecuencia, el intérprete, desde su propia cultura y contexto presente, crea un discurso que se centra exclusivamente en los elementos culturales del destino, más que en el del origen. En otras palabras, el traductor de lo que habla es sobre las redes con las que se comunica, dejando atrás todo aquello que su propia red no puede pescar. El traductor con lo que «se pelea», en verdad, es con su idioma de expresión final –lengua-receptora–.

La traducción, para mantener su integridad, debería presentarse como titubeante, sin buscar la certeza absoluta y siendo propensa al error, mostrando una falta de seguridad. Se trataría de un enfoque abierto que, con frecuencia, entraría en conflicto con las normas del pensamiento establecido. Encontraría su verdad a través de una exploración profunda sin obsesionarse por establecer bases claras. Esta es la manera de expresión estética que Theodor W. Adorno establece para la forma ensayo (1997, p.11). Para el filósofo alemán, el ensayista es como el extranjero empujado a hablar el idioma, en donde la prueba y el error le enseña el sentido. Es decir, un extranjero que se asemejaría a la antropóloga o el antropólogo descrito anteriormente. No en vano, para Geertz es el ensayo literario el «género natural para presentar interpretaciones culturales» (2003, p. 36). Y efectivamente es así ya que el ensayo, según la tradición humanística originada en los *Essais* de Michel de Montaigne, pone el foco en la medida del sujeto que enuncia y no en el objeto sobre el cual se está enunciando. Se renuncia, por consiguiente, a la pretensión de la traducción literal. En cambio, se pretende transmitir el sentido de lo dicho. Entre otras cosas es así porque, aunque se pudiera traducir punto por punto lo expresado por una manifestación cultural, ésta perdería el sentido al ser transcrita en otro contexto.

Por consiguiente, rehusar a la literalidad de la traducción hace que se desplace el sentido desde la cosa misma a traducir al propio traductor. Es este, como sujeto de enunciación, quien a la postre interpreta según su inmersión y conocimiento de la cultura de estudio. ¿Qué es, por consiguiente, lo que se expresa en la traducción semiótica antropológica? Las estructuras de pensamiento de los antropólogos o las antropólogas que traducen el sentido de aquello que pretenden comunicar.

Pero no se puede olvidar, como se ha mencionado, el peligro de la perspectiva semiótica –al igual que el de otras perspectivas– es la totalización del significado. Es decir, que el etnógrafo olvide que, en última instancia, está hablando desde su propia red de interpretación y termine confundiendo la metáfora con la realidad. La metáfora de la cultura como texto puede llegar a ocultar las relaciones de poder en la etnografía, donde el nativo es visto como un sujeto conceptual y el etnógrafo como una figura sin identidad propia (Anta, 2011, p. 59). En pocas palabras, tomarse demasiado en serio la metáfora semiótica hace que todo se convierta en texto subordinando al ser humano.

3.2.6. Descripción densa

Por todo esto, la labor de la antropología, según Clifford Geertz, sería no solo describir la manifestación cultural, sino también inscribirla en su contexto particular. Esto último, es, por así decirlo, la verdadera tarea de la antropología. Para ello Geertz, tomando el término prestado del filósofo Ryle, acuña la expresión de descripción densa para su labor antropológica. La descripción densa se opone a la descripción superficial que se dedicaría a dibujar lo fenoménico, lo que se percibe más inmediato. En cambio, la descripción densa consistiría en poner la atención en los discursos invisibles que atraviesan dichos fenómenos en su enunciación concreta y que, a la postre, da sentido al conjunto. Esta descripción, como se puede suponer, es una tarea infinita, como infinitos son los significantes que construyen la trama que envuelve lo contextual.

En este aspecto, la descripción densa es doblemente útil para nuestro propósito. No solo por ser una excelente herramienta para la antropología, también lo es para la antropología audiovisual. El cine, como estamos defendiendo, también puede ser visto como un texto. Como tal precisa para su lectura de un contexto. Una imagen o un plano en sí no dicen gran cosa y solo tiene sentido dentro de un proceso discursivo. Es la misión de la antropología audiovisual describir las estructuras invisibles que hacen que la imagen tenga un sentido u otro.

3.2.7. *Lo local poético*

La teoría interpretativa de Clifford Geertz abjura de los tratados generales sistemáticos en la antropología. No consiste en «generalizar a través de casos particulares, sino generalizar dentro de esos casos» (Geertz, 2003, p. 36). Son de poco interés las grandes formulaciones antropológicas del pasado. Geertz sugiere que las grandes contribuciones teóricas están intrínsecamente ligadas a estudios específicos y que separarlas de estas interpretaciones concretas podría restarles sentido e interés. Se plantea la dificultad de formular una teoría de la cultura independiente, ya que las teorías culturales se desarrollan y cobran significado en el contexto de interpretaciones etnográficas concretas. La verdadera tarea, según el autor, no es codificar regularidades abstractas, sino facilitar la descripción densa y generalizar dentro de casos particulares en lugar de generalizar a través de ellos. En última instancia, se argumenta que la tarea esencial es la elaboración de teorías –en plural– que permitan una comprensión profunda de la cultura en su diversidad y complejidad. Por consiguiente, es en lo local, circunscrito a un espacio y tiempo particular, donde la descripción del campo se hace total. En este aspecto la descripción densa se convierte en micronarración, es decir, «la exposición de un relato sobre gente corriente en un escenario local» (Lara López, 2015, p. 92). Esa localización de aspectos pequeños e incluso nimios permite la descripción densa. Recordemos, la descripción densa no es solo la descripción del fenómeno, también de lo circunstancial contextual.

Con el estudio de lo local, tanto la antropología como la filosofía experimentan un cambio de paradigma. Este cambio implica una crítica al modelo que se basa en un método que busca en lo particular una reproducción en pequeña escala de un sistema universal y positivo. En lugar de replicar un enfoque que pretende encontrar leyes universales aplicables a todas las culturas o situaciones, se prioriza el análisis detallado y específico de contextos locales. Este cambio de perspectiva busca comprender las particularidades culturales, sociales o filosóficas de manera más profunda, reconociendo la diversidad y la complejidad de las experiencias humanas.

El origen de los modelos universales se atribuye a la antigua Grecia y al trascendental relato que expone el paso del mito al logos –relato igualmente mítico por otra parte–. Este cambio se manifiesta en el momento en que la razón requiere un método para pensar necesariamente el ser. María Zambrano (2001), la filósofa española, caracteriza este episodio en la historia del pensamiento occidental como la búsqueda violenta del ser. En este contexto, la transición del pensamiento mítico al racional marca un cambio significativo en la forma en que la humanidad aborda la comprensión del ser y la realidad. Zambrano destaca la violencia inherente a este proceso, haciendo hincapié en la angustia, el ascetismo y la construcción de sistemas cerrados que caracterizan la filosofía sistemática resultante de esta búsqueda del ser.

Zambrano califica la Filosofía sistemática como «un género de mirada que ha dejado de ver las cosas» (2001, p. 15). Si, según Aristóteles, el pensamiento nació de la admiración, parece contradictorio que se plasmara tan rápidamente en formas de filosofía sistemática. Además, se señala otra raíz del surgimiento de la filosofía: el mito de la caverna de Platón, donde la fuerza que origina la filosofía es la violencia. Zambrano critica la deducción lógica que parte de juicios universales para llegar a conclusiones singulares, específicamente utilizando el ejemplo de la afirmación «todos los hombres son mortales» para concluir que «Sócrates es mortal» (1977, p. 16). Argumenta que esta deducción no capta la singularidad de Sócrates ni la importancia única de su muerte. Sugiere que el proceso deductivo tiende a reducir la individualidad a

ejemplos generales. Aboga por un enfoque más pausado y perceptivo que reconozca la singularidad de la vida y muerte de Sócrates, y que vaya más allá de las limitaciones de la lógica formal.

En la historia del pensamiento occidental, la razón se encuentra impulsada por un imperativo de alcanzar cognitivamente el ser, respaldándose en un método que utiliza la lógica binaria ser/no-ser. Sin embargo, surge un problema cuando se olvida la existencia del método y se considera lo pensado como un todo independiente. De esta manera, se cae en el error y se convierte la abstracción metafísica del ser en algo tangible y alcanzable. Esto se asemeja –utilizando de nuevo el ejemplo de los pescadores– como si estos tomaran lo capturado como la totalidad del mar. Olvidan que la red es solo un instrumento y lo toman por la realidad misma. En verdad, cuando totalizan lo capturado no hablan del mar, sino de sus redes. En última instancia, se corre el riesgo de reducir el mundo al método.

El método, al basarse en universales metafísicos o ideologías, tiende a apoyarse en la retórica de la persuasión. Una persuasión que se basa en el principio de autoridad, relacionado estrechamente con el poder. Esta idealización en sí busca una verdad idealizada o, dicho de otra manera, desencarnada. En este contexto, como señala Donna Haraway, la influencia y el dominio a menudo superan a la búsqueda de la verdad (1995, p. 215). Este enfoque resalta cómo las estructuras de poder y las dinámicas persuasivas pueden desempeñar un papel crucial en la formulación y aceptación de ideas, a veces eclipsando la tarea de descubrir la verdad objetiva.

Haraway apuesta por una comprensión situada del conocimiento como medio para lograr una objetividad rigurosa y para retomar el control político sobre la ciencia (1995, p. 323). En esta perspectiva, reconoce que lo social y lo particular tienen primacía sobre lo universal, ya que los conflictos epistémicos surgen según el punto de vista desde el cual se observa la realidad. Factores como posición de clase, etnia, edad, identidad sexual o cultural afectan la percepción de la realidad (Guzmán-Cáceres, 2015, p. 41). Frente a la crítica de que este enfoque

conduciría al relativismo, Haraway responde que es el deseo de verdad y objetividad lo que motiva la ubicación del conocimiento. Este conocimiento situado se caracteriza por ser parcial, encarnado y reflexivo. Es parcial al reconocer la coexistencia de diversas perspectivas sin excluir ni imponerse a otras formas de ver. La encarnación implica que el conocimiento está respaldado no solo por la razón, sino también por lo corporal y lo geográfico, oponiéndose a la dicotomía mente-cuerpo del racionalismo. La reflexividad implica un proceso continuo de revisión y prueba constante, evitando la linealidad de las metodologías decimonónicas.

El conocimiento situado, al no ser necesariamente hegemónico, abre la puerta a metodologías excéntricas que permiten la sorpresa, el juego, la ironía y la metáfora en la creación de conocimiento (Cruz, 2015, p. 94). La retórica no se ve como una representación de una verdad trascendente, sino como una herramienta para construir significado. En este sentido, lo poético desempeña un papel crucial en el conocimiento situado, donde se reconoce la importancia de la razón poética, haciendo eco de la idea de que «el corazón tiene razones que la razón ignora», atribuida a Pascal. En este marco, se valora la creatividad, la composición poética y la poesía como elementos esenciales en la generación de conocimiento.

Y llegados a este punto, volvamos a María Zambrano (2007). En contraposición a la ciencia moderna centrada en lo fáctico, la poesía se abre a cualquier condición de posibilidad, manifestando un alcance ilimitado que se asemeja al lenguaje sagrado. Zambrano sostiene que la poesía genera un conocimiento vivo basado en la imagen, ritmo y silencio, percibiéndose como una forma de acción. Al describir ilimitadamente lo que rodea al poeta, la poesía trasciende la metáfora y se convierte, para Zambrano, en una manifestación carnal. La materialidad de la poesía difiere de la metafísica de la filosofía basada en la razón; el poeta ve lo que habla, lo toca, lo siente y, por ende, lo escribe; solo cuando es letra se convierte en metáfora. Versos como «escrito está en mi alma vuestro gesto» del Soneto V de Garcilaso de la Vega o «en mis entrañas dibujado» del Canto espiritual de San Juan de la Cruz ejemplifican la corporeidad de la poesía.

3.2.8. Conclusión. *La verdad poética, interpretativa y encarnada*

En este análisis, se destaca cómo lo poético, expresado como una narración desde el yo, representa un conocimiento encarnado en la labor del etnógrafo. Este actúa como un traductor que, a través de elementos como métrica, ritmo, medida, tempo y punto de vista, encarna un lugar desde el cual se traduce otro texto. Esta práctica se alinea perfectamente con la antropología interpretativa. En el ámbito de la antropología audiovisual, el antropólogo asume una doble función: reflexionar sobre las imágenes y traducirlas en otras imágenes y texto. Desde el marco teórico de la antropología interpretativa, se construye y reflexiona sobre la red de conocimiento, reconociendo que los resultados están vinculados a la red creada. Se evita la totalización de los resultados, se reconoce la subjetividad, pero no se invalida su verdad, ya que son operables desde la subjetividad encarnada y honesta en su expresión y construcción.

En el próximo apartado, sería interesante explorar cómo el cine subjetivo y el cine-ensayo participan en la antropología interpretativa, la descripción densa y lo local poético. Estas formas cinematográficas podrían ser analizadas en términos de cómo encarnan subjetividades, construyen significados y abordan la complejidad cultural, contribuyendo así a la comprensión de la cultura desde enfoques interpretativos, locales y poéticos.

3.3. Cine-ensayo, un lugar para la antropología audiovisual

3.3.1. Introducción. *No definición de cine-ensayo*

Lo que se pretende con este apartado es pensar la utilidad que tendría el cine en forma de ensayo para la antropología. Para ello el camino que habría que tomar es muy sencillo. El primer paso consistiría en definir qué es el cine-ensayo. Una vez delimitada lo que significa esta práctica, habría que cotejarlas con las diferentes disciplinas de la antropología. Seguidamente, se debería concluir con una serie de proposiciones que tras la experiencia narrada servirían como cuerpo teórico para eventuales ejercicios audiovisuales. Más adelante otros trabajos teóricos pondrían en cuestión lo aquí dicho mediante este mismo método, negando,

reforzando o corrigiendo lo expuesto. En pocas palabras, lo que se propondría es el método científico de hipótesis, experimentación y tesis, para luego, mediante ensayo y error, llegar a conclusiones teóricas y prácticas positivas de la teoría.

Así es como se sigue el método científico, pero, en este caso, hay un problema porque la definición de cine-ensayo es imposible. Si encontramos una definición de cine-ensayo, entonces de lo que se trata no es cine-ensayo. Según quienes han abordado el tema con anterioridad no hay una forma canónica de esta práctica o enunciación cinematográfica. Podemos decir que hay tantas formas como películas ensayísticas. La razón es porque el cine-ensayo no reside en una estructura concreta, sino en una enunciación y una práctica. La enunciación es desde la subjetividad manifiesta. Es decir, no solo es subjetiva, sino que además debe expresarse como tal y, con ello, alejarse de la pretensión de la objetividad enunciativa. Sobre todo, porque, como ya hemos mantenido en el capítulo anterior, la objetividad en el audiovisual no es más que un discurso institucionalizado. El cine-ensayo, en cambio, no pretende describir un objeto de estudio, sino dibujar o transcribir el proceso de investigación del sujeto que estudia un determinado fenómeno. Por esto mismo, algunos cineastas que han llevado a la práctica el cine-ensayo lo han llamado la «forma que piensa» y lo que se pretende filmar es el «pensamiento en acto» o la «experiencia encarnada» de un proceso de acercamiento al fenómeno en cuestión.

Podría pensarse que este tipo de películas terminan negando cualquier objetividad y que, a la postre, llevan a un relativismo inoperante. Es decir, que si su pretensión no es la objetividad debería estar alejada de la ciencia y vinculada a otro tipo de disciplina, como el arte. Lo primero que habría que decir es que esta forma de cine no excluye cualquier otra. Sobre la cuestión de su hipotético carácter no científico, se ha de negar la mayor, pues, seguramente sea esta práctica el origen de la ciencia. Precisamente, es la duda, la comprobación, el error, la experimentación, la huida, el regreso, etc. aquello que caracteriza al sujeto que investiga. La diferencia es que esta práctica renuncia a llegar a conclusiones totalizadoras. Es el espectador

quien es capaz de inferir, tras ser testigo de un proceso de búsqueda, una conclusión que va más allá de la pantalla. Por lo tanto, para disciplinas como la sociología y la antropología, cuyo objeto de estudio es el resultado de un proceso de investigación holístico y por tanto no reducible a generalizaciones, resulta ser una práctica honesta. Como más adelante subrayaremos, no se puede tener una imagen nítida de algo que no lo es (Geertz, 1994, p. 242). Y es aquí donde reside la honradez del cine-ensayo, pues trata con la misma naturaleza los problemas que afronta. No pretende sacar conclusiones de experiencias que no pueden ser nunca concluidas, dejando su forma siempre abierta.

La propuesta de este apartado no es sacar una conclusión clara sobre el cine-ensayo y su puesta en práctica, sino la aproximación a una enunciación que se interroga. Para ello, empezaremos cuestionándonos qué capacidad tiene el cine para representar una realidad que trasciende a las pantallas. Veremos que el cine es un lenguaje artificial que no muestra la realidad, sino que la traduce mediante un discurso. Esto es conocido por todos los espectadores que alguna vez se han enfrentado a una ficción en la pantalla de cine. De igual manera que, esos mismos espectadores, saben que, en verdad, Superman no vuela y que es una ilusión que vive en la pantalla. Sin embargo, en otras ocasiones, mediante enunciaciones audiovisuales objetivas y realistas el espectador olvida el carácter artificial y lo toma como la realidad misma. Esto es debido a la capacidad del audiovisual de totalizar el significado. Es decir, que el público ante las enunciaciones objetivas del audiovisual encuentra un apego real entre lo que se muestra y la realidad misma. Por esto mismo, para el caso de una práctica cinematográfica crítica se precisa establecer mecanismos que distancien lo mostrado con la realidad. Estos mecanismos son los que hace que el espectador se interroge lo que ve y comience un proceso de cuestionamiento con lo mostrado. En contra de las enunciaciones objetivas como son la ficción y el documental clásicos, el cine-ensayo promueve este distanciamiento al proporcionar dos grados de lectura. El cine-ensayo no solo presenta lo que es evidente en la pantalla –lectura en primer grado–, sino que también sugiere una interpretación más profunda relacionada

con el significado implícito de las imágenes –lectura en segundo grado–. Mediante este juego reflexivo y una enunciación subjetiva lo abordado en el cine-ensayo no es en verdad su objeto, sino, como se ha dicho, lo que se muestra es el proceso del pensamiento mismo.

3.3.2. *El cine, un lenguaje de vacíos*

Si tuviéramos que hacer una ontología del audiovisual tendríamos que reducir este a fenómenos relacionados con la luz y el sonido. Es decir, frecuencias de ondas que el espectador es capaz de percibir. Sin embargo, con esto no decimos mucho ya que esto mismo es aplicable prácticamente a cualquier cosa. No vemos las cosas, sino la luz que nos viene de ellas. De manera análoga se puede decir del sonido, las cosas no suenan, sino lo que suena está en nuestra percepción. Esto, como ya propuso Kant y posteriormente la fenomenología, abre un camino a pensar no tanto en la cosa representada –casi inalcanzable– y sí en la percepción. En el contexto del cine como lenguaje, la comprensión plena no se logra solo a través de la percepción sensorial, sino que también requiere un espacio reflexivo, un «vacío», donde el espectador puede atribuir significado y realizar una interpretación más profunda.

¿Cuál es la unidad mínima de significado de una pieza audiovisual? Es decir, ¿cuál es esa mínima expresión gracias a la cual podemos llamar cine al cine? Muchos dirían que es el fotograma. Es decir, aquella impresión de luz –fotografía– a la que le corresponde una fracción de sonido. Sin embargo, para los teóricos de cine rusos⁶ del principio del siglo XX la unidad mínima es la intersección entre dos fotogramas. Es decir, el espacio negro⁷ –no alterado por la luz–, sin imagen, que hay entre los fotogramas.

⁶ Nos referimos a Serguéi Eisenstein, Lev Kuleshov, Vsévolod Pudovkin y Dziga Vértov.

⁷ En el soporte físico clásico de película de cine –8 mm, 16 mm, 35 mm, 72 mm, etc.– al espacio negro entre dos fotogramas se conoce con el nombre de nervio. Al no haber información, en la película se ve negro, aunque este «negro» en rigor no se proyecta. Igualmente, en soporte digital ese espacio negro de vacío es también digital o, mejor dicho, conceptual. Es decir, ese vacío correspondería al instante en donde en la pantalla no hay información. No es negro, como sí es el nervio de la película, ni siquiera se puede ver, sino es un intersticio en donde no está ni un fotograma, ni el siguiente.

En sentido estricto, cuando vemos cine, imágenes en movimiento, precisamente lo que no vemos es el movimiento. Lo que vemos es una serie de imágenes estáticas. Nuestro cerebro puede unir las distintas imágenes fijas en una en movimiento. Esto es gracias a la persistencia retiniana. La persistencia retiniana es la breve permanencia de la imagen en la retina una vez el estímulo visual ha desaparecido. Gracias a esa permanencia de la imagen en la retina no vemos –o al menos no somos consciente de verlo– el tránsito de una imagen fija a otra. Por lo tanto, esa serie de fotografías fijas que corresponden a fragmentos de tiempo son percibidas como continuas y en movimiento.

Hay muchos experimentos que permiten comprobar por uno mismo los efectos de la persistencia retiniana. Hay uno de ellos que recorre las redes sociales. Consiste en que se muestra en la pantalla una mancha en blanco y negro en cuyo centro hay un punto rojo. Una voz nos pide que fijemos nuestra atención en dicho punto rojo durante 15 segundos. Trascurridos el tiempo nos pide que fijemos nuestra mirada en una pared blanca y que pestañeemos. El efecto es inmediato, pues se nos forma, en este caso concreto, la silueta de Michael Jackson en la pared⁸. Lo que ha ocurrido es que en el paso previo nos mostraba una imagen muy diluida del cantante. No somos conscientes de estar mirándola pues nos pide que nos concentremos en el punto rojo. Pero, en verdad sí la miramos gracias a la mirada periférica. Cuando apartamos la mirada a la pared blanca la imagen aún estaba en nuestra retina y la vemos. Lo que más nos interesa es señalar que en ese instante que miramos la pared blanca se nos proyecta una imagen que no está en la pared –o en la pantalla–, sino en nuestra retina. Vemos sobre la pantalla blanca algo que en verdad no está.

Con el cinematógrafo, cuya primera parta de la palabra «cine» etimológicamente proviene del griego clásico que significa movimiento, pasa lo mismo. Es nuestro cerebro el que anima como continuas las imágenes discontinuas. Es decir, es precisamente gracias a los

⁸ https://www.instagram.com/_inmagic_/?hl=es

espacios vacíos que percibimos el movimiento cinematográfico. Así pues, aunque sea de manera fisiológica el cuerpo humano establece un procedimiento de lectura entre lo que hay y lo que no hay. Rellena los espacios intersticiales con la imagen que aún perdura en su retina.

Fijémonos en la palabra «lectura». El cinematógrafo es un lenguaje que implica tanto la creación de imágenes (escritura) como su interpretación (lectura), tal como sugiere el sufijo «grafo». Como cualquier lenguaje, el cine está compuesto de vacíos, huecos que el lector debe componer para construir un significado (Vargas, 1988, p. 31). Volviendo a los teóricos rusos, fueron ellos los que teorizaron con más éxito la técnica del montaje en el cine. El efecto *kuleshov* destaca la importancia del montaje y la edición en el audiovisual. Este consiste, como se sabe, en la libre asociación de imágenes sin relación aparente que al montarse juntas componen un significado que es más que la suma de las partes. Es conocido el experimento de cineasta soviético Lev Kuleshov en la década de 1910. El proyector muestra la imagen de una cara neutra, pero al insertar otra imagen, la percepción del espectador acerca de esa cara adquiere diversos significados. Esa cara puede significar hambre si se inserta un plato de comida, o tristeza, si lo que se asocia es la imagen de un difunto, etcétera. Esta técnica de montaje en el siglo XX revolucionó no solo el cine, sino también otras disciplinas artísticas del siglo XX. Los collages, los juegos poéticos surrealistas o los *ready made*, por ejemplo, fueron exploraciones artísticas que encontraban significado en el choque de cosas diversas (Baena, 2010, pp. 224-226). Pensemos en Duchamp, por ejemplo. Su obra *Fuente* (1917) se compone de la interacción del nombre «fuente» con la forma de un urinario en un contexto artístico. A partir de este tipo de interacciones los significados se multiplican.

Pensemos en el lenguaje común de la escritura. Imaginemos que un día llegamos a casa y nos encontramos una nota en la puerta que dice: «yo estuve allí». Esta frase no dice nada si no sabemos quién escribió y colocó el mensaje, quién dice que estuvo, cuándo estuvo y dónde es allí, es decir, dónde estuvo. Se precisa de un contexto para que la frase tenga sentido. En términos antropológicos se necesita una descripción densa para que ese fenómeno

escrito tenga algún significado. Volviendo al cinematógrafo, podemos ver que un plano por sí solo dice bastante poco. Un plano o imagen en movimiento asociado a un sonido no dice más que un «yo –el camarógrafo– estuve allí». Si nosotros vemos en la pantalla un plano de una terraza con unos niños jugando en medio de una lluvia no nos dice gran cosa. Se precisa saber quién habla cinematográficamente, qué lugar es ese, quienes son los niños filmados y en qué época. Es decir, la información del plano no está en el plano mismo, sino en el discurso, en el contexto, que es precisamente lo que no se ve.

La función del cine como testigo o testimonio de una realidad es evidente. Esta característica se puede ver en películas como *La película perdida de Nuremberg* (2021) del director Jean-Christophe Klotz. En este documental se muestra cómo los hermanos Schulberg buscan y recopilan los archivos originales de los crímenes nazis para utilizarlos como prueba gráfica en los juicios de Nuremberg. Estas imágenes sirvieron para demostrar la participación de los acusados en los asesinatos de millones de víctimas. Sin embargo, en algunas películas documentales, la apariencia testimonial puede ser engañosa, ya que, en realidad, son discursivas. Esto permite la manipulación de imágenes y el uso de testimonios visuales en un discurso para expresar algo completamente diferente de lo que podría sugerir la apariencia inicial. Es como si el poder fenoménico de las imágenes pudiera totalizar el significado al servicio de un argumento.

3.3.3. *El audiovisual totaliza el significado*

Evidentemente cuando vemos una película de ciencia ficción en la que, por ejemplo, un personaje humano vuela no pensamos que represente la realidad. El espectador sabe distinguir perfectamente entre lo que aparece en una pantalla y la vida que vive. Lo que aquí queremos señalar tiene que ver con ciertas confusiones entre lo que se muestra en una pantalla y lo que pretende representar. De alguna manera, la propia retórica fílmica discursiva hace que lo que sale por una pantalla se tome como verdad sin ser cuestionado. Existen enunciaciones fílmicas

que hacen al espectador dudar de si lo que ve en el audiovisual participa íntegramente o no de una realidad.

Hay piezas audiovisuales híbridas que resultan difícil saber qué es reflejo de la realidad o qué de la inventiva de una realización. Pensemos en los famosos *biopics*. Es decir, en las películas de ficción o documental⁹ que tratan la vida de un personaje histórico o actual relacionado con la política, la ciencia, el mundo artístico, etc. Por ejemplo, ¿qué representa el biopic *Bohemian Rhapsody* (2018) del director Brian Singer? Podríamos responder inocentemente que la película encarna la vida de Fredy Mercury, el cantante del grupo de música Queen de las décadas de los 80 y 90. Sin embargo, esto no es completamente así. Lo que representa o, mejor dicho, lo que reproduce en su mayoría es un discurso mil veces repetido y que es entendible por todos los espectadores. Este discurso es el mito del artista moderno, una suerte de Fausto que vende su alma al diablo, que termina muriendo joven. Mito que ya lo hemos visto en otras películas anteriores. Pensemos en biopics musicales del estilo de *The Doors* (1991) de Oliver Stone. O, más antiguas, pensemos en la película *El loco del pelo rojo* (1956) de Vicente Minnelli y George Cukor. En esta se representa cinematográficamente la vida del pintor «maldito» Van Gogh. Quizá el pintor holandés encarna a la perfección la idea del mito del artista moderno que se ha llevado tantas veces a la pantalla. En estos casos lo que se adapta y se reproduce es el mito de Fausto con diferentes máscaras. Este mito pone en escena al individuo talentoso e insatisfecho que vende simbólicamente su alma al diablo y que termina siendo desgraciado. En pocas palabras, el éxito trae consecuencias catastróficas.

Sin embargo, cuando vemos este tipo de películas es inevitable que terminemos con un pensamiento del orden: «¡Ay que ver lo que vivió tal persona en su vida!» Como si hubiéramos sido testigos de parte de su trayectoria vital. En cambio, la enunciación cinematográfica es

⁹ La diferencia que usamos entre una película de ficción y un documental es, como se verá más tarde, de enunciación cinematográfica. Por lo demás, ambos géneros son películas y como tales discursos que reproducen otros discursos.

exactamente igual que la película que cuenta las aventuras de un superhéroe. En este aspecto, hay una diferencia notable entre un biopic y una película de ciencia ficción. En esta última el espectador común circunscribe ese mundo ficticio al límite de las pantallas, mientras que para un biopic lo representado trasciende ese límite y se instala en la realidad. Es como si hubiera una línea imaginaria divisoria entre aquello que es ficticio y aquello que se conecta con la realidad. Por así decirlo, en las películas fantasiosas se traspasaría el límite de tolerancia de materialidad y, a la inversa, una película realista, como el biopic, se mantendría dentro del umbral de tolerancia realista.

Debido a la enorme cantidad de elementos resulta muy poco práctico establecer los parámetros de lo que hemos llamado umbral de tolerancia de realidad de una narración audiovisual. Podríamos decir que la enunciación es más realista si se usan más elementos sacados de la realidad. Por ejemplo, si la protagoniza un personaje que existe o existió dentro de un contexto histórico real se percibirá como más real que si se trata de un personaje ficticio en un mundo fantástico. Ahora bien, si en una narración audiovisual se usan muchos elementos reconocibles con lo real y, en cambio, hay un elemento cualitativo exageradamente fantasioso, entonces la narración se entenderá como fantástica. Así pues, si ese mismo personaje real, histórico, en un contexto igualmente real hace algo increíble, como volar o soltar fuego por la boca, se vería como una narración fantástica por muchos elementos reales que se pongan en escena. Por todo esto, resulta más útil hablar genéricamente de umbral de tolerancia realista. Sin especificar el grado o la forma de medirlo, cada espectador tendrá su umbral de tolerancia realista. Es decir, una narración no sobrepasa los límites de tolerancia realista si se percibe como real. Lo importante, y conviene no olvidarlo, es que hablamos de percepciones y no de elementos reales. Tanto una película fantástica como un biopic están compuestos por el mismo material y estos son, en definitiva, discursivos.

Dejemos a un lado las películas que se quedan en los límites de la pantalla. Es decir, aquellas que se reconocen como fantásticas. Estas no nos interesan para nuestro cometido por

ser entendidas manifiestamente como no reales. Así pues, centrémonos en aquellas piezas audiovisuales a las cuales el espectador común otorga cierta realidad o reflejo de la realidad.

¿Cuáles serían las causas narrativas por las cuales para el espectador no se sobrepasaría el umbral de tolerancia de realidad? La respuesta que encontramos es porque existe un apego entre lo mostrado en la pantalla y lo que se estima como real en la percepción del espectador. Como ya se ha dicho anteriormente, nosotros vemos el movimiento en el cine desde unos pocos fotogramas estáticos. Bueno, pues se puede decir que, de manera análoga, el espectador ve como real una película o, más genéricamente, una pieza audiovisual desde solo unas partes que estima como veraces. Se produciría una suerte de sinécdoque por la cual una parte de la narración fílmica que se entiende como real representa a la totalidad (Álvarez Asiáin, 2011, p. 104). De esta manera, al ver un biopic en el que reconocemos partes como reales concluimos que así debe ser en la realidad. En otras palabras, en el cine nuestra visión es parcial, sin embargo, por nuestra capacidad lectora completamos o hacemos que su significado sea total. A esto nos referimos cuando decimos que el cine totaliza el significado. Unas pocas imágenes que entendemos como reales, aunque no lo sean, establecen una realidad trascendente fuera de las pantallas.

Sin embargo, esto es una falacia. No se puede concluir gran cosa de la vida de Van Gogh como consecuencia de ver una película sobre su vida. O al menos, no mucho más de lo que nos pueda decir de su vida una fría enciclopedia. Esto que, sin embargo, todos los espectadores saben, parece como si, en ocasiones, cayera en una especie de olvido. Este olvido es fomentado, como ya se ha dicho, por el hecho de considerar elementos en la pantalla que tiene una suerte de apego con la realidad. Ese apego viene dado por una cierta concordancia que hay entre las creencias del espectador sobre algo y lo que se muestra en la pantalla. Efectivamente, es el discurso mil veces repetido lo que entendemos como real. Es decir, en el audiovisual no es la cosa que se pretende representar lo que recibimos, sino lo que percibimos es el discurso sobre esa cosa. Ese discurso es entendible no en tanto refleja la realidad sino en tanto es reconocible.

Es un discurso compuesto por muy pocos elementos que totaliza el significado de lo que pretendemos representar.

3.3.4. Distanciamiento

Según Georges Didi-Huberman, las imágenes, al igual que los objetos, poseen una materialidad que es crucial para el conocimiento, ya que estas formas concretas pueden reemplazar ideas abstractas (Cabello et al., 2020, p.193). ¿Pero a qué es debida, en el caso del cinematógrafo, esa materialidad? Hemos hablado de que hay películas que se aprecian más apegadas a la realidad. No significa que efectivamente lo estén, sino que debido a una serie de circunstancias son vistas como representantes, más que otras, de una realidad vívida. Las razones las podemos encontrar desde dos vertientes: una fenoménica y otra discursiva.

La fenoménica tiene que ver con el hecho de que lo audiovisual es el fruto de una huella lumínica, como la fotografía, y sonora. De tal modo, que se aprecia partícipe de la realidad misma, aunque sea porque trozos de esa realidad se pueden transmitir o codificar. Además, cumple el objetivo de ser testimonio de un encuentro entre el aparato que registra imagen y sonido y la realidad externa. Desde este punto de vista el audiovisual da testimonio de un hecho. Aunque solo sea el de «yo –camarógrafo y sonidista– estuve allí». Igualmente, lo que reproduciría es lo que en términos del teórico cinematográfico Siegfried Kracauer llamó el «flujo de la vida» (Espinosa, p. 47, 2011). Es decir, ese movimiento análogo al que en verdad sentimos cuando vivimos. Todo esto, ser huella de la realidad, ser testigo de un encuentro y reproducir el flujo vital, hace que se perciba como un todo real.

Pero, como ya se ha dicho, este carácter fenoménico no es nada más que testimonio sin un discurso. Y es precisamente en lo discursivo donde se potencia ese apego a la percepción de realidad. Este carácter discursivo en el audiovisual es heredado de otras disciplinas artísticas y literarias. Por ejemplo, ciertas producciones audiovisuales beben del carácter discursivo periodístico de la crónica o del noticiario. Pero hablemos de los dos géneros que ocupan la gran parte

de la filmografía: el cine ficcional y el cine documental. Aunque tratemos, como ya se ha abordado, de dos tipos de enunciación cinematográfica distinta, en verdad estaríamos hablando de narraciones análogas en tanto a estructura retórica se refiere.

Aunque con evidentes cambios, dicha estructura ha seguido la sistematización que en el siglo IV a.C. formulara Aristóteles en su *Poética*. El filósofo describió la estructura de la dramaturgia griega. Dicha formulación ha permanecido casi intacta hasta ahora. Del teatro, desde donde se formuló, pasó más tarde al cine. Expongámosla, aunque sea de manera muy resumida. Según esta estructura la obra se dividiría en tres partes. En la primera se presentaría un orden – social, moral o político– que de alguna manera se desequilibraría y que el personaje llamado a la acción, o protagonista –héroe o heroína–, debe volver a ordenar. En la segunda parte se desarrolla la acción de manera infructuosa. Y por fin, en la tercera parte la o el protagonista sufre una revelación (*anagnórisis*) gracias a la cual puede volver ese orden preestablecido. La mayoría de las veces el final es irónicamente trágico porque si bien se restablece el orden inicial el héroe o la heroína sufren –quizá incluso paguen con la muerte– haberlo logrado.

Aristóteles diferencia dos dramaturgias: la tragedia (seria) y la comedia (jocosa). Ambas se basan en la mimesis, es decir, en la imitación. Mientras en la tragedia se imita relatos universales y míticos que pertenecen a dioses o semidioses, la comedia imita la vida corriente. Los personajes de la tragedia son universalmente conocidos por todos y representan un orden moral. En cambio, la comedia refleja la humildad de la calle en sus personajes concretos. También representa un punto de vista moral, aunque este sea el contrario al que se deba seguir. Podemos decir que lo que imita la tragedia es una idealización perfecta o camino a la perfección, mientras que lo que imita la comedia es lo burdo, lo imperfecto de alguien mortal, vulgar e irrisorio.

Aristóteles también señaló el carácter purificador del drama. Debido a las acciones que imitan a la vida –ya sea de humanos o de dioses-humanos– el espectador encuentra en lo que ve algo reconocible. Gracias a este reconocimiento el espectador vive las hazañas de los protagonistas. Empatiza con ellos y padece, de manera gregaria, los mismos sufrimientos. En pocas

palabras, el espectador se compadece, en su forma más literal –padece con– de la vida de los protagonistas puesta en la escena. Esta forma de vivencia gregaria de los acontecimientos de los personajes hace que el propio espectador sufra una catarsis. Una catarsis, en tanto purificación de los pecados de los personajes mediante las acciones de estos.

Y es en esa identificación del espectador con la vivencia de los protagonistas en la obra, donde se puede ver ese apego discursivo con la realidad. El espectador siente y participa de la acción del drama al punto de sentirla, aunque sea virtualmente. El siguiente paso consiste en una suerte, si se permite la expresión, de adormecimiento crítico por el cual lo sentido se convierte en un todo. Lo vivido subsidiariamente se aprecia como una verdad que trasciende las tres paredes del teatro o la pantalla en el audiovisual. Dicho de manera inversa, al espectador le resulta complicado tener una posición crítica con lo visto y oído. De esta manera, al experimentar las emociones del protagonista en un biopic, logramos comprender sus sentimientos y extrapolamos esa sensación al conjunto de su vida. De alguna manera, como espectadores dejamos de ser nosotros para convertirnos en los protagonistas. Sería una suerte de enajenación gracias a la cual dejamos nuestra vida fuera del marco escénico para vivir otra ajena en la pantalla o en el teatro. De hecho, es eso lo que precisamente buscamos cuando vemos una película o una obra de teatro, evadirnos de nuestra vida por par de horas.

Esa enajenación aparentemente inofensiva que responde más a una evasión resulta acrítica para las ciencias sociales y para los movimientos políticos. Si pretendemos que el audiovisual sea una herramienta útil se debe tener en cuenta estas objeciones. Veámoslo con un ejemplo. El cineasta cubano, director de *Fresa y Chocolate* (1993), Tomás Gutiérrez Alea cuenta una anécdota en su libro *Dialéctica del Espectador* (1982). Proyectaban una película de Tarzán en un cine del centro de La Habana repleto de público afrodescendiente. Las películas de Tarzán son abiertamente racistas. Tarzán suele dibujarse como una especie de super héroe en una selva indómita repleta de aborígenes africanos atrasados, sanguinarios y crueles. Sin embargo, Gutiérrez Alea advirtió que los espectadores cubanos empatizaban con Tarzán en sus aventuras en detrimento

de los negros africanos (Alea & Blanco, 1982, pp. 21-28). Según Gutiérrez Alea –siguiendo a Bertolt Brecht– sería la retórica discursiva de la ficción la razón por la cual el público suspende su juicio crítico. En vez de cuestionar lo visto según su propia experiencia vivida, participan ciegamente del discurso dominante. Las estructuras de la dramaturgia clásica están pensadas para que el espectador empatice con el héroe. Los objetivos del héroe son también los del espectador, por tanto, están por encima de cualquier punto de vista crítico.

¿Pero cómo hacer un texto fílmico o teatral crítico? Según el propio Bertolt Brecht acerca del teatro dialéctico, la clave reside en el extrañamiento. Es decir, crear mecanismos en la dramática que permita romper la alienación que produce la estructura aristotélica clásica. Es decir, crear un «fruncir el ceño» –en una expresión propia– del espectador gracias al cual este se pregunte sobre lo que ve. Ese fruncir el ceño viene dado con la intención de que el espectador no esté cómodo en su sillón viendo pasivamente la obra. Por el contrario, hay que romper las estructuras de lectura a las que está acostumbrado con el fin de que interrogué a la obra. La obra, a través del propio espectador, responde. De alguna manera, el espectador está en una posición diferente a la que suele estar. Es «otro» espectador al acomodarse a «otra obra» donde se establece un mecanismo dialéctico gracias al cual el espectador, primero, despierta del embelesamiento empático de lo que ve y, segundo, se lo cuestiona.

Uno de esos mecanismos de extrañamiento –quizá el más usado– ha sido el de saltarse la cuarta pared. Es decir, de alguna manera crear una disrupción que haga mirar al espectador –ya sea real o simbólicamente– fuera de escena. Habría una suerte de simbolismo de pantalla vacía que crea distancia y una dialéctica entre lo visible y lo no visible, lo imaginado y no imaginado (Cabello, 2020, p. 298). Ese hecho hace interrogarse al auditorio si lo que ve es o no parte de la obra misma. Este primer cuestionamiento hace que comience la dialéctica entre obra y público. Una vez más un «entre» o espacio liminal que une o separa dos lugares.

Pongamos un ejemplo fílmico práctico de esto mismo. La película *El Espejo* (1997) del director iraní Jafar Panahi cuenta la historia de una niña que quiere llegar a su casa. La película

comienza con la niña protagonista con un brazo en cabestrillo esperando a que la recojan en la puerta del colegio. Pasa mucho tiempo y nadie viene a por ella, así que decide ir sola a casa. Se muestra a una niña indefensa y perdida que va de un lado a otro de la ciudad sin parecer orientarse para llegar a su casa. Al fin logra subirse a un autobús. El conductor le pregunta hacia dónde va y la niña permanece callada y mira a la cámara. El director de la película le dice que no mire a cámara. La niña reacciona diciendo que no quiere actuar más. Se quita el pañuelo de la cabeza, la escayola que le cubre el brazo y sale del autobús. Todo el equipo de rodaje se queda sin palabras. Se miran unos a los otros sin encontrar respuesta. Alguien sale a hablar con la niña. Por suerte, la niña tiene el micro inalámbrico funcionando y podemos escuchar desde dentro del autobús lo que dicen en la calle. La niña le dice a un miembro del equipo de filmación que no actúa más y que se va a su casa. Y eso mismo hace, irse sola a casa. El director —el propio Panahi o quien lo interpreta— opta por seguir el regreso de la niña desde el autobús, aprovechando que cuentan con el dispositivo de sonido.

El mecanismo de saltarse la cuarta pared se ha puesto en marcha. En un primer momento, cuando la niña mira a cámara y vemos al equipo, se produce por parte de la audiencia un extrañamiento. En ese instante nos preguntamos si eso es verdad o no. En cualquier caso, nos saca de ese estado de confort y nos pone en alerta. Lo curioso es que la película, a partir de ese momento, en verdad no ha cambiado, sigue siendo la historia de una niña que quiere ir a su casa. Lo que ha cambiado es la manera en la que el público se coloca ante el filme. Ahora no es una película de una niña indefensa al albur de los acontecimientos, sino una niña fuerte y valiente que camina por medio de la ciudad. En este preciso instante, se establece una dialéctica entre espectador y la historia. El espectador que ha entrado en el juego se pregunta por la razón por la cual el director Panahi ha tomado esta decisión. En ese juego dialéctico entran gran cantidad de elementos que chocan unos con otros. Ya no es una película que cuenta unos hechos objetivos cuya autoridad reside en la dirección, sino que se establece un juego sobre la realidad y la ficción en donde cualquier interpretación crítica tiene cabida.

Sin embargo, en esto del extrañamiento brechtiano no hay reglas. En realidad, el mero hecho de saltarse la cuarta pared en ocasiones –últimamente más de las veces– no extraña. En la actualidad, si estuviéramos en una representación de una obra de teatro y alguien se levantara de la butaca para enfrentarse a la obra lo miraríamos como parte de ella. Se ha utilizado tanto este método que ya no vale de cualquier manera. Por lo cual, podemos decir que lo importante no es saltarse la cuarta pared, sino producir en el espectador un extrañamiento tal que este se cuestione lo que ve. Lo que se persigue es el efecto y queda en segundo plano la forma de hacerlo.

Sistematizar una metodología de extrañamiento sería una contradicción en los términos. Si de lo que se trata es de poner al espectador en una posición extraña o de alerta, poco sentido tiene que esta posición esté estructurada de antemano. El extrañamiento vive de la sorpresa, de lo impensable, de lo nuevo. En cambio, desde esta posición sí nos atrevemos a señalar aspectos que debería abordar el extrañamiento. El primero es pensar el extrañamiento desde la norma o, mejor dicho, desde lo conocido. Si se pretende sorprender para hacer que el espectador se interroge lo que ve, una de las mejores formas es pensar qué espera el público. Parafraseando a John Berger, el espectador está educado a ver de una determinada manera (2000). Cuando estamos ante un cuadro, una obra de teatro o una película esperamos una forma más o menos concreta de expresar y, consecuentemente, orientamos nuestra percepción a la forma prefijada. La sorpresa viene, por ende, de la ruptura de esa norma del decir artístico y de ver. De manera similar, ocurre lo opuesto: si desde el principio la propuesta es inusual, como en el caso de algún tipo de arte experimental, el efecto de sorpresa, y por consiguiente de dialéctica, desaparece. No hay nada más acrítico que la etiqueta de arte experimental, ya que se presupone según el sentido común, que no es entendible o que es extraña. Por lo tanto, la postura del extrañamiento debe estar en una situación intermedia entre lo que se espera y es conocido y el salto al lado de la experimentación que supone la forma nueva.

Con esto no queremos ponernos en contra del arte experimental. Todo lo contrario, valoramos que este arte libre y nuevo es fundamental para el desarrollo de un cuerpo artístico. Sin embargo, consideramos que el arte experimental no puede erigirse como el «arte otro», sino como un arte autónomo que no se define por la otredad. Es decir, el arte experimental no se niega al hegemónico, sino que se establece en el plano de igualdad a cualquier otro. Sin embargo, si lo que se pretende es extrañar, o lo que es lo mismo, enajenarse, debe hacerlo desde un lugar preestablecido, una norma o un discurso hegemónico. Solo desde este discurso entendido por «normal», este se puede burlar. En pocas palabras, el extrañamiento solo tiene sentido si se extraña sobre algo que no extraña. Es más eficaz en lugares hegemónicos que arrinconados en los espacios reservados a lo «raro».

En segundo lugar, si el extrañamiento tiene como objetivo desarticular las herramientas de la dramaturgia por la cuales el espectador cae embelesado en el mundo ficticio, lo que se debe pensar es precisamente el medio de expresión. La clave estaría en prestar atención no solo en la forma literal sino también a la contextual. Para ello conviene diferenciar dos tipos de lecturas de las imágenes. El profesor y crítico cinematográfico Antonio Weinrichter lo diferencia en grados. De tal manera que habría una lectura en primer grado, aquella que percibimos de manera primaria, y una segunda lectura, más atenta, que precisamente lee la intención. Roland Barthes explica esta diferencia con un ejemplo muy ilustrativo. En un anuncio publicitario existe una interpretación denotativa de lo mostrado. Por ejemplo, esa que dice que, si usas tal champú no solo tu cabello cambiará, también tu vida. Sin embargo, el significado connotativo de cualquier anuncio es siempre el mismo, «compre este producto» (Barthes, 1993, pp. 239-234). Igualmente, las imágenes cinematográficas tienen una lectura primaria, aquello que denota, y una lectura en segundo grado, aquello que connota. El significado en primer grado nos apega a la pantalla y, como hemos dicho antes, tiene la capacidad de totalizar el significado. Ir pues a una lectura en segundo grado nos cuestiona la intención y hace que pensemos en la imagen y en su significado. Una lectura en segundo grado, consecuentemente, nos distancia

para tomar una postura crítica de lo mostrado. Con lo cual, desde la enunciación cinematográfica misma se han de aportar esas herramientas, si se pretende crear un texto crítico. Y con ello nos referimos a pensar el medio, no solo al lenguaje mismo, sino al espacio, real y simbólico, que hay entre el emisor y el receptor.

3.3.5. Documental y ficción. Enunciación «sobre» e «imitación de»

Ya se ha abordado en el apartado 2.2. de este trabajo, denominado *El documental es una enunciación*, que la diferencia entre documental y ficción es puramente enunciativa. Independientemente de la forma de producción o la fidelidad con la realidad o la verdad, la enunciación tiene que ver con el juego interactivo y dinámico entre los cineastas, el mensaje y los espectadores. Siendo cada espectador el que, en última instancia, otorga esa percepción enunciativa. De tal manera, se mencionó, por ejemplo, que películas fantásticas desapegadas de la realidad pueden presentarse como documentales. Por lo tanto, se destacó que la clave para entender el documental está en su enunciación, no en su relación con la realidad o la verdad. Esta diversidad de enunciación da lugar a documentales con diferentes grados de objetividad y subjetividad.

En este apartado queremos dar un paso más y presentar un elemento adicional en la enunciación cinematográfica. Y este es cuando se enuncia sobre algo o alguien: un objeto, un tema, una historia, un personaje histórico o actual, etcétera. Por decirlo en pocas palabras, la enunciación del documental clásico sería metafóricamente como si el que hablara lo hiciera «sobre» esa cosa de la que está hablando. Utilizando un símil, es como el científico que mira por su microscopio encima del objeto de estudio. Está sobre él. Para ello lo observa, lo analiza, coteja resultados y evalúa una conclusión más o menos cerrada. En la ficción, aunque parezca lo contrario, también se enuncia desde arriba, pero sobre un mundo que debe ser imitado. Siguiendo el símil, es ese mismo científico que elabora una historia en su cabeza y que tiene que replicarlo cinematográficamente. Esa sería la diferencia entre ambos. Una cuestión de

enunciación entendida como registro lingüístico audiovisual. Lo demás es todo coincidencia. Ambos siguen estructuras similares de actos, de lógica aristotélica y de desarrollos parecidos. Ambos reproducen lo factual. Es decir, hechos objetivos que pueden ser filmados y trasladados a la pantalla. En pocas palabras, ambos exponen objetos con diferentes enunciaciones. El documental es la enunciación «sobre» y la ficción «imitación de».

Principalmente, estos dos modos de expresión se han empleado en gran medida en la producción y consumo de contenidos audiovisuales. La ficción se ha visto como una narración para la evasión fundamentalmente. En cambio, el documental se piensa para la divulgación de información sobre hechos pertenecientes a la vida real. Ambas formas de enunciación se han desarrollado sobre la base de una estructura aristotélica y bajo las demandas de la industria cinematográfica. Ya sea los grandes estudios de cine como las televisiones o las plataformas de contenido audiovisual han producido películas con unas estructuras similares. Cuando un espectador se sienta ante la pantalla sabe, estructuralmente hablando, qué se va a encontrar. Las personas que programan material audiovisual han reproducido con pequeñas variaciones un modelo que además es demandado por la audiencia.

Las diversas retóricas dramáticas, como la aristotélica, implica la imitación de un objeto mental –idealizado– en la escena o en la pantalla que es visto como real. Así pues, la representación de hechos reales en las enunciaciones documental y ficción han contribuido al olvido que supone el marco ficticio del arte. Es decir, en ocasiones se ve ese marco ficcional, no como tal, sino como una ventana al mundo por la cual se deja pasar la realidad misma. Este olvido lleva a la creencia errónea de que lo representado es verdadero, cuando en realidad solo lo es en la enunciación.

Desde la Segunda Guerra Mundial, la objetividad del cine ha sido cada vez más cuestionada desde dentro de la propia disciplina cinematográfica. Se han desarrollado películas de ficción –enunciación de ficción, queremos decir– que son documentales y documentales que son imaginados como si fueran ficción. Incluso los documentales que se han producido para la

divulgación de las ciencias y de las humanidades reproducen el modelo expositivo de la televisión. Debido a este arquetipo, desde los centros de conocimiento se han producido documentales expositivos, pero rara vez películas críticas que generen conocimiento. En este sentido, el cine ha estado sujeto a estructuras preexistentes y discursos dominantes que han contribuido a fortalecer lo que hemos denominado la totalización del significado en el medio audiovisual. Consideramos que es preciso, pues, abrirse a nuevas enunciaciones que sean acordes con el modelo científico. Y este no es otro que el pensamiento crítico.

3.3.6. *Imagen-ensayo o forma-idea*

Todo este camino que hemos seguido nos ha llevado a toparnos con el cine-ensayo. Hemos, hasta ahora, hablado del cine como lenguaje, ahora habría que hablar de lo que se entiende como ensayo para, más tarde, abordar qué sería aquello del cine-ensayo.

Los *Essais* de Michel de Montaigne son el modelo que inspira a los cineastas que practican el cine-ensayo. En los ensayos Montaigne, según sus palabras, busca «dar la medida de su visión, no la medida de las cosas» (Weinrichter, 2007bis, p. 44). Para actuar de esta manera el humanista francés se pregunta en sus escritos ¿qué sé yo sobre «tal cosa»? Esta pregunta le lleva a iniciar un camino incierto y vacilante.

Es mi obra un registro de diversos y veleidosos accidentes y de imágenes indecisas, y hasta quizás contrarias, ora porque yo mismo sea otro, ora porque yo desmenuce los temas según otras circunstancias y consideraciones. En fin, si quizás me contradigo, no contradigo a la verdad, como decía Demades. Si mi alma pudiera firmar el pie, yo no seguiría ensayándome, pero siempre la tengo en aprendizaje y pruebas (Montaigne, 1984, p. 20).

Montaigne reflexiona sobre la naturaleza cambiante y mutable del ser humano y cómo, al representar individuos, los describe y no los forma. Reconoce que, aunque pudiera haberlos fabricado de otra manera, ya están hechos. Los rasgos de sus descripciones no se pierden, a

pesar de las variaciones, ya que todo en el mundo está en constante movimiento y cambio. El autor no puede asegurar su objeto, ya que este se tambalea y perturba naturalmente. Toma el objeto en el momento de examinarlo y pinta no su ser, sino lo que se le muestra en ese instante. Su obra es un registro de accidentes cambiantes, imágenes indecisas y, tal vez, opuestas, reflejando la fluidez de su propia identidad y las circunstancias cambiantes que lo rodean. Aunque pueda contradecirse, sostiene que no contradice la verdad. Este giro, a su vez, convierte al texto en una enunciación subjetiva. Dicha subjetividad en Montaigne hace que invente una forma en cada ensayo. Explora el error, la duda, afirma cambiar de opinión para terminar de formular una experiencia encarnada al enfrentarse al reto (Peydró, 2019, p. 230). No expone un saber positivo como si fuera un texto científico, tampoco lo excluye, solamente lo amplía para un conocimiento vívido.

Theodor Adorno en su obra *El ensayo como forma* (1997) desafía la rigidez de la filosofía metódica y de la ciencia al menospreciar lo fugaz y lo mudable. El ensayo, según Adorno, en contraste con los métodos científicos y la filosofía convencional, abraza plenamente las consecuencias de la crítica al sistema. Aunque incluso las doctrinas empiristas han mantenido cierta sistematicidad al priorizar la experiencia, el ensayo se destaca al cuestionar el derecho incondicional del método en la filosofía. Se subleva contra el tradicional menosprecio de lo cambiante y efímero, así como contra la injusticia que condena lo huidizo al ser conceptualizado. De esta manera, critica las cuatro reglas del método cartesiano: la evidencia, el análisis, la deducción y la comprobación. El ensayo incorpora la relativización en su forma intrínseca, presentándose como algo que puede interrumpirse continuamente. Su pensamiento fragmentado refleja la naturaleza quebradiza de la realidad, y encuentra su unidad a través de las grietas, evitando la tendencia a homogeneizar todo. Es más abierto al negar la sistematicidad mediante su disposición, volviéndose más autosuficiente. No obstante, el ensayo es más cerrado al elaborar enfáticamente la forma de la exposición. La conciencia de la no identidad entre la exposición y el

objeto exige un esfuerzo ilimitado. En este sentido, el ensayo se asemeja al arte debido a los conceptos que incorpora, estando relacionado con la teoría con precaución y cuidado.

En este punto, podemos dar un paso más y explorar el cine ensayo reconociendo la falta de una definición clara, similar a la situación del documental y la ficción. Sin embargo, el cine ensayo se distingue por su enunciación subjetiva y reflexiva, donde el yo se convierte en el tema central. En este aspecto se sigue la perspectiva de Montaigne, cuyo principal tema es él mismo, que afirma «jamás hombre alguno ha tratado tema que conociese mejor que yo» (1984, p. 20).

Aunque no exista una definición precisa del cine-ensayo, es posible identificar elementos que, aunque de manera formal, lo distinguen. Según Josep María Català (2014), el cine ensayo se caracterizaría por una suerte de «imagen-ensayo». Influenciada por el arte conceptual posmoderno que fusiona arte y ciencia, se prioriza la forma-idea sobre la eventual belleza de la pieza audiovisual. La descomposición formal de *Las señoritas de Avignon* (1907) de Picasso y la ironía dadaísta de los *ready made* de Duchamp, según Català, serían ejemplos de la imagen-ensayo. Es decir, obras de arte compuestas por imágenes catalizadoras del pensamiento racional-lingüístico. Dentro de la propia obra existen elementos que generan conceptos que actúan dentro y fuera del marco artístico. De esta manera la obra es fin en sí misma y al mismo tiempo un medio para pensar su relación contextual.

En el cine, el ensayo se utiliza en el montaje y la edición para unir elementos dispares y crear conceptos y poesía. Estas imágenes y sonido chocan componiendo imágenes-ideas. No se trata simplemente de un cine de ideas, sino de un cine construido literalmente con ideas. Para Català «la estética del filme-ensayo se basa en gran parte en este proceso de descomposición que da lugar a unas nuevas coordenadas del texto y la imagen» (2014, p. 177). La separación y abstracción de los elementos semióticos de la imagen y la consecuente reorganización genera dinámicas de pensamiento.

3.3.7. Aspectos audiovisuales del cine-ensayo mediante ejemplos

Como se ha visto, el cine-ensayo se muestra renuente a una definición precisa, pero su distintiva imagen-ensayo ha sido señalada como un elemento característico. Esta imagen, inspirada en el arte conceptual, desencadena un pensamiento racional-lingüístico que sitúa la imagen en un diálogo con su contexto. La creación de estas imágenes puede lograrse a través de la relación entre dos o más imágenes, así como entre imágenes y un texto puramente lingüístico. Veamos algunos ejemplos que nos ayude a profundizar en la enunciación cinematográfica de la forma ensayo.

Se ha visto en el cine de vanguardia ruso y más concretamente en las películas llamadas sinfonías de ciudad una forma precursora del cine-ensayo. La característica de este cine silente de las décadas de los 20 y 30 reside en el montaje (Weinrichter, 2007 bis, p. 30). Este no se trata de un montaje lineal que pretende seguir una lógica aristotélica gracias a la cual cada elemento viene dado por una cadena causal. Por el contrario, en este tipo de cine sinfónico se sigue una lógica distinta. La película se ordena por bloques temáticos y las imágenes saltan de un lado a otro no siguiendo una dramaturgia sino una lógica interna propuesta por el montador-director. Sería pues la subjetividad de esa ordenación de las distintas constelaciones temáticas las que elaboraría el discurso. El montaje está subordinado al montador, a la elección de los planos, al orden de estos y al ritmo que impone a la obra, y no a la historia. En este aspecto, las imágenes reales captadas como un documental se resignifican al chocar con otras imágenes igualmente reales para decir algo nuevo.

Quizá la película que mejor expresa este quehacer fílmico sea *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov. En la película se muestra un día en una ciudad cualquiera de la Unión Soviética. La cámara viaja, omnisciente, por todos lados al ritmo vital de la ciudad. La diferencia sustancial con otras sinfonías de la ciudad es que, en esta película, Vertov monta en paralelo el proceso de elaboración de la propia película. Vemos al cámara filmando, a la montadora seleccionando, cortando y pegando fotogramas. La imagen se para, se detiene, se congela, se

acelera y continúa a la par del movimiento de la ciudad. Este artefacto utilizado por el director hace que pensemos en el propio medio y que nos interroguemos sobre lo que vemos. Pone en funcionamiento la mencionada dialéctica del espectador brechtiana. En definitiva, pone en escena diversas imágenes-ensayo que dialogan entre lo textual y lo contextual al fijarse en la propia elaboración.

Sin embargo, para muchos teóricos no se puede hablar de cine-ensayo hasta la aparición del cine sonoro y la intervención de la voz del director sobre la obra. Según este punto de vista, es la voz y la palabra la que termina por decantar la subjetividad del filme. Evidentemente, el mero uso de la voz no determina la subjetividad, sino es la forma de expresión de esta lo que la define. En el cine-ensayo, la voz en off —o voice over¹⁰— no puede limitarse a ser simplemente un acompañamiento de las imágenes, independientemente de su estilo (expositivo, descriptivo, evocativo, reflexivo, etc.) (Català, 2014, p. 399). La fenomenología que vincula la voz con las imágenes en el cine-ensayo desafía la relación lineal tradicional del documental y su concepción literaria, donde se establece una progresión de grados en la relación autor-lector. En lugar de ello, el cine-ensayo introduce una participación del autor en la construcción misma de la película, rompiendo con las convenciones literarias y cinematográficas anteriores.

Para el crítico Antonio Weinrichter esa voz expositiva del documental factual deviene ensayística en el cine de propaganda de los años 30 y 40. Los regímenes totalitarios usan el audiovisual para influir sus ideas en la sociedad. Estas películas propagandísticas se construyen sobre la base de imágenes sacadas de lo real. Es un discurso ideológico, alejado de la objetividad científica. A través del montaje de imágenes documentales y mediante la palabra —quizá demasiado autoritaria— se articula un discurso político (2007, p. 33). Quizá podemos señalar, en

¹⁰ A dicha práctica se debería denominar *voice over* o, en español, «supra-voz» — término propio— en vez de voz en *off*. Ya que, si se piensa, la voz no es lo que precisamente está en *off*, sino que es el cuerpo de la persona la que no está en pantalla. La voz metafóricamente viaja por encima de las imágenes, pero está muy presente.

este aspecto, elementos que se diferenciarán de lo que más tarde se entenderá por cine-en-sayo. El primero es que en la enunciación no hay un Yo, sino un Nosotros que dota al discurso de una impersonalidad en la enunciación. En cambio, la personificación se obtiene mediante la identificación con el líder. Tampoco casa muy bien con el estilo ensayístico el hecho de establecer una voz aseverativa que se asemeja más a la voz publicitaria que a la voz reflexiva y pensante que persigue el ensayo.

Es en Francia en la década de los años 50 del pasado siglo cuando el estilo ensayístico se forja más claramente. Hay numerosos cineastas que en esta época se apoyan en el documental personal para afrontar temas diversos, muchos de los cuales se circunscriben a cuestiones intelectuales como el arte, la artesanía, la ciencia o la política. Estos documentales personales se convierten en expresiones reflexivas que desde la dirección se cuestionan lo que ven y a ellos mismos. De todos, podemos señalar dos de ellos, Alain Resnais y Chris Marker. El primero destaca por su película *Noche y Niebla* (1956). Una voz, trasunto del propio director, reflexiona sobre las imágenes de la *Shoah*, el genocidio nazi de judíos y gitanos. Dicha reflexión nos invita a hacer un ejercicio de memoria. El otro cineasta de la época, ayudante en *Noche y Niebla* (1956) de Resnais y forjador del estilo ensayístico, es Marker. Marker extiende su realización de cine-ensayo hasta finales del siglo XX, asomando con un par de producciones en el XXI. En la década de los 50 realiza *Lettre de Sibérie* (1958). Sobre esta película y sobre su realizador el crítico francés André Bazin ha subrayado su particular montaje. Para el crítico, Marker inaugura lo que denomina montaje horizontal. Esta forma de sintaxis del material cinematográfico no se basaría en la interacción entre imágenes exclusivamente, sino que partiría del sonido a la imagen. Dicho en palabras del propio Bazin, «el montaje se hace del oído al ojo» (Weinricher, 2007bis, p. 34). Más adelante, en la década de los 80, Marker firmará el documental ensayístico, para muchos, más representativo, *Sans Soleil* (1982).

Desde finales de la década de los años 60 también se une a la enunciación cinematográfica en forma de ensayo el prolífico Jean Luc Godard. El cineasta aborda gran cantidad de

temas, pero se caracteriza por poner en la pantalla el proceso mismo de construcción del metraje. La estética se basa en palabras del propio Godard «mostrar y mostrarme a mí mismo mostrando» (Català, 2014, p. 513). Su voz en ocasiones advierte de un pensamiento que divide más que une. De esta manera su discurso se multiplica como en un juego de espejos para convertirse en un meta ensayo (Weinrichter, 2007, p. 37). Godard autodenominó a su particular forma de hacer cine-ensayo como «forma que piensa». Es la forma, en tanto camino o método, lo que promueve la reflexión y la inmersión en el tema al cuestionarse según la libre asociación.

Una de las voces más *sui generis* del cine-ensayo es Orson Welles. Quizá su conocida primera experiencia en la radio adaptando *La Guerra de los mundos* (1897) de G. H. Wells permitió unos primeros juegos que más tarde llevaría a la gran pantalla. La película más ensayística es la inclasificable *F for fake* (1973). Welles, con este tipo de películas, elabora textos que mezclan el documental, la ficción, el reportaje, la animación y el texto autorreflexivo del quehacer cinematográfico dentro de un montaje vertiginoso. En *F for fake* (1973), Welles crea una puesta en visión de un juego discursivo que es lo que genera lo ensayístico (Català, 2014, p. 278). La película juega con la incertidumbre sobre la realidad, incorporándola de manera integral en su desarrollo y generando dudas como una herramienta emocional. Aunque los espectadores puedan no llegar a una conclusión clara sobre qué es verdad o mentira, la película logra resaltar que ha estimulado una reflexión significativa al respecto. *F for fake* (1973) es una película réplica del propio tema que intenta representar: la falsificación de obras de arte. De esta manera, forma y contenido se imbrican sin posibilidad de disociación.

La cinematografía norteamericana es, gracias al vídeo y a partir de los años 80, uno de los máximos exponentes de esta enunciación cinematográfica. Las nuevas reivindicaciones identitarias como el feminismo, las luchas raciales y decoloniales estructuran trabajos audiovisuales que transitan estas prácticas de cine reflexivo que cuestionan los modelos de enunciación hegemónica. Podemos señalar varios ejemplos, pero quedémonos con la película ya abordada en el capítulo anterior *Reassemblage* (1982) de la cineasta y antropóloga vietno-

norteamericana Trinh T. Minh-ha. Minh-ha crea un dispositivo audiovisual gracias al cual invita al espectador a cuestionar la significación de lo mostrado en la pantalla. Su objetivo no es significar, sino pensar el significado que sugiere, en este y en otro ámbito, lo mostrado.

Para terminar con esta sucinta muestra, hablemos del cineasta alemán Harun Farocki. El cineasta destaca, no tanto por afirmar lo subjetivo, sino por la formulación de una teoría que se desarrolla a la vista gracias a los dispositivos audiovisuales. El propio Farocki explica su propio quehacer cinematográfico como la posibilidad de que la imagen esté intrínsecamente vinculada con la violencia debido a su naturaleza técnica, histórica y legal (2015, p. 35). Focaliza sus temas en la producción audiovisual que elaboran instituciones militares o prisiones, del lado más bélico, y publicidad o cámara de vigilancia. Representa la visión más crítica de la propaganda estatal en su manipulación de las imágenes (Weinrichter, 2007, p. 41). En este sentido, su obra sería la extensión audiovisual del libro *Vigilar y castigar* (1975) de Michel Foucault. Lo que más se destaca de Farocki es que en sus producciones audiovisuales últimas no generan nuevo material audiovisual. Se basa en *found footage*, metraje encontrado, emitido por dichas instituciones que Farocki reinterpreta mediante su manipulación. Es un montaje que repite, congela y ordena en según qué sentido, junto con una voz supuestamente impersonal, construyendo textos que repiensen las imágenes dándole un sentido muy personal.

3.3.8. Conclusión. Cine-ensayo y la antropología interpretativa

Como se ha visto, el cine-ensayo se presenta como una práctica acorde con la antropología audiovisual dentro de la escuela interpretativa por varias razones fundamentales. En primer lugar, adopta la perspectiva del antropólogo como traductor cultural, permitiendo una transcripción enunciativa y contextualizada entre culturas. Al no limitarse a lo fenoménico, sino centrarse en el contexto que otorga sentido, el cine-ensayo se alinea con la premisa interpretativa de la antropología.

Además, la naturaleza misma del cine-ensayo, caracterizada por su imposibilidad de definición cerrada y su enfoque en el flujo reflexivo y subjetivo del ensayista filmico, se ordena con la búsqueda de comprensión contextual propia de la antropología interpretativa. Al revelar el pensamiento en proceso, el cine-ensayo se distancia de las formas más cerradas de representación, proporcionando una mirada más honesta y crítica hacia las narrativas culturales.

El juego textual del cine-ensayo, al proponer un distanciamiento respecto a la realidad externa al ensayista, contribuye a una representación más auténtica y compleja de las culturas estudiadas. Al no ser un traductor fiel y ciego, el cine-ensayo resalta la subjetividad y la posición crítica, desafiando tanto las narrativas hegemónicas como las propias del cineasta. En este sentido, participa de un marco teórico coherente con la escuela interpretativa de antropología, fomentando una comprensión más profunda y enriquecedora de las dinámicas culturales a través de la expresión cinematográfica.

3.4. Los espigadores y la espigadora de Agnès Varda

3.4.1. Introducción. *¿Una película como referente teórico?*

La falta de una definición clara del cine-ensayo plantea un desafío teórico, especialmente en contextos académicos. La afirmación de que hay tantas formas de ensayo como películas que lo abordan puede resultar en un callejón sin salida en términos de una clasificación rigurosa. La ambigüedad sobre lo que hace que una película sea considerada cine-ensayo y otra no dificulta la evaluación. Puede haber películas que no sean puramente ensayísticas, pero adopten enfoques ensayísticos en momentos específicos, y viceversa. La clave, tanto para la antropología interpretativa como para el cine-ensayo, parece residir en lo local y particular. Estudiar una película en formato de ensayo puede proporcionar orientación sobre cómo una película se convierte en ensayo, y es por esta razón que se ha elegido el ejemplo de la cineasta Agnès Varda como referente teórico y modelo para la realización de una película que se adhiera a la escuela interpretativa de antropología audiovisual.

La elección de Agnès Varda y su película *Los espigadores y la espigadora* (2000) como ejemplo se justifica porque se considera que esta obra encapsula la esencia del cine-ensayo. Varda utiliza un dispositivo que va más allá de lo denotativo, alcanzando lo connotativo. En este caso, la directora y los sujetos representados son lo mismo, espigadores. Mientras observamos las acciones de los espigadores, también observamos lo que hace la espigadora, fusionando así la figura de la cineasta con la actividad retratada. La elección de esta obra específica sirve como un caso ilustrativo que ayuda a comprender tanto la teoría como la práctica del cine-ensayo en el contexto de la antropología audiovisual. Es decir, su forma de hacer se infiere de la propia película. Método, teoría y contenido están expuestos en la propia película, generando una forma que piensa su objeto de estudio.

Para ello haremos un análisis de la película *Los espigadores y la espigadora* (2000) de Agnès Varda. Nos basaremos en dos tipos de lecturas: situacional y valorativa (Cantos Ceballos, 2013). Con la primera se pretende poner en contexto la película. Con la segunda se centrará en hacer un juicio crítico haciendo hincapié en aspectos de las ciencias sociales y la antropología. En primer lugar, exploraremos brevemente la vida de la directora que fue una precursora clave del movimiento cinematográfico conocido como la *nouvelle vague*. Luego, nos sumergiremos en la apreciación de los temas presentes en sus películas, así como en su metodología cinematográfica, centrándonos de manera más específica en la película que estamos analizando. Como siguiente paso, llevaremos a cabo una evaluación exhaustiva a través de un análisis deductivo. Este enfoque nos permitirá descomponer la película en sus elementos más simples y fundamentales. Nos enfocaremos especialmente en tres aspectos clave identificados en tres secuencias específicas, ya que estos serán fundamentales para alcanzar nuestro objetivo valorativo. En la última parte, nos sumergiremos en una discusión sobre la lectura, donde someteremos a juicio la película en el contexto del cine-ensayo. De tal manera que examinaremos cómo estas características específicas se integran en la antropología audiovisual interpretativa, destacando la relevancia de la descripción densa y su contribución al ámbito de las

ciencias sociales. Este análisis nos permitirá comprender de manera más profunda la conexión entre la obra cinematográfica y su impacto en el estudio y la interpretación de fenómenos sociales.

3.4.2. Agnès Varda. Lectura situacional

Agnès Varda nació en 1928 en Bélgica. Desde 1948 se inició en la fotografía. A partir de ese momento ha transitado por numerosas disciplinas artísticas: literatura, artes plásticas, *visual art* y otras como el cine. Ha dirigido 25 largometrajes, gran parte de ellos con su productora Ciné Tamaris. Estas producciones, de bajo presupuesto, les ha permitido actuar al margen de la industria. Este hecho le ha llevado a hacer películas cuyos temas estaban al alcance de su mano. Por ejemplo, «una de sus películas *Daguerréotypes* (1976), está rodada íntegramente en su calle, dentro del límite que le permitía alcanzar un cable de 85 metros («mi cordón umbilical» – decía la propia directora–) enchufado en su casa» (Useros, 2019, p. 58).

Varda es en sentido estricto la pionera de la llamada *nouvelle vague*. Para muchos pasa desapercibido el hecho de que sea precisamente su primera película, *La pointe courte* (Varda, 1955), el filme que inaugura la vanguardia francesa de los sesenta (Larraz, 2011). Este movimiento se caracterizó en sus orígenes por realizar películas baratas que les permitía hacer un cine más atrevido y vanguardista. Más adelante, cineastas como Rohmer, Truffaut, Demy –pareja sentimental de Varda–, Chabrol y Godard hicieron producciones industriales llegando incluso a hacer cine en los EE.UU. Por otro lado, cineastas como Chris Marker, Jean Rouch, y a partir de los setenta, Jean Luc Godard y la propia Varda optaron por seguir haciendo autoproducciones independientes. Fueron precisamente Marker y Godard, compañeros y amigos confesos de Varda, quienes comienzan a desarrollar el cine-ensayo francés. (Useros, 2019, pp. 56-57).

Los temas que la realizadora aborda son variados, aunque destacan los asuntos sociales, el arte, el feminismo y lo autobiográfico. Las producciones de Varda han pivotado entre la

ficción y el documental. Su faceta originaria de fotógrafa marca su trayectoria como documentalista. Las imágenes del cinematógrafo en Varda aluden a un recuerdo como si de una fotografía se tratara (Alcalá, 2021, p. 337). Toda memoria se termina reduciendo a una imagen, a un instante, y del mismo modo lo cinematográfico, en última instancia, se sintetiza para Varda en una fotografía. Si termina ejerciendo el oficio de cineasta es, según sus propias palabras, porque a la fotografía le faltan las palabras (Useros, 2019, p.56). Con las palabras hace humor, juega con ellas y cuestiona la imagen, como si desconfiara de ellas. A su labor la ha llamado muchas veces *cinescritura* (Larraz, 2011, p.111), emulando la expresión *cámara-stylo* (cámara bolígrafo) formulada por el cineasta francés Alexandre Astruc (Peydró, 2019, p. 235).

En lo tocante a su forma de filmar, la propia directora ha explicado en múltiples ocasiones, dentro y fuera de la pantalla, su metodología. «Voy recordando mientras vivo», dice en *Las playas de Agnès* (*Les plages d'Agnès*, Varda, 2008). La memoria compone gran parte de su material filmico. La secuenciación de lo fílmico, en ocasiones, pareciera un reordenamiento de su memoria. Para ello, en la misma película, lo ejemplifica vaciando su bolso para volverlo a llenar mientras su voz dice «lo vacío todo en desorden y luego lo ordeno un poco» (Larraz, 2011, p.95). En unas declaraciones en 2003, con motivo de un homenaje que se le hizo en Zaragoza y donde se proyectó la película que nos ocupa, habló de su técnica de elaboración (Peydró, 2019, pp. 250-251). Para ello comentó que parte de intuiciones más o menos documentadas con las que salía a la calle con su cámara. Tras una semana de filmación se encerraba en la sala de montaje donde releía y consecuentemente reescribía lo grabado. Con una idea nueva, volvía a filmar una semana más repitiendo el proceso. En esas dinámicas de filmar y montar para luego repetir construía el filme.

Los espigadores y la espigadora (2000) es el 18º largometraje de la directora. La transición de siglo resultó significativa no solo en términos narrativos, sino también porque brindó la oportunidad de explorar las posibilidades ofrecidas por las emergentes cámaras de video digital que surgieron en ese período. La directora hace mención de ello en la propia película. Ya se

habían utilizado videocámaras en la década de los ochenta, pero el cine digital supuso una pequeña revolución. Ya no eran necesarias las costosas cámaras de Betacam o VHS –de ínfima calidad– que además precisaban de costosos equipos para la edición. Desde mediados de la década de los noventa se pudo desarrollar el cine digital con una cámara no muy cara y un ordenador algo potente (Darley, 2000). Varda a finales del siglo XX contó con un equipamiento digital que le permitió perfeccionar su método de filmación y montaje con costos relativamente baratos.

Para concluir este marco contextual y metodológico, se puede decir que Varda encuentra una nueva forma de perfeccionar su modo de hacer cine. Como ya se ha encargado de decirnos la historia del arte, los cambios técnicos llevan consigo nuevas formas de hacer y consecuentemente nuevas estéticas. En el caso de Varda el cine digital le sirve para continuar el cine barato que ya se puso en marcha con la *nouvelle vague* en los años cincuenta, aunque sea de manera diferente. Esto le permitía fijar su mirada en lo que le rodeaba. Gracias a su aguda capacidad de observación y a su extenso bagaje cultural, tenía la libertad de experimentar con diversas formas cinematográficas a través de un proceso de ensayo y error. Este enfoque le permitía construir su obra fílmica desde una perspectiva subjetiva única. Centrémonos ahora en el análisis valorativo de la obra.

3.4.3. Al alcance de su mano. Lectura valorativa¹¹

La película *Los espigadores y la espigadora* se estrenó en el año 2000. Tiene una duración de 82 minutos. Su filmación fue con varias cámaras digitales de formato MiniDv. Tomemos la sinopsis que aparece en el portal de cine Filmaffinity España (<https://www.filmaffinity.com/es>) que dice:

¹¹ Para hacer este apartado se ha hecho sobre la base de un trabajo anterior que analiza minuto a minuto la película. Como resultado, existe un escrito de unas 7500 palabras. Este trabajo previo desmenuza más concienzudamente el metraje de la película analizando sonido, voz en off e imagen. Ese trabajo se adjunta en el Anexo I.

Recorriendo Francia, Agnès Varda se ha encontrado con espigadores, recolectores, gente que busca entre la basura. Por necesidad, o por puro azar, estas gentes recogen los objetos desechados por otros. Su mundo es sorprendente. Y la directora, a su manera, es también una especie de espigadora que selecciona y recoge imágenes aquí y allá (2023).

Empecemos a valorar a grandes rasgos la obra para después desmenuzar los elementos más relevantes. Si nos ceñimos a lo narrado, la película se articula, como el propio título indica, entre los espigadores y la espigadora. La espigadora es Varda y su cámara. Los espigadores son todos aquellos que aparecen en la película y que en la actualidad recogen las sobras de otros. Lo que todos comparten es el gesto, ya sea simbólico o físico, de recoger, ya sea del suelo, de los árboles o, metafóricamente, de lo que los demás desechan o no desean. Varda, la espigadora, se ve a sí misma como una recolectora que azarosamente recoge imágenes con su cámara. Entre la espigadora y los espigadores está el arte en su versión poética de sacar de la basura algo bello o útil. El arte hace de bisagra entre Varda, o más concretamente su mirada, y el resto de los espigadores.

Para ejemplificar lo anterior señalamos tres ejemplos a lo largo del metraje estratégicamente colocados: uno al comienzo, otro en la mitad de la película y el tercero al llegar al desenlace. En el arranque, como si se tratase de una declaración de intenciones, la directora propone un juego de espejos. Presenta el concepto de espigar mediante el cuadro de Millet *Las espigadoras* (1857). Inmediatamente después la directora se muestra ante la cámara como una espigadora. Una espigadora especial, pues espiga con una cámara (Imagen 1¹²). Para ello suelta las espigas que lleva al hombro y toma una videocámara que apunta a la cámara misma. El juego va desde los espigadores, el arte –pictórico, en este caso– y ella misma. Este triángulo

¹² Las diferentes capturas de pantalla de las imágenes que se expongan vendrán en el apartado Imágenes al final de este trabajo.

expone, como veremos, la subjetividad encarnada por la cual ella, mediante su arte –el fílmico– observa al otro o, dicho en términos de la película, espiga las imágenes del otro.

Estos tres mismos elementos –espigadores, el arte y ella misma– nos lo volvemos a encontrar en el minuto 32 –cerca de mitad del metraje–. Comienza igualmente con una puesta en escena. Varda simula llegar de un viaje de Japón. En su maleta trae recuerdos en los que se encuentra un autorretrato de Rembrandt. Este hecho le sirve a la directora para hacerse ella misma un autorretrato de sus manos, donde, según ella, se nota su vejez (Imagen 2). Inmediatamente después vemos a artistas-recolectores que toman de la calle utensilios con los que hacer sus obras artísticas. Otra vez vemos la triangulación subjetiva de arte y los otros. Esta vez, al triángulo conceptual –espigadores, el arte y ella misma– se le añade un elemento reflexivo que simboliza el paso del tiempo al fotografiar sus propias manos. Se ve un plano del dorso de su mano izquierda –se entiende que filma con la mano derecha– y la voz de la propia cineasta que dice: «(...) y mis manos me dicen que pronto llegará el fin» (Varda, 2000, 0:36:00).

La directora deja su última articulación entre ella, los espigadores y el arte, en los últimos 20 minutos de la película. La directora ha salido con un amigo a recoger utensilios tirados en la calle. Entre la basura encuentra un reloj sin agujas que decide llevárselo a casa (1:09:30). Allí compone otra puesta en escena donde asocia el reloj con ella misma. El reloj sin agujas motiva a Varda a realizar una última reflexión sobre lo irónico e inútil que resulta ese reloj, ya que parece negarse a aceptar el paso del tiempo. Seguidamente, vemos al último espigador, a quien, para Varda, según sus palabras, produce más ternura y emoción. Es el pequeño retrato de un biólogo vegetariano que lleva 8 años viviendo en un albergue (1:10:51). Lo conoció recogiendo restos de alimentos en el mercado. Pero, lo que más le emociona de él es que ofrece gratis clases de francés a los migrantes con los que comparte alojamiento. En su secuencia final, retorna al ámbito del arte. Del fondo de los archivos de un museo nos muestra el cuadro llamado *Las espigadoras huyendo de la tormenta* (1857). Según sus propias palabras, la contemplación del cuadro le produce un gran placer. Al regresar a otra representación de

espigadoras en un cuadro, crea un vínculo con el inicio de la película. Este final circular sugiere la idea de que el tiempo no ha transcurrido.

Procederemos, seguidamente, a realizar una lectura interpretativa basada en la selección previa que hemos hecho. Desde cierta perspectiva, el inicio de la película se nos presenta como una suerte de juego entre tres elementos fundamentales: la directora, los espigadores y el arte. En el desenlace, se observa un marcado énfasis en lo emocional, emanando directamente de la subjetividad de la directora. Pareciera que, al concluir la película, nos transmite que todo lo que ha realizado está impregnado de su propia emoción: la captura del tiempo, la destacada solidaridad del último espigador y la simple y placentera contemplación del arte. Este enfoque sugiere que la película subraya la importancia de la conexión emocional, relegando otros aspectos previos para poner énfasis en la apreciación serena de una obra artística.

Al examinar la parte intermedia de la película que destacamos anteriormente, aquella en la cual los elementos de la directora, los espigadores y el arte se entrelazan, notamos un momento clave. Es en este punto, cuando una hipotética vuelta de un viaje desde Japón lleva a Agnès Varda a compartir con nosotros su visión sobre los artistas que crean sus obras a partir de materiales reciclados, que parece estar hablando de su propia metodología creativa. En ese momento nos presenta al artista Louis Pons (1:39:21), que explica su particular proceso artístico (Imagen 3). Este consiste en establecer orden tanto en su «cabeza y en lo que le rodea». Los lápices, latas de conserva, bobinas, entre otros objetos que recoge de la basura, se transforman en palabras con las cuales construye frases que a su vez se convierten en cuadros. De manera similar, Varda emplea su película para instaurar orden. Así como Pons organiza objetos aparentemente insignificantes en obras coherentes, la directora organiza las imágenes y temas de su película para dar forma a una narrativa significativa y reflexiva. En ambos casos, la creación artística se convierte en un medio para dar estructura y significado a la aparente aleatoriedad de la vida.

Y en la práctica cinematográfica poner orden significa editar. Y es precisamente en el montaje donde Varda construye su película (Colorado, 2016, p. 194). Gracias a la información sobre su método de trabajo –recordemos: filmar, editar lo filmado para volver a salir a grabar– podemos hacernos una idea de lo que le supuso componer la película. El filme se confecciona con numerosos elementos –podemos contabilizar hasta 29 fragmentos¹³– la mayoría de ellos encontrados azarosamente. Estos, que son los que finalmente vemos en la pantalla, son el resultado de un proceso de ordenamiento mental. En otras palabras, en su particular espigueo, Varda encuentra gente, cosas, trozos de mundo si se quiere, pero son elegidos o rechazados en la sala de edición. Es decir, tras ese tránsito entre el mundo y la sala de montaje, Varda ha tenido que articular un discurso que le dé unidad al conjunto. Estos espigadores, los recolectores de patatas, los sin hogar, el chef de cocina, los vendimiadores, los abogados, los jóvenes excluidos, el biólogo, etc. son elementos heterogéneos cuya unidad se encuentra en la mente de Varda. Y ella solo lo puede «extraer» de su mente mediante el ejercicio de filmar y montar. Finalmente, es lo que hace el artista y el científico: mira el mundo e interpreta.

Sin embargo, cuando terminamos de ver la película, es inevitable tener la sensación de haber asistido ante la exposición de unas problemáticas sociales que a todos nos afectan. La industrialización del sector alimenticio supone ciertos desajustes. La película expone diversas estrategias de resistencia particulares. No juzga al sistema capitalista, pero sí plantea una dicotomía entre los que perfectamente pertenecen al sistema y los que son marginados. A estos Varda tampoco juzga, solo muestra como lo ve y cómo logran burlar las estrategias de la industria sacando, a su vez, sus propias vergüenzas a relucir. En esta tensión entre los de dentro y los de fuera la directora encuentra una tercera vía. Estos están representados por los artistas. Es decir, aquellos que de forma creativa se niegan a una lógica de usar y tirar. El cocinero, los

¹³ Esta división se ha hecho desde un criterio propio. Se puede ver en el Anexo I la división propuesta en el análisis de la película *Los espigadores y la espigadora* (2000) de A. Varda.

artistas, el profesor y ella misma reaccionan a sus respectivas industrias capitalistas con un modelo de creación diferente. Recordemos que la propia Varda produce fuera del sistema de cine industrializado. Para ello autoproduce sus películas con herramientas, nunca mejor dicho, al alcance de su mano. Varda encuentra un pequeño lugar en la frontera de la industria desde donde alza su voz. Propone un cine más artesano que, paradójicamente en este caso, se opone a la tradición industrial cinematográfica y se hace vanguardia.

3.4.4. Discusión antropológica de *Los espigadores y la espigadora*

La pregunta que convendría hacerse en este momento es de qué manera la película se ciñe a la estructura conceptual que hemos dibujado anteriormente. Recordemos brevemente que nos planteamos este apartado como una suerte de examen en donde pretendíamos saber qué cabida tiene la película *Los espigadores y la espigadora* (2000) –como película enmarcada en la forma de cine-ensayo– dentro de las ciencias sociales y, más concretamente, en la antropología. Para ello hemos dibujado conceptos claves con los que la antropología hermenéutica o interpretativa se mueve. Estos conceptos son el conocimiento local y la descripción densa teorizados por el antropólogo Clifford Geertz. Además, relacionado con antropología de género, tomamos el concepto de Donna Haraway para esbozar su teoría del conocimiento situado. Por otro lado, hemos presentado la noción de razón poética de la filósofa María Zambrano. Por último, se ha planteado la metodología y los fundamentos del cine-ensayo. Lo que restaría saber es de qué manera la película se pliega a esta forma de expresión y, consecuentemente, a la teorización antropológica abordada. Hagamos la lectura valorativa desde las diferentes perspectivas.

Desde un punto de vista antropológico. La película comienza con una cuestión puramente antropológica al preguntarse por el significado de un gesto: espigar. Espigar para Varda no es a priori un trabajo, sino un fenómeno corporal. Con ello provoca con su mirada –por esto mismo antropológica– un extrañamiento en algo cotidiano, como es el hecho de agacharse

para recoger un fruto (Mora, 2020, pp.19-20). En ese momento los caminos se bifurcan mediante la mirada interrogante de la cineasta. En primera instancia se abre un camino entre el pasado del espigueo y el presente. Más adelante, nos dirige a la ciudad donde aparecen los marginados. También conviene señalar la transversalidad de la directora para transitar desde la pintura, la fotografía, la historia y la sociología (Larraz, 2011, p. 98). Esto es importante, ya que confiere al estudio social y a la práctica antropológica una transversalidad enriquecedora.

Aunque pueda parecer que el tránsito por diferentes lugares, personas e historias convierta a la película en una exposición superficial, es todo lo contrario. Precisamente hace una descripción densa al centrarse en lo local, en los pequeños relatos que acontecen a la gente común. Efectivamente, Varda renuncia a una explicación positiva de una realidad general y totalizadora. Por otro lado, Varda se sumerge en la complejidad de los significados y significantes asociados a un simple gesto. Aunque este aspecto puede no resultar completamente evidente, se destaca por su sinceridad y autenticidad. Es relevante señalar que la directora misma participa simbólicamente en este gesto cuando recoge imágenes, adoptando una postura metafórica que refleja su conexión directa con la acción de los espigadores. Hace, a su manera, la experiencia encarnada. Se convierte en lo que filma.

Uno de los temas que plantea la película de manera latente es el hecho de vivir en una sociedad de consumo donde los productos tienen fecha de caducidad. En contra, propone la lógica de la vida que se reproduce en ciclos (Mora, 2020, p. 23). Los ciclos de la cosecha se oponen a las lógicas industriales alimenticias, por ejemplo. Pero también, en su metodología como realizadora reproduce los ciclos. Pensemos en sus constantes idas y venidas por toda la película: viajes, vueltas a casa, visitas a los espigadores, etcétera. Igualmente, el ciclo personal de la vida se refleja en ella misma, en su vejez.

Desde la razón poética y el conocimiento situado. Esto último liga muy bien con el conocimiento encarnado de Donna Haraway. Varda, la cineasta, espiga imágenes. Esta bella metáfora de verse a sí misma como una entre los demás espigadores, le hace colocarse en

plano de igualdad con respecto a los sujetos filmados. No filma «sobre» los espigadores, sino «entre» los espigadores. Un «entre» que es un no-lugar donde se produce la creatividad (Moreno & Flores, 2019, p. 199). Con lo cual, como en otras películas suyas, le lleva a reflexiones encarnadas como son el tiempo y el feminismo (Larraz, 2011, p.109).

Varda hace de su biografía parte del tema de sus películas (Alcalá, 2021, p. 338). Sin embargo, contra lo que puede parecer, nunca rompe su intimidad. Muestra lo que le interesa para comunicar. Ella misma es el tema, aunque no es el fin, en tanto es el medio para ir a otro lugar. En tal caso, la película se encuentra entre ella y los espigadores mediante el arte de filmar. Ella, su carnalidad, es una forma de conocer y de transmitir. Cuando Varda habla de una obra de arte no lo hace como historiadora del arte, sino como artista que vive un cuadro. De esta forma escenifica la división benjaminiana entre la historia de los vencedores, objetiva y total y el pasado como recuerdo encarnado en la cineasta (Mora, 2020). Lo que Varda muestra no es historia, sino memoria de los vencidos, desde su subjetividad y la parcialidad.

La razón poética de María Zambrano se manifiesta en *Los espigadores y la espigadora* (2000) a través del empleo narrativo del azar. Podríamos decir que la metodología de Varda parte del material cinematográfico que encuentra y registra con su cámara para convertirlo en metáfora en la mesa de edición. El dispositivo generador de la película se basa en la figura de la espigadora de imágenes. Es decir, Varda, como una espigadora más, encuentra imágenes que mediante el montaje ordena. Ese orden termina siendo la yuxtaposición de conceptos diferentes que componen metáforas. Como ya se ha mencionado, la propia Varda comenta en su película *Las playas de Agnès* (2008) cuál es su propio método. Recordémoslo, su voz sobre las imágenes de un bolso vaciarse dice: «vacío todo en desorden y luego ordeno un poco» (Larraz, 2011, p. 95). La ecuación es sencilla, pues es la poética de la directora la que le da sentido simbólico a lo que se encuentra. Como ejemplo pongamos algunos hallazgos a lo largo de la película: las patatas en forma de corazón (minuto 12), los juegos de palabras, cuando la directora

atrapa camiones con su mano (minuto 42) o «la danza de la tapa del objetivo» (minuto 47), entre otros.

¿Pero, qué tiene que ver esto con la razón poética de María Zambrano? Zambrano (2007) distingue dos formas de ver. Una es la mirada del científico-filósofo que representa Platón y otra es la contemplación del poeta. En la tradición platónica lo que se busca ya está de alguna manera en los ojos de quien busca. Por extensión, y más adelante, en el método científico cartesiano lo buscado está ya en la mente. Por lo tanto, solo queda corroborarlo o descartarlo en una lógica de oposición binaria. Con lo cual lo que se pone en marcha es una dialéctica a una verdad preexistente y trascendente. Según Zambrano esto es un camino violento. En cambio, para el poeta hay una suerte de vaciamiento. Cuando se contempla no se busca, sino se encuentra. Eso que se encuentra produce un extrañamiento al que le sigue preguntas. El poeta, mediante metáforas, consigue darle forma a lo que ve y a lo que siente. Como dice la filósofa-poeta, «la poesía nace, como el conocimiento, de la admiración, mas no de la violencia» (2007, p. 131).

En la película que nos ocupa ocurre un tanto de lo mismo. Como hemos visto su función como cineasta –igual que la de los artistas recolectores– es la de poner orden entre las cosas que encuentra. Es el azar y la sorpresa lo que inaugura el proceso de creación. No busca, sino encuentra. Y en el hallazgo, entre ella y lo inesperado, es cuando formula sus metáforas únicas y encarnadas. Tanto es así que los encuentros provocan memoria (Mora, 2020, pp. 26-27). Los objetos y personas con los que se topa, como si se tratase de magdalenas proustianas, comienzan un proceso de rememoración que es incluso más amplio que la vivencia misma. El proceso poético es acción que mientras se hace construye realidad.

Como vemos el método de Agnès Varda, que combina intuición y repetición, se alinea sorprendentemente bien con la perspectiva de teóricos como Feyerabend. Este argumenta que la ciencia florece mejor en un entorno de desorden teórico que en uno gobernado por leyes rígidas (1986, p.1). Feyerabend sostiene que el desorden fomenta el progreso y es más

humanista. Aunque el anarquismo no sea la filosofía política más popular, resulta esencial para cuestionar y mejorar las estructuras establecidas en la epistemología y la filosofía de la ciencia. Asimismo, el método de Varda conjuga con las prácticas más recientes de las etnografías colaborativas. Estas abogan por un no-método, un enfoque que rechaza un camino predefinido en favor de una constante reflexión y adaptación (Katzner et al, 2022, pp.19 y 20). Este no-método no es una práctica superficial de espontaneidad, sino un proceso riguroso de cuestionamiento continuo sobre el qué, el cómo, el porqué y el para quién de cada acción. En la investigación colaborativa, esto se traduce en una doble reflexividad, donde tanto los investigadores como los participantes se sumergen en una dinámica de intercambio y contraste de análisis, creando una etnografía profundamente comprometida y adaptable a los contextos específicos. Sin embargo, no podemos afirmar que el método de Varda sea completamente colaborativo, ya que no existe una verdadera coautoría. En última instancia, es Varda quien se presenta mostrando su propia visión.

Desde el cine-ensayo. Si nos tuviéramos que quedar con una de las características que hemos esbozado sobre el cine ensayo, esta sería que no pretende reproducir una realidad histórica, sociológica o antropológica exterior. Más bien, mediante la elaboración de un discurso compuesto por el montaje, se pretende expresar el pensamiento en acción del ensayista. En el montaje de *Los espigadores y la espigadora* (2000), Varda va hilando imágenes encontradas entre memorias, ciclos y procesos de envejecimiento. Del presente regresa al pasado con discontinuidades huyendo de la totalidad (Mora, 2020, p. 25). En esos zigzagueos entre la espigadora (ella) y los espigadores (los otros) se reproduce el proceso de pensar. Un proceso que es mucho más amplio que los 82 minutos que dura el filme.

Según el crítico y académico audiovisual Josep M. Català la película *Los espigadores y la espigadora* de Agnès Varda exhibe una característica propia de la forma ensayística al transformar los viajes de la directora en una imagen simbólica de la divagación que define su estilo, constituyendo así una búsqueda identitaria (2014, p. 67). Más adelante, Català piensa que, en

esencia, el ensayo se ocupa siempre de algo que ya ha sido configurado culturalmente o pre-existente (2014, p.100). Se caracteriza como una meta-actividad, donde ensayar no implica tanto crear algo completamente nuevo como especular a partir de lo que ya existe: transformar lo existente y reflexionar sobre ello, partiendo de algo que ya ha sido conformado de antemano. Y es precisamente lo que Agnès Varda hace en esta película, construye otra realidad con el material de una realidad existente, inmediata, que transforma (2014, p. 172). La transformación reside, como ya se ha comentado, en el orden especial que configura con lo recolectado. En pocas palabras una suerte de *collage* cinematográfico.

Por último, habría que hacer hincapié en los modos de producción. Solo las películas de presupuesto muy reducido, casi exclusivamente aquellas creadas con una cámara digital personal –como las que nos ocupa– sean capaces de generar un ensayo fílmico genuino (Català, 2014, p. 150). Ya que el autor y el producto de su reflexión están inseparablemente vinculados. Aunque esta afirmación no es necesariamente válida para todas las situaciones, se puede considerar como una idea útil para entender, a través de la comparación, las demás posibilidades en el ámbito cinematográfico.

Para acabar este apartado, podemos decir que en este caso concreto hablamos de cine-ensayo porque la película es reflejo directo de la manera de realizarla. Hasta tal punto es así, que lo que se reproduce, de alguna manera, es la forma misma. Una forma que está limitada por las condiciones de posibilidad de la creadora. Estas condiciones son de dos tipos, físico e intelectual. En el caso de *Los espigadores y la espigadora* (2000) Varda al hacer la película responde intelectualmente a lo que se encuentra. Lo que hace que sea cine en forma de ensayo es que recoge el proceso mismo de producción. De esta manera consigue cuestionar a las imágenes mismas que ya no son el principal criterio de autoridad. Dicho de otra forma, las imágenes no totalizan el significado porque están cuestionadas por la propia cineasta. Las imágenes tras pasar por el filtro de la ensayista se convierten también en imágenes de segundo grado. Los significados y los significantes se multiplican.

3.4.5. Conclusión. Ensayista-traductor de/en imágenes

El cine-ensayo es una herramienta divulgativa y de investigación óptima para la antropología interpretativa precisamente porque pone en el centro al antropólogo o antropóloga audiovisual como traductor cultural. Lo que se reproduce no es una verdad trascendente, sino un punto de vista subjetivo y el método con el cual se piensa. Estas dos premisas convierten al cine-ensayo en una descripción densa más allá de los fenómenos culturales que se exponen. Visto así, el cine-ensayo no sería un documento fílmico claro, coherente y universalmente verdadero. En cambio, la película que deviene en ensayo se muestra como honesta y parcialmente objetiva.

Por otro lado, el modo de producción del filme-ensayo condiciona su propia forma. El cine industrial heredero del taylorismo del siglo XIX establece una producción en cadena gracias a la cual se parte de una idea-guion para llegar al producto final (Díez y Suárez, 2019). Podríamos calificar este método de deductivo en donde todo el proceso se pone en función de la idea-guion que se busca. Sin embargo, los modos de producción del cine ensayo invierten esta lógica. No se parte de una idea, sino de una realidad al alcance de la mano que, mediante el extrañamiento, produce una serie de preguntas que el o la ensayista tiene que resolver. La forma de resolverla es eminentemente poética. Ya que lo poético reside en su forma misma.

3.5. El mito bueno de al-Ándalus: perspectiva andaluza como herramienta antropológica de diálogo

3.5.1. Introducción. Mito útil

Como es lógico, Andalucía ha desarrollado una relación especial con la historia de al-Ándalus. Este periodo donde la región estuvo bajo el dominio musulmán ha forjado, para bien o para mal, cierta sensación de pertenencia. A grandes rasgos, Andalucía se siente heredera de la cultura, del arte y la ciencia dejada por la civilización islámica. Es cierto, que no en pocas ocasiones ese legado no responde a una realidad, sino más bien a un mito. Esta perspectiva

andaluza sobre el mito de al-Ándalus a menudo contrasta con la visión predominante de otras partes de la península. En otras regiones, la lucha contra al-Ándalus precisamente ha fraguado la identidad española. Esta visión de la España reconquistada no es, sin embargo, menos mítica de lo que pueda representar el llamado mito de al-Ándalus. Ambas parecen las dos caras de la misma moneda. No obstante, desde Andalucía, con el fin antropológico de construir lazos con el mundo islámico, se considera que este mito puede tener una utilidad para mantener un diálogo. Esta utilidad es la que merece el apelativo de «buena».

El objetivo de este apartado es realizar un análisis de los componentes que configuran el mito de al-Ándalus. Más específicamente se explorará de qué manera esta construcción puede desempeñar un papel relevante como herramienta antropológica de diálogo intercultural. Como primer paso, exploraremos el concepto de orientalismo y su influencia en la percepción de Occidente sobre el Oriente a lo largo de la historia. Seguidamente analizaremos el mito de al-Ándalus desde la perspectiva de un orientalismo específico de la zona. También analizaremos algunas características del mito de al-Ándalus que tienen que ver con el hecho de considerar el estrecho de Gibraltar un símbolo de unión y de separación entre culturas. Este hecho se ha traducido en diferentes versiones historiográficas a menudo contrapuestas. Por último, nos preguntaremos si el mito puede ser usado y de qué manera antropológicamente para el diálogo. La respuesta no es sencilla, ya que, como mito, el al-Ándalus orientalista es una herramienta del poder precisamente para expulsar de occidente esa época. Por lo tanto, en primera instancia resulta complicado poder compaginar el orientalismo andalusí como puente de unión entre culturas. Para ello, señalaremos la burla y la ironía del mito como un instrumento para dialogar y a la vez subvertir el discurso.

Andalucía, como si se tratara de una estatua bifronte de dios Jano, es una frontera imaginaria y creativa entre el pasado y el presente que mira a África y a Europa. Tiene en sus manos una herramienta poderosa con la cual construir puentes para el diálogo. Veamos de qué manera puede servir para la concordia.

3.5.2. *Orientalismo*

El orientalismo, como concepto, ha influenciado significativamente la percepción y la representación del Oriente por parte de Occidente durante siglos. Como se sabe, la conceptualización más notable de este término proviene del crítico literario palestino-americano Edward Said, quien en su obra seminal *Orientalismo* (1978), desentrañó la manera en que el orientalismo ha operado no solo como un campo de estudio, sino también como una herramienta de poder y dominación.

Said define el orientalismo desde tres ámbitos: el académico, de pensamiento y el material histórico. A finales del siglo XVIII, principalmente en Europa, se crearon instituciones académicas que han descrito y enseñado una ontología de Oriente. Para ello necesariamente se ha elaborado un discurso que distingue una epistemológica de Oriente que, a su vez, forja un modelo para Occidente. Es, por lo tanto, un cuerpo sistematizado para conocer a Oriente que se introduce en la conciencia (2002, pp. 20-35). En algún momento Said lo define como un centro de conflicto con ideología (1996, p. 33). Pues crea una cierta conciencia geopolítica expresada mediante la erudición que se aleja del concepto más visible de la política.

Visto de esta manera, el orientalismo no es un discurso académico o artístico inocente. Está íntimamente ligado a las estructuras de poder. Durante la era del imperialismo europeo estas representaciones servían para acercar al «Otro» con el fin de hacerlo reconocible (Said, 2002, p. 45). Haciéndolo legible promete una verdad fuera de su mundo que justifica el poder colonial (González Alcantud, 2021a, p. 22). Al retratar Oriente como retrasado, misterioso, desordenado o incluso peligroso, se refuerza la idea de que se precisa ser «civilizado» o, al menos, controlado por las potencias occidentales.

La tesis principal que defiende Said en su libro es que «el orientalismo es –y no solo representa– una dimensión considerable de la cultura, política e intelectual moderna, y, como tal, tiene menos que ver con Oriente que con “nuestro” mundo» (2002, p. 35). El orientalismo no solo representa a Oriente en términos inexactos y estereotipados, también actúa como espejo

que refleja las aspiraciones, miedos y preocupaciones de Occidente. En el quimérico sueño de acercar y hacer inteligible a Oriente, Occidente proyecta una definición por oposición que termina definiéndose en su anhelo autoconstructivo. Así pues, la construcción del mito oriental sirve como referente de su propia formación cultural, ideológica, estética, etc.

Encontrar un hito histórico concreto que origina el orientalismo es inútil. No obstante, por empezar en algún momento, podemos señalar la mirada a Oriente de los griegos clásicos. Persia desempeñó un papel importante en la autoconcepción de lo «griego». La dicotomía entre helenos y bárbaros sirvió a Heródoto para configurar desde Grecia una visión del Imperio persa. Igualmente, Alejandro Magno encarna la simbiosis del conquistador occidental que mezcla en su cometido curiosidad científica y poderío militar para civilizar Oriente. Mucho más adelante, en las cruzadas de los siglos del XI al XIII, hubo tentativas significativas de Europa por influir en Oriente Medio. Estas expediciones tenían como objeto ocupar Tierra Santa, particularmente Jerusalén, para arrebatárselas a los musulmanes. Sin embargo, nos advierte Said que más allá del aspecto religioso, las cruzadas también tenían motivaciones políticas y económicas. Europa se sentía atraída por las rutas comerciales entre las prósperas ciudades de Oriente Medio. De manera recurrente los intereses de Europa por la zona fueron alimentándose hasta finales del siglo XVIII con la invasión napoleónica de Egipto. Desde ese momento el colonialismo seguía un método parecido, primero se satisfacía el deseo científico de conocimiento mediante la construcción académica del «Otro» para después invadir y conquistar en nombre de los intereses del conquistado (Said, 2002, p. 133). La conclusión material del pensamiento orientalista es el canal de Suez. En una primera fase, se manifiesta el anhelo de fortalecer los lazos con Asia, seguido por la materialización de este propósito mediante la creación de infraestructuras que abren nuevas rutas. Finalmente, culmina con la intervención en Egipto con el objetivo de asegurar el control sobre la región.

El orientalismo se refleja en la literatura occidental dibujando a Oriente de manera oscilante. Los griegos antiguos asocian a lo oriental un carácter dionisiaco –no en vano, en la

mitología griega Dioniso proviene de Asia—. Oriente es para Occidente relativamente conocida, un paraíso donde se cultiva el placer asociado con lo carnal. Por otro, Oriente es un lugar completamente nuevo, misterioso, indómito, salvaje y peligroso (Said, 2002, pp. 89-90). Con la aparición del islam se reactualiza una nueva versión. Un ejemplo es la visión que Dante Alighieri da del «impostor» Mahoma (Said, 2002, p. 108). El islam alimenta en el absolutismo europeo del siglo XVIII el sentimiento de un Oriente sexualizado y liberalizado. No obstante, la visión despótica de Oriente cambia en función de la versión absolutista que el literato tenga de su propio sistema político. Por ejemplo, Turquía será vista como una República en comparación con los tiránicos reinados europeos del siglo XVIII (González Alcantud, 2021a, p. 48). En cambio, en las *Lettres Persanes* (1717) Montesquieu profundiza en la figura del autoritario Sultán. No obstante, son el eje despótico y el exótico los principales conceptos vertebradores del orientalismo literario y artístico del siglo XIX. La traducción al francés a principio del siglo XVIII de las *Mil y una noches* supuso tener un referente para la materialización simbólica de un imaginario. Este se basa en el erotismo liberado de la mujer razonante de Scherezade que lucha contra el opresor Sultán.

3.5.3. Mito de al-Ándalus. Orientalismo casero

El orientalismo trata a Oriente como una entidad monolítica, ignorando las vastas diferencias culturales, religiosas, lingüísticas y políticas entre las sociedades que pretende representar. Esta homogeneización permite a Occidente manejar y entender a Oriente en sus propios términos. Aunque, es evidente que dicho pensamiento cae en profundas inexactitudes. Pensemos que al tratarse de una geografía imaginaria resulta imposible delimitar sus fronteras. Esta indefinición propicia el hecho de considerar Marruecos, por ejemplo, más Oriental que países europeos situados al este. Dicho de otra manera, al hablar de una geografía mental lo Oriental descrito por el orientalismo se puede situar geográficamente dentro de Occidente.

Este es el caso de la frontera imaginaria que supone al-Ándalus. Como se ha visto, Europa en el siglo XIX mira al Oriente soñado. Esta evocación servía como respuesta a un presente decadente fruto de una modernidad que se imponía en la Europa de la industrialización. Sin embargo, esta visión a Oriente no siempre se dirigía a tierras lejanas; a veces, buscaba más cerca, hacia su propio pasado. La península ibérica brinda su propia versión orientalizada de al-Ándalus, el período musulmán de la península. Andalucía, con su rica herencia morisca y su arquitectura emblemática, como la Alhambra, se convirtió en epicentro de esta nostalgia. De esta manera, como califica González Alcantud, al-Ándalus se convirtió en un cronotopo, es decir, en un cruce literario de tiempo y espacio (2021a, p.107). Y es por esta razón que al-Ándalus y Andalucía se han convertido en una frontera imaginaria. En ella chocan la idea de convivencia, aprendizaje y florecimiento cultural de al-Ándalus contrastando con el presente andaluz percibido idealmente como problemático. De nuevo, nos encontramos con esta oscilación de visiones que, en este caso, se pueden calificar de un «orientalismo casero» o en un caso más extremo de «auto-orientalismo».

No es objeto de este trabajo relatar pormenorizadamente la historia y el contexto de lo que en la historiografía se entiende por al-Ándalus. Pero sí conviene señalar sucintamente la controversia que dicho término encierra en las discusiones académicas de las últimas décadas. Estas divergencias surgen de factores religiosos, ideológicos, nacionalistas y académicos que, en muchos casos, están gobernados por un orientalismo casero. Uno de los factores más comprometidos es el de la convivencia entre las tres culturas: musulmana, judía y cristiana. Otra controversia reside en el término «reconquista». Es decir, en la lucha continua y unificada de los reinos cristianos para conquistar territorio ibérico musulmán. A este aspecto en la celebrada obra de José Ortega y Gasset *La España Invertebrada* (1922) el filósofo comentó «yo no entiendo cómo se puede llamar Reconquista a una cosa que duró ocho siglos» (Castro, 1983, p. 41). El nacionalismo romántico español entendió allá por el siglo XIX que la conquista de los reinos cristianos de la totalidad de la península en el siglo XV le daba sentido a una entidad

nacional española. En virtud de esta visión se oponen, grosso modo, dos visiones historiográficas con respecto a al-Ándalus. Por un lado, hay historiadores como Francisco Javier Simonet, Claudio Sánchez Albornoz y Miguel Ángel Ladero Quesada que ven en la formación de al-Ándalus una interrupción histórica, considerando este periodo como un tiempo oscuro hasta la reconquista –este término en este caso sería preciso– de Granada. Por otro lado, estarían aquellos como José Antonio Conde, Pascual de Gayangos, Tomás Márquez de Villanueva, entre otros, que ven en al-Ándalus una época de esplendor con conflictos interculturales esporádicos (Martínez Pozo, 2020, p. 29). Cabe señalar la postura del hispanista Américo Castro en su obra *España en su Historia* (1948). Para Castro la convivencia entre las tres culturas fue un hecho histórico fundamental para construir la cultura española del siglo XVI y siguientes.

Ya sea de un lado o del otro, la visión orientalista doméstica influye ideológicamente en ambas posturas. Los historiadores vienen a oponerse a un mito de al-Ándalus que, por otro lado, se arraiga en el imaginario. La construcción de este mito es un fenómeno multifacético que se entrelaza con estructuras profundas de imaginación y deseo, así como con tendencias culturales e históricas específicas. Por consiguiente, entenderemos por mito al sistema de símbolos, arquetipos y esquemas que, mediante un compendio móvil, se construye como relato (Durand, 2005, p. 64). Esta construcción, de lo que hemos denominado orientalismo casero, se ha manifestado en el imaginario colectivo, ofreciendo visiones y reflexiones que van más allá de su contexto histórico específico. ¿Pero, de qué manera pudo haberse forjado el mito de al-Ándalus?

José Antonio González Alcantud sugiere que el mito de al-Ándalus es el resultado de la interacción de eventos históricos reales que se transforman en literatura y cuya transmisión oral llegan para anidarse a ambos lados del estrecho (2014, pp. 69-70). Si hubiera que señalar un momento privilegiado para considerar el inicio del mito de al-Ándalus este sería la caída del reino de Granada en 1492. Las victorias previas a la toma de Granada, como Antequera y Alhama, produjo literatura cristiana enfatizando una misión «divina» contra los musulmanes.

Posteriormente, mediante pragmáticas, se siguió un proceso de *exotización* de las costumbres moriscas que simbólicamente los expulsaba. La reacción morisca desencadenó en varias guerras civiles que condujo a la efectiva expulsión del antiguo territorio del reino de Granada. Estas experiencias fueron recogidas en la obra literaria *Guerras Civiles de Granada* (1595) por Ginés Pérez de Hita quien jugó un papel fundamental para engendrar el mito. Describiendo tanto las rivalidades internas de Granada como la posterior guerra de las Alpujarras, su obra influyó en la percepción romántica de los moros y moriscos, sobre todo en las traducciones francesas del siglo XVII. Los Abencerrajes, retratados como «buenos moros», y los moriscos, víctimas del poder de Felipe II, reforzaron el mito y nutrieron el orientalismo europeo. Tras la definitiva expulsión en el siglo XVII habrá dos desarrollos diferentes del mito. Uno instalado en el Magreb, más concretamente en Fez, que contrasta con el europeo. El primero, el *fasí*¹⁴, sentido en primera persona añora la tierra lejana. En cambio, el andaluz que siente el mito y que ocupa las antiguas tierras de al-Ándalus sentiría nostalgia de un tiempo lejano.

La consolidación del mito se termina de asentar en época romántica. El arzobispo francés Dominique Dufour De Pradt publicó en 1816 que España debería considerarse más africana que europea (Pérez Gil, 2023, p. 640). Según De Pradt, solo la religión mantenía a España en Europa. Estas declaraciones responden claramente a una exotización gracias a la cual se pretende dibujar a lo español como barbarie frente a la civilización francesa. Es fácil asociar este discurso a la leyenda negra sobre los reinos españoles que surgiera siglos atrás. Esta tradición de ver a España a través de una lente orientalista también fue adoptada por escritores como Víctor Hugo, Mérimée y Gautier. Este último llega a describir EL Escorial como un palacio oriental y ve a Andalucía como una puerta a Oriente (Pérez Gil, 2023, p. 641). Los suntuosos edificios andaluces heredados de la dominación árabe en la península sirven de reclamo para

¹⁴ Se conoce a los *fasí* de Fez a aquellas familias que se dicen descendientes directos de los moros musulmanes andalusíes expulsados de Granada en el siglo XVI (González Alcantud, 2021b, p.127).

aquellos orientalistas europeos que desean conocer Oriente sin la necesidad de hacerse grandes, costosos y peligrosos viajes. La Alhambra ha alcanzado a ser un referente fundamental en el imaginario orientalista de nuestros días. Y el mayor artífice de ello es sin duda el escritor norteamericano Washington Irving (1783-1859). Irving construyó con *Cuentos de la Alhambra* (1832) un mito literario a partir de un proceso que se asemeja más a la ensoñación que a una concepción racional. Según González Alcantud lo diferente de Irving con respecto a otros orientalistas, como Chateaubriand o Gautier, es que su método es más meticuloso y científico. Como un etnógrafo se documenta con la tradición oral de los llamados «hijos de la Alhambra». Esto hace que la construcción del mito se base en experiencias vividas y con sentido histórico (2014, p. 113). Quizá sea esta la razón por la cual *Cuentos de la Alhambra* es un libro que en la actualidad se comercializa normalmente. Los turistas y los propios granadinos asumen estos relatos que ya son mitos.

Esta aceptación del relato mítico por parte de los propios españoles también tiene una historia que se ancla en el siglo XIX. El orientalismo ejerce una triple influencia sobre Oriente, sobre el propio orientalismo y sobre el consumidor occidental, corrigiendo y a menudo penalizando por no encajar dentro de las normas europeas (Said, 2002, p.102). El español que asume el discurso orientalista debe ajustarse a sus requisitos ideológicos y estéticos. En este aspecto hay dos formas por las cuales se aceptó el orientalismo. Por un lado, están aquellos que como sus colegas orientalistas europeos ejercen una mirada al Oriente –desde el mundo musulmán al lejano oriente asiático– desde un prisma romántico europeo. En este caso podemos citar en pintura a Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874), a su hijo Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) y al granadino Mariano Bertuchi (1884-1955), entre otros. En literatura podemos nombrar a Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), Manuel Fernández y González (1821-1888), a Emilio Castelar (1832-1899) y al modernista Francisco Villaespesa (1877-1936). Estos artistas, al fin y al cabo, hijos de su tiempo, adquieren el estilo orientalista imitando a sus referentes de autoridad europeos. Por poner tan solo un ejemplo, Villaespesa consideraba a

Víctor Hugo, autor de la obra de fascinación por Oriente *Les Orientales* (1829), como «Dios padre» (Hye-Jeoung, 2011, p. 58). Por otro lado, se encuentran los intelectuales que ven en el orientalismo una realización de lo Oriental con la que se envisten. Aquí podemos mencionar al propio José María Martínez Álvarez de Sotomayor, que tiene gran importancia en nuestro trabajo, y de forma más contundente al jienense Rodolfo Gil Benumeya. Benumeya –que adoptó este apellido de mayor– se consideraba descendiente de la familia morisca del siglo XVI Aben Humeya. Algunas leyendas atribuyen su conversión al islam. Benumeya veía a los andalusíes como hermanos de los andaluces contemporáneos (González Alcantud, 2014, p.83). Se puede decir que Gil Benumeya vive el mito como supuesto descendiente de moriscos y como habitante de tierras andalusíes.

Académicos, como Amelina Correa, han señalado la afinidad de cierto Orientalismo español con sectores progresistas del partido liberal (2006, p. 315). Se puede citar el caso de Isaac Muñoz, que defendía la integración de Marruecos en un proyecto de regeneración para España. En su trabajo muestra cómo el Orientalismo no solo fue un proyecto artístico, sino también un proyecto político que buscaba conectar el pasado común de España con su futuro colonial.

3.5.4. Mitos fundacionales de al-Ándalus: entre la separación y la unión

Ya en los mitos fundacionales de al-Ándalus se puede ver –como si se tratara de un trauma heredado por la historia– la tensión entre separación y unión de dos mundos. Una de las leyendas más antiguas transmitidas en época andalusí tiene como protagonista al semidios Hércules del mundo clásico. Según el mito, Hércules llegó a Gibraltar, límite occidental del mundo conocido, donde se encontró con un brazo de tierra que unía Europa y África. En un acto de poder sobrehumano, abrió este paso, creando el estrecho de Gibraltar y dejando dos montañas como marcas del final de su viaje: el monte Calpe y el Yabal Musa. Las interpretaciones varían, y mientras algunas fuentes sugieren que Hércules abrió el estrecho, otras afirman

que construyó una calzada (Hernández Juberías, 1996, pp. 112-115). Lo que podemos considerar más importante es el hecho de que estas acciones míticas simbolizan una separación de unos continentes y al mismo tiempo una unión de dos mundos.

Siguiendo con esta dicotomía mítica de unión y separación que se encuentra en la formación de al-Ándalus, no podemos dejar a un lado la leyenda de la conquista en el año 711. Las diferentes versiones sobre los eventos que llevaron a esta invasión reflejan la tensión entre los vencedores y los vencidos. Cada cual, según su propio interés, intentó atribuir causas y responsabilidades a diferentes actores y eventos. La figura del conde don Julián, por ejemplo, es esencial en varias narrativas. Para algunos, su colaboración con los musulmanes se debe a causas políticas y es vista como una traición a la unidad cristiana. Para otros, la deslealtad se debe a la venganza tras la violación de su hija por el rey Rodrigo. En otro episodio de la conquista, la Batalla de Guadalete, los familiares de Witiza cambiaron de bando para vengarse porque el rey Rodrigo les había usurpado el trono godo que, por linaje, les pertenecía. (Hernández Juberías, 1996, p.193). Para más controversia, y negando la mayor, en 1969 Ignacio Olagüe publica el libro *La revolución islámica en Occidente* que defiende el hecho de que los árabes no invadieron la península, sino que fue un proceso de transformación desde el arrianismo –no eliminado del todo en el siglo VIII– hasta el islam. Dicha teoría ha sido atacada fuertemente, aunque en la actualidad tiene sus defensores como es el caso de Emilio González Ferrín (González Alcantud, 2014, p. 61). En cualquier caso, y sin meternos en conflictos, estas leyendas, basadas más o menos en hechos reales, y las interpretaciones historiográficas recogen un movimiento recurrente de acercamiento y alejamiento, de unión y separación.

3.5.5. Del mito «bueno» de al-Ándalus a la burla orientalista

Si recopilamos lo dicho hasta ahora, podemos inferir que el mito de al-Ándalus es un constructo que ha perdurado a pesar de su distorsión de la verdad histórica y su orientalismo subyacente. Esta construcción legendaria ha sido criticada por los historiadores al idealizarse

literariamente un mundo de convivencia entre culturas y religiones que, en gran medida, falsean la realidad. Lo perverso del mito es su utilización política desde varios flancos para arengar a sus partidarios. Resaltar la falsedad del mito implica en muchos casos negar la totalidad de cualquier entendimiento sobre la base de una historiografía. Una historiografía que muy a menudo responde a una ideología basada en la barrera cultural. En cambio, cabe preguntarse por la posibilidad del mito «bueno» de al-Ándalus. En este sentido José Antonio González Alcántud en su libro *El mito de al-Ándalus* (2014) señala unas declaraciones que hizo a la prensa a propósito de una conferencia sobre el tema. En ellas decía: «que el mito de al-Ándalus, siendo "un mito", es decir algo cuya realidad tiene una referencia muy lejana y distorsionada, era sin embargo un elemento digno para ser pensado por su bondad moral» (p. 17). Lo que podemos entender de estas declaraciones es que la utilidad del mito de al-Ándalus radica en su capacidad para inspirar un ideal de coexistencia cultural y pluralismo. La deconstrucción de este mito puede lograrse desde dentro, utilizando su propia narrativa de manera crítica. Al hacerlo, se puede promover un diálogo genuino con las culturas orientalizadas y contribuir a una comprensión más compleja y precisa de lo que rodea a al-Ándalus.

Este trabajo lo hemos enmarcado dentro de la antropología interpretativa cuyo máximo exponente es Clifford Geertz. Geertz ve en la investigación etnográfica y la antropología una búsqueda para ampliar el universo del discurso humano (2003, p. 27). El objetivo no es convertirse en nativos ni imitarlos, sino comprender su cultura y símbolos para describir fenómenos sociales e instituciones de manera inteligible. La cultura se concibe como un contexto de sistemas interactivos de signos. La antropología, por consiguiente, persigue la instrucción, el entretenimiento, el consejo práctico y la exploración del orden de la conducta humana. Por esta misma razón, la finalidad del estudio antropológico de al-Ándalus es el desciframiento de los signos contextuales del fenómeno con el fin de establecer un diálogo. Para ello se pretende superar las limitaciones de las categorías culturales. El mito es precisamente bueno en tanto sirve para la comunicación entre culturas.

¿Pero de qué manera dos culturas pueden entablar tan ansiado diálogo? Para ello conviene pensar las condiciones de posibilidad de este diálogo. Puede venirnos a la ayuda el pensamiento que desprende François Jullien en su libro *La identidad cultural no existe* (2017). Jullien sugiere que el pensamiento occidental, forjado en el pensamiento del ser y la esencia, ha estructurado la cultura desde límites conceptuales y compartimentos estancos. Sin embargo, lo característico de la cultura es justamente su diversidad y pluralidad. Por la tanto, en lugar de ver la cultura como una entidad rígida, es más útil pensar en las distancias que existen entre las culturas. Estas aberturas, o *écarts*, son las condiciones de posibilidad del diálogo intercultural. Estas distancias entre culturas son creativas y se abren a infinitas posibilidades. En el caso de al-Ándalus se establece un *écart* entre Europa y el mundo islámico con una lógica de la frontera creativa que viene dado precisamente por el mito. En este aspecto Andalucía y su relación con los descendientes andalusíes al otro lado del estrecho juegan un papel muy importante en este diálogo sobre la base de esa lógica de frontera.

Sin embargo, nos encontramos en un laberinto sin aparente salida. El mito de al-Ándalus se presenta como ese discurso que sirve como «idioma» vehicular que permite la comunicación entre las diferentes tradiciones. En cambio, es crucial entender que el mito de al-Ándalus es en sí mismo producto del orientalismo. Es un discurso que ha sido repetidamente activado —generando relaciones de poder— por Occidente hacia Oriente. En este aspecto, el mito opera de acuerdo con el sentido austiniano de la performatividad del lenguaje, donde al enunciarse se moldea y se construye una realidad. Por lo que lo «Oriental» viene marcado y asumido por Oriente que, a su vez, estipula Occidente. ¿Cómo salir de la paradoja que supone entablar un diálogo con propósito emancipador precisamente con las herramientas discursivas que han creado los grilletes? Lo Oriental, como identidad, no es una entidad estática, ya que ha sido creada mediante prácticas y normas de significación contingentes para hacerlas inteligibles. Ya hemos visto más arriba cómo esa orientalización cambiaba en función de cómo se veían los propios orientalistas. Las identidades, como plantea Judith Butler, albergan la

posibilidad de la parodia como una forma de mostrar y subvertir sus propias construcciones (2007, p. 284). La parodia cuestiona la noción de lo «real» y lo «auténtico» al mostrar cómo estas categorías identitarias son efectos de prácticas de significación.

Desde la perspectiva de la frontera simbólica entre el mundo islámico y Europa, encarnada por Andalucía, la exploración de los elementos moriscos y de al-Ándalus permite la aplicación de conceptos como la «burla orientalista» para desafiar el discurso establecido. Esto implica emplear ironía y subversión para cuestionar las representaciones convencionales y estereotipadas que han prevalecido en la narrativa histórica. Al jugar con las expectativas y desmontar las percepciones preestablecidas, se busca desarticular la construcción tradicional del discurso sobre la relación entre el mundo islámico y Europa, especialmente en el contexto de la rica historia de Andalucía, que ha servido como punto de encuentro cultural y territorial. En esta frontera creativa, el mito se convierte en un *ecart* que nos permite cuestionar su construcción. La burla orientalista es una herramienta para poner de manifiesto la escritura del mito, revelando que lo andalusí puede ser tanto objeto –narrado– como sujeto –que narra–. Además, la burla orientalista de al-Ándalus podría servir de mito «bueno» –en nuestro caso, en tanto útil– que articula un nuevo diálogo intercultural. Debemos usar el condicional «podría» porque, aunque esa burla existe como un discurso potencial, solo tendría verdadero significado cuando ese discurso sea compartido en igualdad de condiciones entre ambos lados del estrecho.

3.5.6. Conclusión

El mito de al-Ándalus desde la perspectiva de la antropología interpretativa es un recurso valioso para promover el diálogo intercultural. Al-Ándalus ha sido vista académicamente desde múltiples facetas. Una de las más extremas y reaccionaria considera a dicho periodo una irrupción en la historia de la península ibérica que atrasó a España con respecto de Europa en su entrada a la modernidad. Por otro lado, existen opiniones opuestas, como la de Américo Castro, que argumenta que la Edad de Oro española no se puede entender sin el influjo cultural

del periodo medieval islámico. Gracias a dicha influencia posibilitó las condiciones para capitalizar, junto con los territorios de la península itálica, el Renacimiento y posterior barroco en Europa.

Dichas interpretaciones, para bien o para mal, se encuentran influidas por el discurso orientalista. El orientalismo hunde sus raíces desde la antigüedad con el siempre objetivo de representar al «Otro» para que, de alguna manera, el occidental dibuje su visión de sí mismo. Si Occidente en la primera modernidad se veía como casto, religioso y cerrado, se tendía a ver Oriente como abierto, libertino y erótico. Por otro lado, cuando recientemente Occidente se ha visto democrático, liberal y abierto, tiende a percibir a Oriente de manera opuesta, como cerrado y fundamentalista. Estos discursos cambiantes son, no obstante, hegemónicos, eruditos y esencializadores. Por todo ello, el orientalismo resulta un alegato que se antoja difícil de subvertir.

Dado que es difícil romper los estereotipos identitarios fijados culturalmente durante siglos, lo mejor es usarlos para un bien mayor. En la parodia del paradigma del Oriente y la risa irónica se encuentra la forma de debilitarlo. Desde una lógica de la frontera en ambos lados del estrecho se pueden entablar burlas de al-Ándalus gracias a las cuales se produce una distancia con lo representado que permite pensarlo de manera crítica.

4. OBJETO DE ESTUDIO

4.1. Introducción. El objeto está en los vacíos

Llegados a este punto, es oportuno preguntarse cuál es el objeto de estudio de nuestra investigación. En otras palabras, ¿cuál es el elemento, conceptual o material, que deberemos analizar? La respuesta parece fácil, nuestro objeto es la película *El espejo del Kalifa*. Pero, obviamente, lo interesante no es hablar sobre la película en su estado físico, sino sobre su significado. Pero ¿dónde reside el significado de una película? Para ello –como se ha visto en los capítulos anteriores– hemos utilizado el concepto wittgenstiano del uso del lenguaje para el lenguaje cinematográfico. Y como consecuencia, hemos terminado por asumir que el significado de una película etnográfica está en el juego que se produce entre la intención de la dirección, el tema que se proyecta en la pantalla y la interpretación del espectador. En este caso, además, deberíamos añadir el grado de etnograficidad con el cual la dirección quiere afrontar un tema. Un tema que se podrá ver más o menos etnográfico en función de la interpretación de un público igualmente más o menos versado en antropología.

La primera parte del juego cinematográfico, la intención del autor se verá en el capítulo destinado a la metodología. E igualmente, habrá un apartado dedicado a la recepción del documental. Por lo tanto, en este capítulo solo nos resta hablar de la película en sí. No obstante, en una película reside un enigma inherente: su verdadero objeto de estudio no solo se encontraría en las imágenes proyectadas, ni los sonidos que resuena a través de la pantalla, sino también en los espacios intermedios. Son los huecos vacíos, como en cualquier texto, los que demandan interpretación. Este vacío cinematográfico, más que una ausencia, es el campo fértil donde germina la esencia misma del objeto que abordamos en esta tesis: una película antropológica. En otras palabras, la película es mucho más de lo que se ve y se oye.

Pero ante la imposibilidad de poder abordarlo todo, lo único que podemos considerar objeto de estudio es el tema sobre el que la película «trata» y no de lo que, en verdad, «es» la película. Esto último, como ya se ha mencionado, solo depende de la interpretación de cada

espectador. Lo objetivable, es decir, aquello de lo que se puede escribir positivamente es pues el tema de la película. Y en este caso los temas son la vida y obra de José María Martínez Álvarez de Sotomayor y su íntima relación con la historia y el presente de Cuevas del Almanzora.

Por consiguiente, lo que se va a abordar en las siguientes páginas son estos temas de una forma general. Primero se tratará la vida y obra del escritor Sotomayor. Sotomayor es perteneciente una familia burguesa, heredera de negocios mineros que experimenta la transformación económica de la desaparición de la minería. Convertidos en propietarios de tierras arrendadas a labriegos, la familia encuentra en esta nueva actividad su fuente de ingresos. Contrario a la ambición desmedida por la riqueza o por una carrera profesional exitosa, Sotomayor elige quedarse en Cuevas viviendo de las rentas. Esta elección le permite una vida disipada, inmersa en sus fantásticas inclinaciones islámicas, al tiempo que desarrolla una carrera literaria exitosa inicialmente y más local hacia el final.

Aunque algunos críticos señalan una aparente incoherencia entre su escritura y su estilo de vida, se descubre que Sotomayor, en realidad, es sorprendentemente coherente. Su literatura, como si se tratara de un etnógrafo, captura la esencia del habla campesina de la época, otorgando un valor sincero. Finalmente, escribe lo que ve y vive. Políticamente, abraza los cambios hasta que contradicen sus intereses, una indefinición que lo expone a penurias durante la Guerra Civil y la posguerra.

Para comprender la vida de Sotomayor, es esencial explorar la historia de Cuevas del Almanzora en el levante almeriense. Desde los primeros asentamientos en la prehistoria hasta la presencia fenicia, cartagineses y romanos en la antigüedad, el relato histórico aborda la transición del siglo XVI, marcada por la despoblación morisca y la repoblación cristiana. El descubrimiento de las minas de Sierra Almagrera en el siglo XIX emerge como un hito crucial, mientras que la República, la guerra civil y la posguerra, configuran capítulos significativos.

Finalmente, se analizarán los movimientos migratorios, destacando la conexión entre el norte de África y el sur de Europa. Esta exploración no solo ilustra la vida de Sotomayor y la

historia de Cuevas del Almanzora, sino cómo ambas se entretajan con los actuales acontecimientos del pueblo, dando forma a una realidad que es el objeto de filmación de esta película.

4.2. Vida y obra del poeta Sotomayor

Debemos agradecer al investigador Pedro Perales Larios el papel fundamental que ha desempeñado en recopilar información sobre la vida y obra del escritor José María Martínez Álvarez de Sotomayor. Su dedicación y trabajo se ha visto retratado en su tesis doctoral publicada con el título *Álvarez de Sotomayor, poeta del campo y la opresión* (1987a). Igualmente, se ha consagrado a publicar diversos trabajos y antologías sobre el poeta y dramaturgo. Cabe señalar las ediciones de las *Obras completas* (1997) y *Mis memorias* (2019). Gracias al doctor Perales, ahora tenemos acceso a una rica fuente de información que nos permite conocer más a fondo la vida y obra de Sotomayor.

La vida y obra del cuevano José María Martínez Álvarez de Sotomayor nos ofrece un vistazo a la literatura y la historia de su época. Su legado literario nos permite explorar la vida, las obras y las circunstancias de un autor que nos despierta interés. Hagamos en lo que sigue un sucinto recorrido. Veremos su origen de una familia burguesa que recae en Cuevas del Almanzora atraída por el boom minero en el siglo XIX. Seguiremos su recorrido, desde sus incipientes aspiraciones militares hasta su gusto por la música, la vida disipada y su incursión en la literatura. A pesar de los desafíos políticos y sociales de su tiempo, Sotomayor dejó una huella literaria en la zona que ha sido motivo de homenaje en las últimas décadas.

4.2.1. Datos Biográficos

José María Martínez Álvarez de Sotomayor nace en Cuevas del Almanzora, provincia de Almería, el 28 de septiembre de 1880. Muere en la misma localidad el 25 de diciembre de 1947. Su padre es un rico hacendado de Cuevas, cuya fortuna se originó por la explotación de las minas de plata y plomo en el siglo XIX. La familia de su madre, los Álvarez de Sotomayor, provienen del municipio de Cabra (Córdoba). Es una familia de tradición militar liberal que en

época de Fernando VII cae en desgracia perdiendo toda la fortuna¹⁵. Más adelante, con la caída del absolutismo, recuperarían parte de su patrimonio. El abuelo del escritor, el militar José Álvarez de Sotomayor Doménech, se muda a Cuevas del Almanzora movido por los negocios que se originan debido a la explotación minera. Dos tíos maternos son militares de reconocido prestigio. Su tío Fernando fue un insigne general que dio nombre al campamento militar de Viator. Otro tío, Pedro, participó como tripulante en el Numancia, el que fuera el primer barco de vapor en dar la vuelta al mundo. Otra parte familiar se dedicó a cuestiones artísticas. Cabe destacar a su tía María Álvarez de Sotomayor que fuera escritora romántica, llegando incluso a publicar obra. Por otro lado, su primo, Fernando Álvarez de Sotomayor, fue pintor famoso que dirigió el museo del Prado en dos etapas –la primera desde 1922 a 1931 y la segunda de 1939 a 1960– (Perales, 2016, p.10-12).

Sus primeros años académicos transcurren en Cuevas del Almanzora. Es un buen estudiante y acaba la reválida con sobresaliente. En septiembre de 1895 se traslada a Toledo con el fin de entrar en la Academia militar para seguir con la tradición familiar de hacer carrera en el ejército. En esta ciudad vive con su tía materna, la escritora María Álvarez de Sotomayor. En febrero de 1896 regresa a Cuevas abandonando definitivamente sus aspiraciones militares. Desde ese momento hasta que se casó en 1905 vivió lo que Perales ha denominado una «vida disipada». Cultivó los amores juveniles, la poesía amorosa y satírica y la música. Junto a su hermano menor, Alberto, y su hermana Ana María –la única que sabía música–, entre otros, fundó el grupo musical llamado *La Estudiantina de Fin de Siglo*. Este conjunto, una suerte de tuna, servía para amenizar las fiestas locales, carnavales o simples pasacalles que animaban la comarca (Perales, 2016, p.10-12) (Perales, 2019, pp.52-54).

¹⁵ Se dice que el personaje de la obra Mariana Pineda de Federico García Lorca, el liberal Pedro Sotomayor, está inspirado en un antepasado del escritor que efectivamente era primo de Mariana Pineda (Perales, 2016, p.10).

Suponemos que los éxitos literarios proporcionan orgullo al escritor, aunque no demasiados ingresos económicos. El único oficio que se le conoce es de 1906 cuando es nombrado secretario suplente de juzgado de primera instancia e instrucción de Cuevas del Almanzora (Perales, 2019, p.56). En 1905 contrae matrimonio con Isabel Márquez Gómez, hija de otro hacendado de Cuevas. Con ella tiene un hijo, Pedro José. Entre el patrimonio de ella y la herencia de él logran vivir holgadamente gracias a las rentas de sus tierras a labriegos del lugar. Esto le permite reconstruir la casa familiar de la esposa en el centro del pueblo. La decora con motivos que recuerdan al ideario árabe orientalista: ventanas con arcos de herradura, celosías y yesería emulando la decoración del interior de la Alhambra. Es más, –aunque luego nos extenderemos más detenidamente– adquirió en el pago¹⁶ de Calguerín un terreno donde construyó un pequeño palacete. Dicho palacete, también construido según su ensoñación islámica, se convirtió en la sede de su imaginario Califato de Calguerín. Este lugar es donde Sotomayor daba rienda suelta a su imaginación. Él se autonombró «Califa», a su mujer «La Sultana» y a su hijo «el príncipe heredero». Daba títulos nobiliarios imaginados a sus amigos e incluso llegó a acuñar una moneda, el «zequí» (Perales, 2016, p.15) (Sotomayor, 2019, p. 200).

Es difícil situarlo políticamente en algún bando definido y definitivamente. Saludó, como muchos por esa época, la República. Era de tradición liberal, aunque no tan a la izquierda como para ir en contra de sus propios intereses de hacendado. Luego evolucionaría a posiciones más próximas a la CEDA (Llaguno, 2021, p.32). Quizá esa indefinición le trajo problemas por ambos lados en la guerra Civil y después de la contienda. Cuevas del Almanzora permaneció casi hasta el final de la guerra fiel a la república. No hubo grandes enfrentamientos. Sin embargo, eso no quiere decir que hubiera paz en absoluto para Sotomayor. En varias ocasiones fue detenido por diversas corporaciones republicanas. Incluso sufrió un amago de fusilamiento.

¹⁶ Se conoce con el nombre de «pago» en la zona del Bajo Almanzora al trozo de terreno que tiene uso agrícola.

Alguna vez su destreza para recitar poesía le salvó de algún disgusto. Otras veces, le salvaba de males mayores el pago de una cantidad por su liberación. Para los milicianos era visto como un «señorito» de derechas que podría ser fuente de ingresos. En 1937 es requerido para componer unos versos de bienvenida al temido Batallón Floreal. Dicho batallón estaba compuesto por jóvenes dirigentes anarquistas de la Federación Anarquista Ibérica (FAI). Con más miedo que acierto el poeta improvisó unos ripios para salir airoso como siempre. En 1938 muere su esposa (Perales, 2016, p. 16) (Perales, 2019, pp. 62-64).

Pero tras la guerra, tampoco llegó la paz. En 1939 su hermano Alberto, capitán médico en Almería y alcalde socialista de Garrucha –durante unos meses de 1931 y hasta el 1 de agosto de 1932–, es apresado en la cárcel de Granada y condenado a dos penas de muerte. Gracias al esfuerzo y perseverancia del poeta consigue el indulto de su hermano Alberto y su puesta en libertad definitiva en 1947. Años antes, en 1940 el propio poeta es objeto de un Consejo de Guerra por «auxilio a la rebelión». En su contra se esgrimieron pruebas falsas y unos versos de bienvenida que ensalzaban a los jóvenes anarquistas del Batallón Floreal. Finalmente, en 1941 es absuelto (Perales, 2016, p. 16).

Pero, como se muestra en *Mis memorias* (2019), lo que más le dolió fue el trato que recibió de su propio pueblo. El 10 de abril de 1940 contrae matrimonio en segundas nupcias con María Josefa Mula Sangermán. Había una tradición cruel en la época, llamada «la cencerrada» que se realizaba a los viudos o viudas que se casaban en segundas nupcias. La cencerrada¹⁷ consistía en que los jóvenes iban a la casa del viudo o de la viuda por la noche con cencerros o instrumentos ruidosos para alborotar el descanso. Sotomayor quiso evitar ese bochorno a toda costa y habló con las autoridades. Tras una serie de circunstancias adversas en el pueblo que

¹⁷ En este caso La cencerrada comenzó un mes antes de la fecha prevista, repitiéndose cada tarde a una hora acordada. Al ser presenciada por los contrayentes durante varios días consecutivos, estos decidieron suspender la boda, aunque esto sucedió varios días antes de la víspera. Posteriormente, se casaron en una fecha no anunciada (pedro Perales en declaración oral).

le afectaron profundamente, decidió autoexiliarse al vecino pueblo de Vera. Allí estuvo ocho meses hasta que una comitiva fue a hablar con el poeta para convencerlo que volviera. Ya en su pueblo es simbólicamente defenestrado al lanzar por el balcón del ayuntamiento el retrato del poeta Sotomayor que ocupara en el salón de sesiones. En 1946 no fue invitado al estreno en la plaza de toros de Almería de El Himno a Almería cuya letra compuso sobre música del maestro Padilla. El agravio fue más doloso ya que Padilla sí fue invitado y asistió. La última humillación fue cuando su voto y el de su mujer fueron abiertos en público en el referéndum sobre la Ley de Sucesión el 6 de julio de 1947 (Perales, 2016, pp.19 y 20) (Perales, 2019, pp. 65-67).

El 25 de diciembre de 1947 muere víctima de un cáncer de vejiga. Su amargura contra los vecinos del pueblo es tal que deja escrito en su testamento que sea enterrado de madrugada con el fin de que asista la menor cantidad de gente posible. A partir de ese momento la figura del poeta Sotomayor cae en el olvido hasta que en 1973 se edita *Obras completas* (poesía y teatro). En la década de los ochenta del siglo XX realizan varias tesis doctorales sobre su obra. En los noventa se publican varios estudios sobre su obra y se reedita su *Obras completas*. En 2005 se inaugura en Cuevas del Almanzora el museo¹⁸ José M. M. Álvarez de Sotomayor. Y en el 2019 se publican *Mis memorias*. En los últimos 50 años el pueblo de Cuevas del Almanzora promueve reconciliaciones simbólicas con su poeta de diferentes modos. Se han hecho reestrenos de obras de Sotomayor, se le han hecho homenajes, se les ha dado su nombre a instituciones del pueblo o, recientemente¹⁹, haciéndole hijo predilecto a título póstumo.

¹⁸ En cuanto a los cambios producidos en el museo, se han eliminado elementos que no guardaban relación con la vida y obra del poeta, como el comedor y dormitorio de la anterior etapa, que pertenecían al mobiliario de la familia extremeña del marido de Isabel, la nieta del poeta. Esta supresión ha permitido la creación de espacios ocupados por elementos directamente vinculados a Sotomayor, como el área dedicada a su dimensión teatral, inexistente en el museo anterior.

Además, se ha reorganizado el material previamente disperso y desordenado (fotografías, documentos, etc.), lo cual ha corregido la confusión e incorrecta interpretación de la vida y obra del poeta.

¹⁹ El pasado 4 de junio de 2022 se nombró hijo predilecto a título póstumo al poeta José María Martínez Álvarez de Sotomayor.

4.2.2. Análisis literario de la obra de Sotomayor

Aunque no hay un excesivo trabajo teórico sobre la obra de Sotomayor, encontramos varias tesis y trabajos divulgativos sobre los cuales nos basamos para componer un marco aproximativo a su obra. Quien más ha escrito sobre el poeta es, como ya se ha dicho, su paisano Pedro Perales Larios. De Perales se destaca su trabajo doctoral llamado *Álvarez Sotomayor, poeta del campo y la opresión* (1987a). A este trabajo académico hay que sumarle dos más: *El poeta Sotomayor en su marco: el final de un orden* (1986) de Joan Pierson Berenguer y *El almeriense Álvarez de Sotomayor (1880-1947)* y *La literatura rural en España* (1991) de Manuel Cáceres Sánchez.

Estilo y referentes literarios. La obra publicada de Sotomayor se compone de trece obras, todas en verso, ocho de ellas de poesía y las otras cinco de teatro. Como veremos a Sotomayor se le asimilan muchos estilos, participando de alguna manera de todos y a la vez de ninguno. Aunque por la fecha de nacimiento y muerte cabría enmarcarlo en la generación del 98, los estudios tienden más en ver su obra inspirada en el romanticismo de la primera mitad del siglo XIX. Un romanticismo español alejado del temblor de lo sublime centroeuropeo que desea romper la rutina de lo conocido. En contra, es un estilo más apegado a las tradiciones y usos que están desapareciendo en España. Es, por así decirlo, un costumbrismo que, igual que el romanticismo, reacciona al espíritu burgués –aunque de opuesta manera–, es decir, a la industrialización y a las nuevas leyes de mercado. Para muchos esta reacción es fruto del temor hacia lo desconocido que significa la segunda industrialización y los cambios políticos que ello supone. Visto así, Sotomayor pretendería, mediante sus temáticas, hacer un canto a un orden anterior que se está perdiendo (Perales, 1997, p. 36) (Pierson, 1986). También, en su poesía

más arabista, se le ha relacionado con el modernismo al estilo de su amigo Francisco Villaespesa. Este modernismo arabista se liga con la idea de huida de una realidad que no entiende.

En *Mis Memorias*, Sotomayor confiesa –para justificar su maurofilia– que sus primeras lecturas de niño fueron «*Los monfíes de las Alpujarras*, *El laurel de los siete siglos*, *Allah-Akbar*, de Manuel Fernández y González, *El suspiro del moro*, de don Emilio Castelar, y otras obras de la época de la dominación árabe en España» (Sotomayor, 2019, p.199). También se destaca en su aprendizaje las parodias que escribió en el periódico local *El Ferrocarrilico* de poetas como Bécquer, Espronceda, Núñez de Arce, Campoamor, etc. (Perales, 1997, p. 33). No cabe duda de que estas lecturas y ejercicios contribuirían a su constitución como escritor. Clave es, en su formación, su amistad con el modernista Francisco Villaespesa. Una amistad sincera que duró hasta el fallecimiento de Villaespesa (Perales, 2019, p. 78). Perales también señala las concomitancias con el escritor Antonio Cano Cervantes. Este poeta ciego de la vecina localidad de Garrucha publicó en 1909 un libro titulado *Cantos a mi pueblo*. En él se mezclan temáticas que Sotomayor desarrollaría más tarde: romanticismo amoroso, exaltación de las costumbres del pueblo junto con parodias y poesía humorística. No es descabellado pensar que se conocieran, ya que Sotomayor pasaba largas temporadas de veraneo en Garrucha en su juventud (2016, p.13).

También se destacan las similitudes con el escritor regionalista murciano Vicente Medina. El poeta Medina disfrutaba de una relativa fama por la región levantina en la época finisecular y consecuentemente suponemos que sus obras eran conocidas por Sotomayor. De hecho, muchas veces se resalta las coincidencias de los títulos de sus poemas: «*El abejorrico negro* (Medina), *El abejorro* (Sotomayor); *La sequía* (Medina), *La Seca* (Sotomayor); *El amo* (Medina y Sotomayor); *Los tres nenes* (Medina), *Los tres hermanicos* (Sotomayor); *La espigaora* (Medina y Sotomayor); *Campanero* (Medina y Sotomayor); etc.» (Perales, 1987b, p. 153). No obstante, parece poco riguroso hablar de influencias cuando se trata de dos poetas regionalistas cuya fuente de inspiración es en esencia la misma. Ambos escriben a su «patria chica» respectiva que, por otro lado, se asemejan en geografía, en fauna, en costumbres, en problemas y en virtudes. Así que,

si hubiera que tomar un referente en el poeta cuevano, no sería otro poeta, sino la región misma. De mejor manera lo señala Francisco Villaespesa en un poema titulado *A manera de epílogo*, que se publicará como última composición del poemario de *Sotomayor Rudezas* (1921). En él el poeta elogia al amigo por haber apartado su mirada de los libros y haberla fijado en el terruño. Casi al final dice (Sotomayor, 1997, p. 190):

(...) Y cansado entonces de literaturas
y filosofías,
de frases vacías
y palabras sonoras y oscuras,
buscando un oasis para tus desiertos,
clavaste los ojos con ansia en la tierra
que en su seno encierra
las cenizas de todos tus muertos...

Y la Tierra te habló de sequías,
de hambres, de pestes y desolaciones:
desnudas montañas, áridos terrones;
ramblizos de asfixia, parcelas baldías;
cortijos cerrados,
molinos parados,

y pueblos, en donde presagiando ruina,

aún la misma torre de dolor se inclina;

huertos de leprosos y mustios verdores;

surcos sin simientes, en donde clavado

esperando se pudre el arado

la mano fecunda de los labradores

emigrados a una tierra extraña...

(...)

F. VILLAESPESA

Por lo demás, cabe señalar la ausencia de escritos de Sotomayor sobre literatura. No se conocen ensayos, estudios, ni si quiera reflexiones más o menos académicas sobre poesía y teatro o sobre otros escritores. De tal modo que, encontramos relativamente normal que haya coincidencias con otros escritores, máxime cuando se trata de una obra poética con más de 300 poemas.

Sotomayor entraría dentro de la tradición española gracias a la cual abogaría por una renovación tranquila de la métrica. Aunque sabe utilizar combinaciones cultas, el poeta se apoya más en una métrica popular más cercana a la tradición oral. De este modo, frecuenta más el romance, la quintilla, la cuarteta, la décima u otras combinaciones de arte menor. Y es, sin lugar a duda, el octosílabo la medida más usual en sus composiciones (Perales, 1997, p. 37). Se destaca que siente libertad para desbaratar las fijaciones ortodoxas. Por ejemplo, en *Rudezas* (1921) usa series romanceadas. Es decir, no se somete estrictamente a las reglas del romance, sino a un estilo que hace suyo.

Temáticas: de los caballeros del campo a la poesía religiosa. A la ya mencionada división entre poesía y teatro, Perales añade la división cronológica que parte la obra de Sotomayor entre antes y después de la Guerra Civil española. Para Perales las publicaciones de después de la guerra adolecen de cierta timidez a la hora de abordar los temas que cultivó en preguerra. A su juicio, las tres obras más importantes de Sotomayor son *Rudezas* (1921) y *Alma campesina* (1930) en poesía y *La seca* (1923) en teatro, todas del primer periodo. En ellas se aprecia una profundización en el tratamiento de los temas cada vez más sociales. Esa progresiva concienciación social vista por los críticos como «prometedora» es cercenada después de la guerra. A partir de 1939 hay un paulatino abandono de los temas de «opresión del campesinado» para centrarse en asuntos más superficiales (Perales, 1997, p.35). Ni que decir tiene que esta huida de los temas más sociales es reflejo de la situación política del país. En los años veinte y treinta se vive un despertar político que tras la guerra es adormecido por culpa de la represión franquista.

En cuanto al teatro, se sabe que en Cuevas del Almanzora había representaciones habitualmente. El 15 de diciembre de 1887 se inaugura el teatro Echegaray ubicado en el centro del pueblo (Llaguno, 2021, p. 28). Gracias a una burguesía formada a raíz del boom minero se crea una oligarquía que exige un panorama cultural de primer orden. Debido a esto se fundan tertulias en los casinos y centros culturales. De igual modo, es muy común que en las casas de los burgueses más inquietos se celebraran encuentros poéticos, musicales y pequeñas representaciones teatrales. Dos son las personas de Cuevas que destacan en la producción teatral, Miguel Flores González-Grano de Oro y el propio Sotomayor. Este último, inmerso como el que más en la vida cultural del pueblo, fue empujado por amigos a que hiciera de sus versos composiciones dramatizadas (Pierson, 1986, p.60).

Caballeros del campo. Los asuntos que aborda en su lírica tienen que ver principalmente con la región del Bajo Almanzora donde vivía y escribía. El niño Sotomayor estaba acostumbrado a recibir en casa a los campesinos que venían a pagar el rento a su casa. Con ellos

forjó una relación poética, gracias a la cual acuñó el término «caballeros del campo»²⁰ para asignar a esos aparceros que arrancaban el fruto de la tierra estéril. En el ideario poético de Sotomayor estos caballeros responden al más noble concepto de ser humano. Son humildes, abnegados, valientes y de una moral fuera de duda. Sotomayor empatiza totalmente con sus preocupaciones, que de alguna manera también son suyas (Perales, 1997, p. 29) (Perales, 2016, p.12). En este aspecto es la sequía el principal problema que padece el campo del Bajo Almanzora en esa época. La pertinaz falta de lluvia –hubo periodos de hasta siete años de sequía– junto a la falta de un sistema hidráulico eficaz hacía el campo impracticable. Además, paradójicamente, cuando llovía en algunas ocasiones era torrencialmente por lo que hubo años que el exceso y la concentración de agua arruinó cosechas (Perales, 1997, p. 49). Evidentemente esto traía otra consecuencia negativa para los intereses de Sotomayor, la migración de los labriegos a otras tierras.

Estos temas que triangulan entre el pundonor del campesino oprimido, la pertinaz sequía y la amenaza de la emigración vertebran gran parte de su obra. Así, por ejemplo, se muestran en el poema *La seca*, del poemario *Rudezas* (1921), o más extensamente en su obra teatral homónima, *La seca* (1923). En el argumento de este último drama cuenta la historia de Ma Antonio, un labriego que por problemas causados por la sequía no puede pagar el rento. El Amo no está dispuesto a perdonarle la deuda y ve una oportunidad para abusar de su nieta Anica. Los jóvenes labriegos manifiestan sus deseos de emigrar a lo que Ma Antonio se opone «por muy mal que fuese la cosa». En el segundo acto el Amo ejerce más presión sobre Ma Antonio y consigue quitarle las tierras. En el tercero, Anica, que ha conseguido hasta ahora salvarse de las garras del Amo, sigue sufriendo su acoso. Esta vez incluso le prohíben tomar leña de los terrenos del Amo. De pronto, como un milagro, comienza a llover. Anica cede ante la

²⁰ Con este mismo nombre, *Caballeros del Campo* se bautizó su cuarto poemario publicado en 1944, aunque ya se tenía constancia de él en 1940 (Perales, 2019, p.64)

insistencia del Amo y lo manda llamar. Ya sola Anica se arrepiente de su decisión y quiere ahorcarse, pero en el último instante es salvado por Juan –el galán que la pretende–. La lluvia no cesa y forma una riada que sorprende al Amo yendo al encuentro de Anica. Juan, junto con otros labriegos, salvan la vida al Amo. Este termina comprendiendo la injusticia que comete.

La decadencia minera. Como subtema de lo anterior podría hablarse de la cuestión de la minería. En 1838 se descubre el filón Jaroso de plata y plomo en Sierra Almagrera. Desde ese instante de gran esplendor y riqueza comienza un paulatino decrecimiento conforme la veta se acaba. Trataremos en otro lugar de las causas, pero digamos que en la época en la que Sotomayor escribe la minería está en franca decadencia. No solo no es muy productiva, sino que además las condiciones de trabajo para el obrero eran de semi esclavitud (Fernández Bolea, 2012, pp. 413-463). Estas circunstancias son recogidas por el poeta de una manera particular. Sotomayor opone el trabajo industrial minero –de alguna manera a sus ojos antinatural– a la noble y ancestral tarea de las labores del campo. Pongamos como ejemplo la trama de la obra teatral *Pan de Sierra* –publicada póstumamente en 1988, pero que consta haber sido escrita en 1922 (Perales, 2019, p. 57). Como algunos de sus dramas el argumento parte de un poema homónimo publicado en su poemario *Rudezas* (1921). La historia se sostiene sobre dos triángulos amorosos que terminan resolviéndose felizmente. En el fondo está el duro trabajo de la mina. En un momento la madre de Andrés, uno de los protagonistas que trabaja en los yacimientos, le suplica a su hijo para que no vaya:

Pan de Sierra

No te vayas, Andrés, al *trebajo*;

no te vayas, *qu'el* pan que comemos

con los cuartos que traes de la sierra me sabe a veneno!

¡No te vayas, Andrés; *miá* que vivo,

cuando estás en la mina, sufriendo
y *empeñá* con los santos de tantas promesas al cielo!
¡Que *trebaje* en lo hondo, hijo mío,
el que no tenga más que sus *juesos*
y no deje en su casa una madre pasando tormento!
Quio comerme más bien unas gachas
o un *cachico* de bollo moreno,
y tenerte a mi lado trabajando ande yo *t'esté* viendo,
qu'esa harina tan blanca de trigo
¡Qué hace pan *pa* mis ojos tan negro!
Conque ya lo sabe: déjate esas minas,
Y *encontao qu'el* lugar abajemos,
tú verás cómo yo encuentro tierra *pa* tomarla a rento,
ande, juntos, los dos revivamos;
¡ande, juntos, los dos trajinemos;
ande en vez de peñones *d'encima*
tengamos el cielo!
Ande las *suores*

malas de tu cuerpo

¡arranque los soles

y sequen los vientos!

Y verás como *tiés* otra cara,

y verás *ensanchalse* ese pecho,

que del *zofre* y del gas de las minas

chupado te *s'ha* puesto.

Eso que juera *vivil*, *Andresico*,

y no *asín* como *agora* vivemos,

asperando una vez y otra y otra,

y siempre lo mismo,

que me digan: «Tu Andrés *s'ha chapao*»

y a *vel* qué consuelo

va a *quealme* sin ti en este mundo

ni a *vel pa* qué quiero

esa poca *jugal* de tu padre

qu'alzaica en el arca te tengo...

¡*Denda* un jueves Santo

que me lo *trujieron*...

pa que lo velaran

en el *cimiterio*!

¡Luego icen que si *aspamentado*

se *nus* va a las *mujeres* el tiempo!

¡¡Qué *queldrán*, si es que lleva una siempre

la brasa por *drento*!!

No te vayas, Andrés, hijo mío;

¡tengo *muncho* miedo!

¡No *quío* pan de Sierra,

qu'ese pan *pa* mi boca es veneno!

(Sotomayor, 1997, pp. 178)

Periodo teatral. Continuemos con su escasa obra teatral que, como en casi toda su obra, se relaciona muy estrechamente con la región del Bajo Almanzora. Las cuatro obras que se conservan de Sotomayor están escritas entre mayo de 1921 y agosto-septiembre de 1922: *La seca* (escrita en 1921), *La enlutaica* (junio de 1922), *Pan de sierra* (Julio de 1922) y *Lobos del lugar* (septiembre de 1922) (Perales, 2019, pp. 57-59). Una actividad frenética la del escritor movido, supuestamente, por la buena acogida de la lectura de la primera obra, *La seca*, ante el actor Enrique Borrás. Borrás era un importante empresario teatral, director y actor que obtuviera el premio nacional de teatro en 1943 (Perales, 2019, p. 57). La compañía de Borrás estrena *La seca* el 28 de julio de 1922 en Burgos. Seguidamente debutará en Madrid y en el resto

de España. Tal es el éxito que incluso se lleva a los escenarios de Argentina (Pierson, 1986, p. 60). Estuvo previsto que Borrás también dirigiera e interpretara *Lobos del Lugar* y *Pan de Sierra*. No obstante, debido a desavenencias no aclaradas²¹ entre el escritor y el empresario los manuscritos fueron devueltos sin cumplir la promesa. Las otras obras llegaron a estrenarse y a gozar de relativo éxito, aunque nunca como la gloria internacional de *La seca*.

Todas las obras se desarrollan sobre un fondo o atmósfera regional asimilable a la zona del Bajo Almanzora. Exceptuando *La enlutaica*, cuyo tema es un drama amoroso, las demás abordan, con más o menos profundidad, temas político-sociales. Se representan a esos nobles «caballeros del campo» de los que ya se ha hablado dentro de un mundo hostil gobernado por amos déspotas y un fondo minero cruel. Existe el denominador común en sus obras de la fuerte presencia de un personaje que ronda los 60 años que se erige como referente moral de los demás. Estos serían, Ma Antonio en *La seca*, el Cura en *Lobos del lugar* y Añora en *Pan de sierra*. Son, en general, personajes que ensalzan los valores tradicionales. Evocan estos papeles al personaje crepuscular que ve ante sus ojos un mundo que desaparece y uno nuevo que no entiende. Podría verse en estos personajes un trasunto del propio Sotomayor. La característica de todos ellos es la nostalgia, no en vano el personaje del que hablamos en *Pan de sierra* se llama Añora.

Espejismo islámico. El segundo tema en importancia en la obra de Sotomayor es lo que el profesor Perales ha denominado el «espejismo islámico». En todos sus poemarios se encuentran alguna referencia a este ideal. Bien es cierto que conforme transcurre su vida el tema lo va abandonando. En su primer libro, *Mi terrera* (1913), aborda en su totalidad la temática arabista. Este libro está firmado por un pseudónimo, Aben Ozmín el-Jaráx. En él expone todo el ideario que rodea la ensoñación del poeta. No solo con este nombre firma este primer libro, sino que lo

²¹ Según cuenta el poeta en *Mis memorias* fue la envidia de alguno de sus paisanos lo que precipitó el enfrentamiento entre escritor y actor (Perales, 1997, p. 22)

usa para sus fantasías en su vida social. Sotomayor construye un palacete con motivos arabescos a las afueras del pueblo, en un pago llamado Calguerín. Y es allí donde erige su pequeño califato. Así pues, en su imaginación, él mismo se autodenomina el Califa de Calguerín, su esposa es la sultana y su hijo el príncipe heredero (Sotomayor, 2019, p. 200). Pero ya nos extenderemos en las aventuras que el escritor vive gracias a esta fantasía.

En lo estrictamente intelectual el llamado «espejismo islámico» de Sotomayor no es una excepción en la época. Ya se han señalado los referentes literarios del siglo anterior que el propio poeta confiesa y que influye a más de una generación. Podemos nombrar una enorme lista de escritores, en su mayoría del siglo XIX, que cultivaron temáticas orientalistas. Conformémonos con citar a Washington Irving o Jan Potocki, dentro de los extranjeros, y a los nacionales como el citado Francisco Villaespesa o el granadino Isaac Muñoz. Es una temática que tenía cierto auge y que Sotomayor también cultiva. El primer poema publicado por Sotomayor firmado con el pseudónimo Ozmín el-Jarác es en el periódico en 1905. Es un poema dentro del estilo modernista que publicará en 1913 con el poemario *Mi terrera*. A partir de este momento, como otros modernistas, abandonará como motivo literario ese tema. No abandonará, sin embargo, su maurofilia en su vida cotidiana. Al punto es así, que este «espejismo islámico» se volverá a traducir en ocasiones en poemas sueltos recogidos en poemarios de recopilación. Pongamos el ejemplo de la composición *Por eso soy moro*, poema recitado en un homenaje a Villaespesa en 1935. En él dice:

Por eso soy Moro

Porque el ronco bramar de las olas que llega a mis lares

de las playas del África viene cruzando los mares;

porque el sol africano el que alumbra la patria que adoro;

porque sacia mis ansias la gloria que ofrece el profeta

y las tristes leyendas morisca me hicieron poeta,

¡por eso soy moro!

(...)

(Sotomayor, 1997, p.589)

Como coinciden los estudios sobre la época modernista de Sotomayor, esta también responde a una idea de huida. Una huida que reacciona simbólicamente a una realidad burguesa e industrial que el escritor abomina (Perales, 2019, p. 84). El Simbolismo orientalista, ve en Oriente, especialmente en el islámico, un territorio idealizado donde realizar sus sueños más profundos. Este enfoque, que considera a Oriente como la cuna de la civilización y la cultura, refleja la tendencia de la época de buscar en lo exótico una realidad alternativa (Correa, 2006, p. 314). Como en el caso del costumbrismo literario que practica, la maurofilia se basa en una construcción de un mundo ideal. Este mundo está a la vez cerca y lejos. Lejos en el tiempo y quizá en países que Sotomayor jamás visitará y cerca por la orientalización que ha vivido en sus carnes del mítico reino de Granada. Fijémonos en el poema llamado *A Granada* que hace sobre la localidad vecina en su libro *Mi terrera* (1913):

¡Granada hermosa, la enamorada,

cesta de flores, luz de poesía;

Sultana envidia de las estrellas

del claro cielo de Andalucía!

Porque la pena no me matara

no te conozco más que en tu historia,

y en tus leyendas y en tus cantares

que no se borran de mi memoria.

(Sotomayor, 1997, p. 61)

Poesía humorística. Como tercera temática podríamos señalar los poemas cómicos o satíricos. Estos contrastan notablemente, como no puede ser de otra manera, con la poesía afectada, heroica, emotiva y trascendental de la exaltación de los «caballeros del campo». La cara humorística de las composiciones de Sotomayor es irreverente, burlona, rozando incluso lo impertinente. Fijémonos en una reflexión que el autor hace en *Mis memorias* (2019). Las memorias están escritas en 1946, ya mortalmente enfermo. El poeta se queja amargamente de no ser leído por sus paisanos. Relata cruelmente como se le empeoró su enfermedad de la vejiga. Y, sin embargo, apunta, no para de escribir paradójicamente versos humorísticos (p. 233). Por esto mismo, quizá debamos fijarnos, de los muchos poemas cómicos que tiene en uno que recoge en sus memorias. Es destacable precisamente por el hecho de que, en esa época del ocaso de su vida, suponemos su humor no debía ser el más alegre. El contexto de la elaboración del poema también lo cuenta en su libro de memorias y es el siguiente. Antes de que se casara con quien fuera su primera mujer tuvo una novia en el pueblo de Oria. La distancia que entonces se recorría entre Cuevas y Oria no permitía hacer la visita en el mismo día. Sotomayor, por fuerza, tenía que hacer noche en casa de alguien y siempre que fuese de día podía ver a su novia. Pero siempre en esas visitas no estaban solo, sino que había una señora muy beata que cuidaba de la castidad del encuentro. Esta señora, según nos dice Sotomayor, tenía problemas de reuma. Al ser la señora conocedora de la habilidad del escritor para los versos le pidió el favor que le compusiera una oración con el fin de que paliara su malestar. Sotomayor, así lo hizo (Sotomayor, 2019, p.167). Transcribimos aquí la oración de marras:

Oración a Santa Urraca, abogada de los dolores reumáticos

Tu misericordia suma

humilde vengo a implorar

por si quieres aliviar

mis dolores de reuma.

Y ya que el fastidio abruma

mis piernas, mi cuerpo y brazos

cual si me dieran pinchazos

con la punta de una faca,

acudo a ti Santa Urraca,

con el alma hecha pedazos.

(Aquí se reza tres Rosarios)

A vos, Santa Urraca, acudo

y a vuestro esposo Cleofás,

complaciente por demás,

en este trance tan rudo.

Pues mi dolor es tan crudo,

que tengo que estar en sillas

por no poder de rodillas.

Y si queréis un momento
apreciar este tormento,
¡daros en las espinillas!
(Aquí se reza la pasión)
¡Esposa de San Cleofás!
¡Santa Urraca, Santa urraca,
hija de Simón y Paca
y sobrina de San Blas!
Tú que las barbas verás
a nuestro Gran Padre Eterno
en verano y en invierno,
suplícale por favor
que me calme este dolor
parecido al del infierno.
(Aquí se reza Elvia-crucis)

(Sotomayor, 2019, p.168)

Poesías castellanas. Por último, hablemos de los temas que ocuparon a Sotomayor, sobre todo, después de la Guerra Civil. Esos otros temas que se salen de las temáticas arriba descritas. Principalmente son ocupados por dos poemarios: *Isabel* (1944) y *Místicas* (1946).

Isabel, nombre de su primera mujer, es una elegía a su difunta esposa que el escritor dedica a su único hijo y a su nieta. El segundo título, *Místicas*, se emparenta más con el imaginario religioso del catolicismo de la época. Nada tiene que ver, como podría indicar el título, con la tradición filosófica y literaria que se emparenta con místicos como San Juan de la Cruz o Santa Teresa. Este último poemario es inspirado por su segunda mujer y las profundas prácticas religiosas de esta (Perales, 1997, pp. 21-22). Pongamos como muestra de esta última etapa el poema *Palomas blancas*, del libro ya mencionado *Isabel* (1944):

Palomas blancas

Yo tenía un palomar

lleno de palomas blancas

frente una alberca de mármol

rebosante de agua clara,

donde bebían las palomas

y los días se pasaban

del agua a su palomar

y del palomar al agua.

Sigue en pie mi palomar,

con palomas a bandadas;

pero son palomas negras

en vez de palomas blancas.

Y hasta el mismo palomar
tengo que subirles agua
porque se secó la alberca
de agua transparente y clara,
que alumbraba en sus reflejos
un camino de esperanzas
de la alberca del palomar
y del palomar al agua.

Camino que tuvo vida
cuando en el éter temblaba
con las ideas y retornos
en sus felices andanzas
por las espumas del viento
de aquellas palomas blancas.

También tuve en días felices
un palomar en el alma
que tenía por palomas

ilusiones y esperanzas.

Pero al secarse el venero

de las fuentes de tu gracia,

vistiendo negro plumaje

y abriendo el aire sus alas,

se marcharon para siempre

del palomar de mi alma

en busca por los espacios

de aquellas palomas blancas.

(Sotomayor, 1997, pp. 435-436)

Según todos los estudios, se puede observar un cambio en su visión literaria después de la Guerra Civil. Tras la contienda los temas son menos sociales, o al menos, más personales. Se puede ver una clara intención de no molestar. Hemos visto por su biografía que los temas sociales que acomete antes de 1936 traen consecuencias en la Guerra y, sobre todo, en la postguerra. No es de extrañar que Sotomayor, cansado y escarmentado, oriente hacia otro lugar su trabajo poético (Perales, 1997, p. 35).

Estos otros temas se complementan con poemas hechos para elogiar a amigos y compañeros, como por ejemplo las necrológicas a Juan Diego Pérez de la Cuesta, al arqueólogo Luis Siret o Pedro Pérez Mellado. También se encuentra como objeto de su lírica el canto a localidades vecinas como Garrucha y Vera; capitales de provincia como Almería y Murcia; e incluso más lejanas como Segovia.

4.2.3. Críticas y observaciones sobre la literatura de Sotomayor

Uno de los comentarios más demoledores, quizá por la condición del autor, contra la obra de Sotomayor lo recoge Perales en *Las Obras Completas de Sotomayor* (1997). La crítica proviene de Manuel Alvar, quien dirigiera la Real Academia Española de la lengua entre los años 1988 y 1991. El académico censura la falta de honestidad de Sotomayor para con las gentes del campo. Es decir que para Alvar no hay coherencia moral entre el Sotomayor «señorito» y el escritor. Igualmente califica su ideario del Califato de Calguerín como fruto excéntrico de un desocupado que no busca más que lucirse entre disfraces (p. 25).

De forma parecida, aunque quizá menos virulenta, se expresan algunas críticas al considerar que la obra de Sotomayor responde a unos intereses de clase. Para ello se señala que la principal fuente de ingresos del poeta es fruto de la renta de terrenos del campo. Por lo cual, esa defensa de los valores tradicionales no hace otra cosa que apoyar sus intereses (Perales, 1997, p.26). El propio Sotomayor aporta datos a estas críticas en *Mis memorias* (2019) en un apartado llamado irónicamente *Mi pingüe fortuna*. En este capítulo cuenta, según él, la envidia que despierta entre sus paisanos la supuesta fortuna que tiene. En contra, el escritor se defiende con datos pormenorizados esgrimiendo que todo lo que ha hecho es defender el pequeño capital que heredara de sus padres (pp. 205-211). De alguna manera, el autor reconoce que su obra y su talento como escritor no se colocan en contra de sus propios intereses. No hay una gran fortuna que preservar, pero sí lo suficiente como para dedicarse plenamente a la escritura.

Otra característica en la literatura de Sotomayor es su ausencia de referencias a movimientos vanguardistas o corrientes literarias más amplias. A diferencia de otros escritores que frecuentan la capital, Sotomayor parece escribir de manera independiente y sin una clara adhesión a estas tendencias. En lugar de seguir los cánones literarios del momento, su enfoque se centra en la expresión de su experiencia local. Es un autor de provincias que está arraigado a

su entorno inmediato. Su literatura representa una contribución significativa a la perseveración y enriquecimiento de la identidad cultural de su comarca.

La crítica es más unánime al considerar el valor etnológico de la obra de Sotomayor (Pierson, 1986) (Perales, 1987). El escritor, sobre todo en su faceta social y campesina hace un enorme esfuerzo por recoger el habla de la región del Bajo Almanzora en época de entre guerras. Existe una prolija plasmación en su obra de expresiones y formas del habla que con el transcurso del tiempo se han ido perdiendo. Para lingüistas, filólogos y dialectólogos la obra de Sotomayor resulta una fuente fundamental para hacer una arqueología del habla en el levante de Andalucía y Murcia. Igualmente, se puede seguir las costumbres y la forma de vida que se reproducen en los poemas y obras de teatro.

Para terminar, otra de las virtudes que coinciden los analistas e historiadores sobre la vida y obra de Sotomayor es señalar la capacidad actoral del escritor (Llaguno, 2021, p.65) (Perales, 2019, pp. 56-64). Hay muchos pasajes de su vida que se recogen en diversos periódicos que señalan la cualidad de recitador. Ofrece multitud de recitales en las tertulias locales del Pueblo de Cuevas del Almanzora, en capitales de provincias, en el Círculo de Bellas Artes de Valencia e incluso en el Ateneo de Madrid. Su capacidad de seducción y persuasión sobre las tablas se materializó en múltiples ocasiones representando personajes de sus propias obras. Eran precisamente después de esas declamaciones en público cuando los entusiasmados amigos y familiares le empujaban para que las publicara. Por las crónicas se sabe que Sotomayor era requerido en múltiples veladas en el pueblo pues «declamaba como nadie».

4.2.4. Conclusión. Honestidad, etnografía y amateurismo

La obra de Sotomayor suscita un debate en torno a su honestidad, motivaciones de clase y su falta de adhesión a las corrientes literarias predominantes de su tiempo. Las críticas apuntan a una supuesta incoherencia moral entre su condición de «señorito» y su papel como escritor social. Sin embargo, su contribución al ámbito etnográfico es innegable, al preservar el

habla y las costumbres de su región, convirtiéndose en un recurso potencial para lingüistas y filólogos interesados. En última instancia, la figura de Sotomayor representa una interesante dualidad entre crítica y valor cultural.

Sotomayor procedía de una familia que había experimentado una disminución de su economía, pero aún tenía capacidad de vivir de las rentas. Quizá su pecado, desde un punto de vista liberal, fue que no parecía impulsado por una ambición económica, ni literaria desmedida. En su lugar, optó por mantener lo que tenía. A diferencia de otros hijos de burgueses del pueblo, Sotomayor no se fue a vivir a Madrid o fuera de la provincia. Al contrario, sentía una profunda conexión con Cuevas del Almanzora que se revelaba en su vida y su obra. En este aspecto hay una sintonía en su obra que perfectamente se puede calificar de coherente y honesta. Honesta, aunque solo sea por el hecho de escribir de lo que conoce.

Con respecto a la crítica que viene a acusarle precisamente de falta de coherencia entre vida y obra, ya que, según dice Alvar, «no se puede cohonestar²² el señoritismo con las tragedias rurales (de los demás)» (Perales, 1997, p. 25) convendría puntualizar. Por un lado, la atención del crítico debería centrarse en la obra y no en la vida del autor. En su ensayo *La muerte del autor* (1994), Roland Barthes argumenta que el autor en sí mismo no debería ser el punto central para la interpretación de una obra literaria. En lugar de centrarse en la intención, la vida o la persona del autor, Barthes sugiere, dirigiéndose a los críticos literarios, que es el texto la entidad que habla por sí misma. Por lo tanto, es el lector quien debe construir el significado a través de su interpretación. En este aspecto la autoría o autoridad interpretativa no es del autor, sino del lector.

Por otro lado, esa falta de coherencia que se le achaca a Sotomayor es igualmente imputable a la gran mayoría de escritores de la generación del 98 y 27 español. ¿Acaso existía

²² Según la Real Academia de la lengua cohonestar significa, «dar apariencia honesta, de justa o buena, a una acción indecorosa o a otra cosa que no lo es» (RAE). El uso de esta palabra por el presidente de la Real Academia de la lengua da que pensar.

una verdadera coherencia entre la vida de un escritor de familia burguesa y la temática social y realista de obras que abordaban a campesinos, obreros, gitanos y otros segmentos marginados de la sociedad? Por poner solo un par de ejemplos, pensemos en esa coherencia entre vida y obra de autores como Federico García Lorca y su *Romancero gitano* (1928) o Luis Buñuel y su película *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933).

Aunque esta argumentación la extenderemos más tarde, podemos decir que el artista, contra lo que se puede pensar, no replica la realidad, sino una idealización de esta. Una idealización influenciada por las obras de arte y los textos que le precedieron. Cada artista se convierte en un eslabón en la cadena de la tradición artística, contribuyendo a la evolución y transformación de los temas, estilos y formas establecidos. En este aspecto, Sotomayor, como cualquier artista, reproduce la obra que como público le gustaría leer o escuchar. Se inscribe más en la tradición costumbrista y modernista de su amigo Villaespesa o en el teatro en verso de José Echegaray que en las corrientes más en boga.

4.3. Cuevas del Almanzora: datos socio-geográficos

Para continuar con el enfoque antropológico, es imprescindible la inclusión de los datos de Cuevas del Almanzora. Estos aportaran un contexto importante para ampliar la lectura de la película, de cómo se elaboró y de cómo se pueden leer los resultados del estudio. Los datos actuales proporcionan el contexto temporal en el que se desarrolló la película y la investigación antropológica asociada. Así se podrá comprobar, mediante un método comparativo, las dinámicas y los cambios producidos.

4.3.1. Cuevas del Almanzora en datos.

Tomemos algunos datos del Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía (IECA) y del propio Ayuntamiento para hacernos una idea general de a qué llamamos Cuevas del Almanzora. Según estos Cuevas del Almanzora es un conjunto de municipios que ocupa 263 kilómetros cuadrados de extensión situado en el levante andaluz. Limita al norte con los pueblos de

Huércal-Overa y Pulpí –pueblo que a su vez limita con la provincia de Murcia–. Al sur están las localidades de Antas y Vera y más al sur, pegado a la costa Garrucha y Mojácar. Al este se encuentra el mar mediterráneo. El municipio se sitúa a 89,9 km de la capital, Almería. Aunque conviene señalar la cercanía con poblaciones importantes de Murcia como Águilas (28,89 km) y Lorca (44,87 km). El municipio es atravesado por el río Almanzora que se abre paso por Sierra de Almagro hasta el mar. A simple vista destaca alrededor del río los montes cortados. Se pueden ver los conglomerados rojos en abanicos formados por los aluviales. Los montes están compuestos por rocas metamórficas y sedimentarias: areniscas y calizas en la superficie y filitas, pizarras rojizas, mica esquistos y yesos compactos en el interior (Rish, 2014, p. 16-17).

Según los datos de 2021 tiene una población total de 14.623 que se dividen en 26 grupos urbanos o pedanías. El núcleo más importante es Cuevas del Almanzora con 6.639 habitantes. El segundo núcleo es el de Palomares, en la costa a 10 km de Cuevas del Almanzora, con 2.063 habitantes. Le sigue de lejos, también en la costa, Villaricos con 721. La edad media de la población es de 40,3 años por habitante. Existe una tasa de desempleo municipal del 17,9%. Destaca la contratación de hombres sobre las mujeres de más del doble (2.097 mujeres, 5.332 hombres). Hay censados 4.029 extranjeros cuya primera nacionalidad es la marroquí con el 40,9%. Cuenta con centros educativos desde infantil hasta grado superior. En la alcaldía ha habido dos partidos, Partido Popular (PP) y el Partido Socialista Obrero Español-Andalucía (PSOE-A), que han gobernado alternativamente en los últimos 30 años. En la actualidad gobierna el PSOE-A, aunque en las pasadas elecciones autonómicas andaluzas del 2022 el PP fue el partido más votado.

La agricultura se sustenta por las 4.563 hectáreas (ha) de superficie dedicada a cultivos herbáceos, entre los cuales destaca la lechuga. También se dedican 1.605 ha de superficie a el cultivo de frutos leñosos, donde destaca el mandarino. Señalar en el cultivo de secano las 28 hectáreas de cultivo de la cebada y las 63 ha del almendro, mucho menor en comparación con las de regadío. Por lo demás la economía se sustenta por el Comercio (sección C: al por mayor

o al por menor, reparación de vehículos y motocicletas), la construcción (sección F) y la hostelería (sección I). Cabe destacar la sección (H) de transporte y almacenamiento (SIMA, datos 2020). El turismo de sol y playa es significativo –236 plazas en 2 hoteles y 4 hostales y pensiones (SIMA, datos 2020)–, aunque no tanto como en las localidades próximas de Garrucha, Vera y Mojácar. Podemos ver en la página del Ayuntamiento, en la sección de turismo, cómo hacen hincapié en un turismo cultural basado en monumentos y gastronomía. En último término se señalan las playas de la costa como Quitapellejos, Villaricos, Peñón Cortado o Pozo del Esparto. Playas, todas ellas, poco urbanizadas.

4.4. Historia de Cuevas del Almanzora

Como el lector se puede imaginar, la exposición de la historia de Cuevas del Almanzora se podría hacer tan larga como para ocupar varias tesis. No se pretenden, no obstante, hacer un trabajo tan exhaustivo de la historia de Cuevas, tan solo, nos conformaremos con esbozar algunas líneas que ayuden a este estudio. En este aspecto, se han privilegiado cuatro periodos de la extensa cronología del pueblo almeriense por diferentes razones. El primer periodo ocuparía desde el Neolítico donde habría las primeras evidencias de asentamiento por la zona hasta la época romana. La razón de esta elección es que en este periodo es, según los historiadores, el momento donde se puede datar el hito fundacional como zona de asentamiento. La segunda parte abarcan los siglos XV y XVI cuando Cuevas formaba parte del reino nazarí de Granada y, tras su caída, fue escenario de las guerras de las Alpujarras. La presencia de estos eventos históricos contribuyó a forjar el carácter identitario local. Seguidamente, se abordará el boom minero del siglo XIX. El descubrimiento de las minas de plata y plomo en Sierra Almagrera transformó la economía, la sociedad local y el urbanismo del pueblo. Este periodo es esencial para comprender el cambio que experimentó y que en gran medida sirve para entender las circunstancias sociales actuales. Por último, se abordarán los contextos sociales de la época que abarca desde la república hasta la represión franquista de posguerra. La relevancia

de esta época se relaciona con la importancia que tuvo para el propio Sotomayor. Este tiempo coincidió con la época crepuscular del poeta, por lo que conocerla aporta sentido para la interpretación de ciertos episodios de su vida.

4.4.1. Neolítico y Antigüedad

Los primeros asentamientos urbanos que se conocen a la ribera del río Almanzora se remontan a la prehistoria (Llaguno, 2021, p. 30). Estos hallazgos se deben al ingeniero de minas y arqueólogo belga Luis Siret. Siret llega a Cuevas del Almanzora llamado por la industria minera en 1881. Paralelamente a su actividad minera, Siret, hombre ilustrado, descubre yacimientos de núcleos urbanos que se remontan al Neolítico, los más antiguos, Edad de Cobre, Edad de Bronce hasta descubrir restos fenicios, cartagineses, romanos, visigóticos y árabes, los más modernos. Luis Siret, junto a su hermano Enrique, llegó a excavar más de cinco mil tumbas y escribió más de 40 obras sobre temas de arqueología, mitología y simbolismo.

Gracias a los mencionados estudios se ha llegado a conocerse asentamientos a fines del Neolítico (IV milenio a.C.). Uno de los yacimientos más importantes de la provincia de Almería está fechado en la Edad de Cobre en Los Millares. Se calcula su existencia de unos mil años (2800-1800 a.C.). De los pobladores se saben que vivían en un lugar húmedo y fértil, con un complejo sistema amurallado y una puerta monumental. Contrasta la abundancia de agua – se sabe de canales, cisternas, etc.– en comparación con la sequedad actual. A consecuencia de los descubrimientos de los asentamientos de Los Millares se pudo conocer los poblados argáricos en el Bajo Almanzora. Los asentamientos de El Argar, cerca del actual municipio de Antas, se caracterizan por una disposición escalonada con el fin estratégico de la defensa. Este núcleo está fechado en el II milenio a.C. Ambos asentamientos se han asociado con la explotación agrícola y metalúrgica (Atlas de la Historia del Territorio de Andalucía [AHTA], sf).

Como ya se ha dicho, también los primeros hallazgos del asentamiento fenicio de Baria se deben a las excavaciones de Luis Siret que hiciera desde 1890 a 1914. Baria está localizada

en la actual Villaricos, cerca de Palomares, en la desembocadura al mar del río Almanzora. Estos asentamientos se conocían desde el siglo XVIII, pero fue Siret quien hace los primeros trabajos de documentación y divulgación científica²³ (Ramos, 2020, p. 411). En virtud de estos estudios y de los que le siguieron se sabe que Baria fue fundada por los fenicios en el siglo VII a.C. (López et al., 2010, pp. 109-130). En aquella época el mar entraba por el actual delta del río Almanzora formando una bahía. Esto hacía que la depresión de Vera fuese navegable principalmente por los ríos Almanzora, Antas y Aguas. Este hecho, junto al desarrollo agrícola y a la explotación de los recursos mineros, hacían de Baria un punto estratégico para el comercio con el mediterráneo. Se convirtió en un foco que atrajo a los pueblos íberos que comerciaban primero con griegos y etruscos hasta la llegada de los cartagineses en el 237 a.C. A partir de este momento se vive un periodo de esplendor gracias al comercio de los cartagineses. Luego, la zona fue escenario de los encuentros bélicos con Roma. Tras la dominación romana, la población de Baria entra en declive. Se sabe que se produce una migración de la población hacia el interior del río Almanzora.

Como se puede ver, ya desde la Edad de Cobre la zona se desarrolla a partir de la explotación de sus recursos mineros. A esto habría que añadirle la riqueza agrícola que proporciona el río Almanzora. Un río que presuponemos abundante, que modela la ribera del río y que riega sus campos formando cultivos fértiles. Igualmente, gracias al comercio de fenicios y cartagineses, la zona se estima como importante para el tránsito de materias por el mediterráneo.

Una de las características orográficas de la zona es la aparición en las terreras de Cuevas a cierta altura que sirvieron de hogar para los primeros asentamientos en la zona. Es fácil

²³ El boom minero hizo peligrar los ricos yacimientos arqueológicos. Las primeras extracciones de plomo y plata a mediados del siglo XIX en Sierra Almagrera trajeron también a «desaprensivos» que solo buscaban el preciado metal. De esta manera se sabe que se destruyó gran material arqueológico que hubiera facilitado la observación del pasado. Por esto la labor de Siret es doble: por un lado, la sistematización del trabajo de campo de análisis de los yacimientos arqueológicos, por otro, el hecho de valorar científicamente la riqueza cultural de la zona (Fernández Bolea, 2012, p.41).

imaginarse cuando se recorre las actuales orillas del río, con sus montes horadados de cuevas alrededor, la formación de estas construcciones. Según lo anteriormente señalado, al cabo de miles de años el nivel del agua baja conforme el mar se retira del delta del río Almanzora. Tras su paso se modelan paredes arcillosas. Estas son óptimas para que los habitantes de la zona desde milenios atrás abrieran cavernas donde habitaran como guarida en un principio y como verdaderos hogares más a delante. Estas construcciones dan el nombre como será conocida la zona de Las Cuevas.

4.4.2. Cuevas, entre morisca y cristina (siglo XVI)

Otro de los hitos fundacionales de Cuevas del Almanzora se encuentra tras la conquista cristiana a finales del siglo XV. En este siglo fronterizo que supuso el fin del dominio musulmán y el principio cristiano se forjan, gracias a una serie de acontecimientos, la idiosincrasia del pueblo en la actualidad. Para ilustrar este apartado nos vamos a basar en los trabajos del cronista oficial de Cuevas del Almanzora Enrique Fernández Bolea. El profesor Fernández Bolea se ha basado a su vez en la labor de su paisano cuevano Pedro Llaguno y en los estudios sobre la zona del oriente almeriense de Juan Grima Cervantes. También conviene señalar el trabajo del cronista del pueblo en los años veinte y treinta del pasado siglo Miguel Flores González-Grano de Oro²⁴. Gracias a estos investigadores –y algunos más– se tiene una idea cabal de lo que supuso, al menos políticamente, la organización de Las Cuevas –como se denominó la localidad– en ese periodo de transición.

En menos de veinte años, la Villa de Las Cuevas pasa a pertenecer al marquesado de los Vélez. Este tránsito explica muy bien las circunstancias azarosas por las cuales los nuevos territorios castellanos son gobernados. Como se sabe la conquista vienen precedidas por numerosas incursiones de los cristianos en las fronteras del reino de Granada. Además, el propio

²⁴ Como ya se ha visto en otro lugar Miguel Flores González-Grano de Oro es coetáneo al poeta Sotomayor. Fue un intelectual que animara con conferencias y obras de teatro el panorama cultural de Cuevas de antes de la guerra de 1936.

reino nazarí estaba en batallas por el poder. Al-Zagal había destronado a su hermano Muley-Hacen. El hijo de este, Boabdil, cayó prisionero en tierras cristianas en 1485. En ese momento los reyes católicos, Isabel y Fernando, lograron hacer un pacto a dos bandas. Por un lado, pactaron con Boabdil su unión contra su tío a cambio del señorío de Guadix, Baza y los Vélez. Por otro lado, los reyes cristianos acordaron con al-Zagal su alianza bajo la promesa de entregarle las tierras de Gandía. Fruto de esta división, y de la consecuente presión cristiana, se produjeron las capitulaciones de Huéscar, Níjar, Vélez Blanco, Mojácar y Vera en 1488. (Fernández Bolea, 2019, p.17). De esta manera, Las Cuevas fueron tomadas por los reinos cristianos de forma más o menos pacífica.

A partir de 1488 la villa de Las Cuevas pasa a pertenecer a otra villa, la de Vera (Fernández Bolea, 2019, pp. 19-22). Esta al igual que la ciudad de Mojácar se caracterizaba por administrar otras localidades cercanas. En esa época se calcula que había unos cien vecinos en la villa de Las Cuevas. Entre ellos había mercaderes, burócratas y, sobre todo, pequeños agricultores con tierras propias. En este momento, la localidad de Las Cuevas es considerada tierras de realengo, es decir, es una villa que pertenece a los reyes. Pero esta situación no duraría mucho porque en 1495 se produce un giro en la administración. Como era común, los reyes premiaban con tierras conquistadas a notables castellanos por su ayuda en la batalla. Esta es la razón por la cual Isabel I de Castilla ofrece a Luis Beaumont, condestable de Navarra y conde de Lerín, las tierras de Huéscar, Vélez Blanco, Vélez Rubio, Júcar y Las Cuevas, entre otros. Las Cuevas pasa a ser parte de un señorío administrado por un noble. Así que, como recalca Fernández Bolea, solo en el espacio de siete años Las Cuevas perteneció administrativamente a Vera²⁵.

²⁵ En el trabajo de campo realizado por la zona, se ha podido comprobar ciertos «conflictos» sanos entre los pueblos de Cuevas y Vera. En las comunes rencillas que hay entre pueblos hermanos este tipo de hecho histórico, así como otros de igual importancia, han sido objeto de observancia y mofa entre sus habitantes. Así se entiende que el profesor cuevano Enrique Fernández Bolea señale en su trabajo el hecho de que solo 7 años de

Pero ahí no quedan los vaivenes políticos. En 1503 el gobierno de Isabel I de Castilla encuentra el estratégico puerto de Cartagena un lugar clave para sus intereses políticos y estratégicos. Sin embargo, esta ciudad, como buena parte de la actual provincia de Murcia, pertenece al señorío de los Fajardo y Chacón. Para ello la astuta reina ofrece una permuta al heredero Pedro Fajardo y Chacón. A cambio de esos terrenos, la corona castellana ofrece en señorío los municipios de Vélez Blanco, Vélez Rubio y Las Cuevas además de 300 mil maravedís. Pedro Fajardo acepta, parece ser que no de buen grado, la permuta. Años más tarde, en 1507, la reina Juana I de Castilla ofrece el título de Marqués de los Vélez a Pedro Fajardo y descendientes. En plena posesión de las tierras, el nuevo marqués de los Vélez construye en Las Cuevas un castillo partiendo de una torre o atalaya defensiva musulmana (Fernández Bolea, 2019, pp. 22-24). Este Castillo, situado en un monte desde donde se divisa la costa sirvió como lugar de protección de ataques. En la actualidad es el edificio emblema alrededor del cual se vertebran los eventos culturales y de ocio del centro del pueblo. Es un símbolo que, de alguna manera, representa al municipio.

Pero el caso del marquesado de los Vélez es una de las pocas excepciones que hubo tras la conquista del reino de Granada. Lo cierto es que la gran mayoría de las tierras invadidas eran de realengo y solo una pequeña parte fueron dadas en señorío a marqueses, duques o condes (Muñoz Buendía, 1992, p. 264). Lo que sí es un hecho es que tanto unas como otras sufrieron de despoblación. En 1593 se hizo un informe para la corona sobre las nuevas tierras castellanas. Del documento se desprendió que la zona sufría una crisis demográfica y en consecuencia económica. Este fue el motor que pusiera en marcha la repoblación de 1595 (Muñoz Buendía, 1992, p. 255).

su larga historia Cuevas haya sido dependiente del pueblo de Vera. Como cuevano es importante para Fernández Bolea señalar la autonomía de su pueblo con respecto al vecino.

La principal razón de dicha despoblación fue la expulsión de los moriscos tras la guerra civil de las Alpujarras en 1568 (Fernández Bolea, 2019, p. 27). A la pragmática de 1501 según la cual todos los mudéjares debían de convertirse al cristianismo o abandonar las tierras le siguieron otras más que hostigaban al pueblo morisco. Ya no solo buscaban el bautizo de la población musulmana, sino que perseguían también sus costumbres. La sospecha de profesar el islam en secreto los llevó a las autoridades cristianas a realizar un acoso al morisco insoportable. Tanto fue así que, en 1568, liderado por Abén Humeya, hubo una rebelión en las Alpujarras que terminó en guerra cruenta. Esta contienda también se libró en tierras cuevanas. Abén Humeya buscando la costa llegó a Las Cuevas donde soliviantó a la población morisca para que se unieran a la causa. La población cristiana y aquellos moriscos que no quisieron unirse a la contienda se les encerraron en el Castillo de Cuevas. Aben Humeya en represalia quemó los hogares de aquellos que huyeron.

Fernández Bolea, a través del trabajo de Barrios Aguilera, ofrece datos de población de antes y después de la guerra de las Alpujarras. Se estima que antes de la contienda había 400 familias de los cuales 360 eran moriscas y 40 cristianas. En 1573 y tras una tímida repoblación Las Cuevas contaban con 200 familias (2019, p.30). No obstante, la singularidad del marquesado de los Vélez con respecto a las tierras de realengo, paradójicamente, ayudaba a las familias moriscas. Para el recibo de impuestos, el Marqués de Vélez prefería los provenientes de los moriscos antes que de los cristianos viejos. Estos últimos destinaban más porcentaje a la iglesia en detrimento del señor. En cambio, los moriscos asignaban más dinero al Marqués que a la iglesia (Muñoz Buendía, 1992, p. 267). Este hecho propiciaba un cierto interés del noble por población neo-conversa.

Pero habrá otro acontecimiento que marcará la historia del pueblo de Cuevas y que en el siglo XVI diezma su población. Aprovechando que en el otoño de 1573 la armada de la corona dejaba de hacer patrulla por la costa, los piratas berberiscos solían hacer incursiones tierra adentro. La forma de actuar de estos piratas se basaba en la connivencia del algún morisco o cristiano

que en tierra avisaba de la falta de vigilancia. Seguidamente el barco desembarcaba de noche a los piratas que, en cuestión de pocas horas, saqueaban, robaban y secuestraban. Estos raptos eran principalmente a mujeres y niños que, más tarde, vendían en el norte de África. Pues bien, la noche del 27 de noviembre de 1573 el pirata berberisco Caid Said ed Dhogeli desembarca con un ejército –se estima compuesto entre 400 a 800 piratas– en Mesa Roldán, cerca de Agua Amarga. Al día siguiente llega a Las Cuevas y rapta a 240 personas que venderá en Tetuán dos días después (Fernández Bolea, 2019, p. 31). Entre ellos se conoce la existencia de un niño morisco de 11 años bautizado con el nombre de Diego de Guevara. Este niño será vendido al rey de Marrakech y criado en la corte. Más adelante se convertirá en Pachá y encabezará la expedición que conquistará Tombuctú en 1591 para el Sultán al-Mansur (Llaguno, 2015, p. 347).

Desde la conquista cristiana a finales del siglo XVI, la localidad experimenta una transformación profunda. Este siglo fronterizo de tránsito entre el dominio musulmán y el nuevo yugo cristiano sienta las bases de la idiosincrasia actual del pueblo. El paso de la Villa de Las Cuevas al marquesado de los Vélez y la construcción del castillo de Cuevas se convirtieron en un hito simbólico. Como se ve, la despoblación de moriscos es total. En parte es debido a su expulsión y en parte a los ataques de los piratas berberiscos. Las despoblaciones y la posterior repoblación de 1595 representaron desafíos significativos.

Es curioso señalar que, aunque en la actualidad no quedan moriscos ni sus descendientes directos en Cuevas del Almanzora, el legado cultural de esta comunidad perdura en el tejido de la historia local. A través de leyendas y relatos transmitidos de generación en generación, se preservan historias que evocan la época de los moriscos o su recuerdo en la vida de la comunidad. Como ejemplo, podemos poner el libro *Leyendas del Bajo Almanzora* (2021). Publicación que recoge la leyendas, relatos y cuentos populares que Pedro Perales y Enrique Fernández Bolea han transcrito de la tradición oral de la zona del Bajo Almanzora. De los 24 relatos que consta la recopilación ocho, es decir un tercio, tienen temática directa o indirecta del pasado

árabe de la comarca. Estas narrativas atestiguan la influencia duradera de esta herencia cultural en la identificación del pueblo con su pasado que sigue viva en su memoria colectiva.

4.4.3. El boom minero (s. XIX)

Quizá el hecho más determinante para configurar la actual Cuevas del Almanzora fue la época de esplendor económico a raíz de la explotación minera del siglo XIX. En la actualidad se conservan grandes mansiones burguesas que se construyeron en dicha época. Muchas de estas edificaciones están en la actualidad semi en ruinas. Este vestigio de decadente opulencia es de alguna manera reflejo de una época que trajo lo mejor y lo peor al pueblo. Nos basaremos para este apartado principalmente en el excelente libro *Sierra Almagrera y Herrerías, un siglo de historia minera* (2012) de Enrique Fernández Bolea. Fernández Bolea da cuenta, entre otros, del trabajo de observación geológica que el académico Ezquerro del Bayo hiciera en esos primeros años de explotación en sierra Almagrera.

Como ya se ha dicho, se sabe que romanos y cartagineses explotaban la zona minera y que seguramente extraían plata. Esto se sabe, entre otras circunstancias, gracias a los restos arqueológicos que se encontraron tras las excavaciones mineras del siglo XIX. ¿Pero, cómo se comienza con ello? Dicho de otra manera, ¿sabían los lugareños que por esos parajes había plata? La respuesta es que la práctica totalidad de la gente lo ignoraba. Durante siglos se desconocía que hubiera algún filón sin explotar. Pero había alguien que albergaba la posibilidad de que hubiera ricos metales por la zona. Este es el hacendado Miguel Soler.

Seguramente Miguel Soler habría escuchado historias, entre verdad y leyenda, que hablaban de fortuitos encuentros de plata por la zona. Por ejemplo, se hablaba de un pastor que a principios del siglo XIX se encontró una barrita negra por las inmediaciones de la sierra. Cuando se examinó resultó ser plata. Con ella se dice que se fabricó una corona para ofrecerla a la virgen del Rosario –matrona del pueblo por aquel entonces– (Fernández Bolea, 2012, p. 47). Así entre habladurías y leyendas, suponemos que el inquieto señor Soler fue conformando

la idea de la posibilidad de que hubiera más. Ya se sabe que por 1805 el propio Soler hacía inventario de minerales por cerros de la zona. También se sabe que junto con Jacinto Flores habían hecho una denuncia a la Real Hacienda²⁶, quien ejercía el monopolio, sobre un terreno a principios de 1811 (Fernández Bolea, 2012, pp. 53-55).

Así que cerca de treinta años después, Miguel Soler seguía con sus prospecciones (Fernández Bolea, 2012, pp. 61-63). Soler tenía a sueldo a unos labriegos para que les avisasen si veían «piedras relucientes». Estos labriegos eran Andrés López, apodado el «tío Perdigón», y Pedro Bravo que solían ir por la sierra recogiendo galena²⁷ para venderlas a las alfarerías. En noviembre de 1838, días después de una gran lluvia torrencial que había limpiado de sedimentos la montaña, encontraron el deseado filón del jaroso.

Miguel Soler denunció el terreno y registró la mina a nombre de Virgen del Carmen y Ánimas el 19 de Julio de 1839 –más tarde se conocerá como Carmen y Consortes–. Para acometer la empresa se precisaba una inversión de 30 mil reales, por lo que Soler sacó a venta 30 acciones que ofreció entre amigos y familiares a mil reales cada una. Consiguió 41 inversores, muchos de ellos, según cuentan, forzados por la amistad o por la insistencia del interesado. Fernández Bolea se hace eco de una crónica de la época que señala que el propósito de muchos de ellos era deshacerse de las participaciones en cuanto pudieran (2012, p.82).

Y los que vendieron sus participaciones tuvieron que arrepentirse necesariamente. Se estima que el valor en el comercio bursátil de Madrid en tan solo 7 años se multiplicó por mil. Es decir, que aquel que hipotéticamente vendiera una acción que le costara, en 1839, mil reales podría venderlos, en 1847, por un millón (Fernández Bolea, 2012, p.96). Llamados por la fortuna, ya en 1840, había tres minas más: Observación –compuesta mayoritariamente por

²⁶ En esta época, la tierra y el subsuelo pertenecía al estado. Así que para poder realizar extracciones había que hacer una denuncia sobre el terreno. Lo extraído se vendía directamente al Estado. Esto duró hasta la liberación de las explotaciones aprobado en Real Decreto 4 de Julio de 1825 (Fernández Bolea, 2012, p.62)

²⁷ La galena es un mineral compuesto por sulfuro de plomo (PbS) que puede contener hasta 1% de plata. Se usaba como esmaltes para las cerámicas.

inversores de Vera—, Rescatada y Esperanza, esta se conocía como «la mina de los curas» por albergar sacerdotes entre los inversores. Seguidamente como un goteo incesante fueron colocándose otras minas alrededor. Algunas tuvieron la suerte de caer encima del filón jaroso, otras no. Se puede decir que hubo una invasión del exterior de nuevos mineros sin experiencia, aventureros gracias a los cuales se llegó a cavar cerca de 200 pozos. Algunos de ellos con casi 400 m de profundidad. Se estima que se tuvo que cavar unos 200 km de pozos y 500 km de galerías (Menéndez Suárez, 2016, p.3). Según el Instituto Nacional de Estadística (INE) la población de Las Cuevas de Vera²⁸ tenía en 1857 15.031 habitantes como población de hecho. En su pico más alto tuvo 26.130 en 1910 (INE, sf).

Aunque hubo fluctuaciones constantes en el rendimiento de la explotación, los expertos están de acuerdo en asignar dos grandes etapas. La primera es de esplendor minero que dura hasta 1889. La segunda, de decadencia, hasta 1935. El punto de inflexión viene dado por una devaluación del material minero. En 1870 comienza a abandonarse el patrón plata monetario por el patrón oro —en Estados Unidos en 1873— hasta el definitivo en 1930 (Menéndez, 2016, p.7). Pero quizá el problema que más dolores de cabeza supuso para los empresarios fue el desagüe de las minas.

Ya desde el primer momento, en 1840, el geólogo Ezquerro del Bayo advertía de los problemas que podrían causar el agua (Fernández Bolea, 2012, p. 201). La inundación debido a la filtración de aguas freáticas hacía el trabajo minero prácticamente imposible. Aunque el problema se vaticinó desde el principio, nunca se pensó que hubiese que abordarlo tan pronto. Para solventar la situación se trabajó desde dos caminos. Uno era realizar socavones que

²⁸ Durante unos años se denominó a Las Cuevas con el nombre de Cuevas de Vera. En época del rey Alfonso XII se concedió a la localidad el estatus de ciudad. Al redactar el Real Decreto, y con el fin de diferenciarlo de otros municipios con el mismo nombre, se inscribió con el nombre de Cuevas de Vera. El error se subsanó en virtud de la Real Orden del 4 de mayo de 1930 en el que el municipio pasó a llamarse Cuevas del Almanzora. Así se quedó, aunque la intención era llamarlo Cuevas de Almanzora («de» y no «del») (Llaguno, 2021, p. 23).

condujeran el agua al mar. El segundo es el bombeo de agua al exterior. Ambas alternativas no resultaron eficaces por varios motivos. El problema del socavón es que construir un camino hacia el mar era un proceso largo –25 años tardó la empresa minera Riqueza Positiva para abrir un pasadizo a la cala Peñón Cortado—. El problema del bombeo, en cambio, era técnico. Se precisaba mucha inversión para habilitar máquinas de vapor con la suficiente potencia para succionar agua de las profundidades. Todo esto se complicaba aún más por el hecho de que las empresas mineras no se unían a una causa común. Debido a la fácil circulación subterránea del agua el nivel freático igualaba la cantidad de agua en las minas. Cuando se sacaba agua de una mina pronto volvía a inundarse por agua de alrededor. Mientras que las minas más ricas estaban dispuestas a sufragar los gastos, las más modesta no querían afrontarlo (Menéndez, 2016, p. 9). Por esta razón hubo muchos pleitos que paralizaban la extracción.

Las condiciones de trabajo para los mineros eran lamentables a todas luces. Los salarios eran insuficientes para mantener a las familias por lo que alternaban la labor en el campo con la mina. Y en muchas ocasiones ni siquiera esto era suficiente teniendo que ir a trabajar incluso niños de 9 años. El trabajo se organizaba en cadenas de gavias, compuestas por trabajadores en fila que movían mineral entre 25 a 42 metros (Fernández Bolea, 2012, p. 417). Para ello «tiraban de costillas» del cargamento, es decir, llevaban cargado a las espaldas capazos de tres asas repletos de mineral. Las gavias se dividían en tres clases según la edad de los trabajadores. La gavia primera era para adultos y podían llevar entre 18 a 22 kg. La gavia segunda consistía en muchachos de entre 15 a 18 años y transportaban un peso de 12 a 18 kg. Por último, los niños entre 12 a 15 años componían la tercera gavia y llevaban unos 12 kg en sus capachos. Esta situación legalmente se prolongó hasta la ley del 13 de marzo de 1900 que prohibía los trabajos de mujeres y niños en el interior de las minas (Peinado & Anta, 2010, p. 418).

La organización temporal de las jornadas de trabajo no era menos dura. En un principio se trabajaba de sol a sol, pero más tarde se pudo acordar jornadas de trabajo de 12 horas

(Fernández Bolea, 2012, p. 421). También se trabajaba sin descanso toda la semana hasta que a principio del siglo XX se consiguió el descanso dominical. El trabajo anual se dividía en seis varadas o temporadas de trabajo. La primera era desde el 2 de enero hasta carnaval, tras el cual se descansaba tres días. La siguiente era hasta Semana Santa con los mismos días de descanso. La tercera hasta el Corpus con una semana de descanso. Le seguían dos varadas más cortas en los meses estivales interrumpidas por la feria de Cuevas. La última, la más larga, suponía un periodo sin descanso hasta Navidad.

Como se puede imaginar la salud de los trabajadores era bastante precaria. Había pocos mineros que llegaran a cumplir los 40 años. Las emanaciones de gases en esas galerías sin ventilar consumían a los trabajadores. A los propios gases del interior de la tierra se tenía que unir los gases vertidos por la iluminación basada en lámparas de aceite de oliva y petróleo (Fernández Bolea, 2012, p. 436). Los mineros trabajaban prácticamente desnudos debido a las altas temperaturas de las profundidades. En la mayoría de las veces se movían con agua hasta la cintura. Todo esto provocaba neumonías y otras enfermedades respiratorias. Tenían melanosis en la piel, dientes negros debido a respirar por la boca sin ningún tipo de cubre boca y a menudo perdían el apetito, por lo que le producía anemia.

Por si fuera poco, el salario no era entregado hasta que no terminara cada varada. Como eran periodos tan largos, a menudo, los operarios necesitaban anticipos. Estos, evidentemente nunca sobrepasaba la cantidad trabajada, y, además, no se entregaban con moneda de curso legal, sino que se emitía un vale. Se entregaba un billete que ponía «vale por» tal cantidad de reales. Este tipo de moneda no podía canjearse en cualquier lugar. Para ello se habilitaban economatos que ofrecían ciertos productos y que estaban en connivencia con la empresa emisora del vale, si no era la misma empresa. En estas tiendas los productos estaban a un precio mayor del que pudiera encontrarse en un mercado normal. De esta manera, la empresa hacía negocio con sus propios empleados volviendo a sus arcas parte del salario que se entregara tras cada varada. Hay testimonios de prácticas abusivas que recoge Fernández

Bolea. En una de ellas se conoce que un joven fue a comprar algunos alimentos a una de estas tiendas y que pagó con un vale de un real (2012, p. 450). Como lo comprado no alcanzaba dicha cantidad, pidió que se le devolviera con moneda corriente. Pero en la tienda se negaron y solo le permitían darle cambio con otros productos. Así que finalmente se fue con la cantidad que le faltaba en avellanas –al precio, suponemos, que la tienda estipulaba–.

Hay un cierto consenso al considerar una falta de conciencia social entre los trabajadores de la época de boom minero. Como dato curioso cabe destacar que una de las primeras movilizaciones obreras en Cuevas fue a raíz de las riadas de 1888 que destruyó la cosecha. Los mineros salieron a la calle forzados por una situación económica complicada sin alternativa en el campo. Estas protestas sirvieron para terminar de convencer al gobierno que aprobase la ley de desagüe de comarcas mineras. Así que la protesta no sirvió tanto para defender sus derechos como las exigencias de los empresarios por que saliera la ansiada ley (Fernández Bolea, 2012, p. 447). No obstante, a finales del siglo XIX y principio del XX hubo tímidas movilizaciones obreras (Fernández Bolea, 2012, pp. 451- 456). En 1889 se realizó una huelga exigiendo reducción de jornadas a 12 horas, de seis de la mañana a seis de la tarde. También es de destacar que, en 1910, el primer sindicato de la zona llamado Amor y Libertad siguiera exigiendo el compromiso por parte de los empresarios mineros de la misma reivindicación.

La razón que apunta Sánchez Picón –y que recoge Fernández Bolea– para explicar esta desmovilización sindical y obrera son tres (2012, pp. 456-462). La primera es el aislamiento geográfico de la zona a la que, además, no llegaban buenas comunicaciones. La segunda es la diversificación laboral de los trabajadores. Era muy común que el obrero minero también trabajara el campo. De esta manera, varía de oficio según la eventualidad de estos. Esto llevaba a una indeterminación laboral. Y, por último, no había grandes empresas que albergaran a mucha cantidad de obreros. Las minas eran ocupadas por unas decenas de trabajadores a lo sumo. Había muchas minas, pero con escaso personal. Esta suerte de «minifundismo industrial» promovía prácticas de explotación abusivas que no beneficiaban a la

economía local ni a sus habitantes (González Alcantud, 1990, p.23). Todo esto junto ayudaba a que el obrero-campesino tuviera baja conciencia de clase. Como anécdota, se sabe de un mitin en 1912 del dirigente socialista Pablo Iglesias arengando a las masas para que se asociaran sindicalmente.

No se puede entender estas prácticas sociopolíticas sin comprender lo que supuso el caciquismo en España a finales del siglo XIX. El caciquismo se asemeja a una pirámide donde en la cúspide se sitúan los gobiernos en Madrid seguidos por el Gobernador Civil de cada provincia, mientras que en la base se encuentran diferentes grupos de «clientes» (González Alcantud, 1990, pp. 66-67). Según esto, este sistema clientelar, con relaciones estrechas entre caciques locales y compañeros de Cortes de distritos cercanos, mantenían una red de poder que se extendía por todo el territorio. Estos caciques locales, a su vez, podían pertenecer a partidos liberales o conservadores, siguiendo la alternancia de partidos instaurada por la Restauración. En la base de la pirámide, cada cacique tenía su propia clientela, compuesta por arrendatarios, medianeros, peones y otros allegados, quienes intercambiaban sus votos por seguridad en sus arriendos, empleos y protección del cacique para resolver problemas en los centros oficiales donde él tenía influencia. Solo así se pudo comprender la connivencia entre el minifundismo industrial minero de la zona de Almería y los altos mandos políticos en la capital.

Para acabar, conviene señalar que hubo un intento tras la segunda guerra mundial de reactivar las minas de sierra Almagrera. El gobierno autárquico franquista veía con buenos ojos producir su propio metal para defenderse del aislacionismo con el exterior. Para ello, el Instituto Nacional de Industria (INI) fundó el 8 de noviembre de 1945 Minas de Almagrera S.A. (MASA) (Menéndez, 2016, pp. 12-14). Se hizo una gran inversión para acometer la explotación de las viejas minas: desagüe y labores preparatorias, entre otros. Pero la empresa fue un desastre. A la ya esquilma sierra que no tenía mucho más que ofrecer, se le unía el hecho de no encontrar por la zona mano de obra especializada debido a la gran migración. Así que a la gran inversión que había que hacer para levantar el proyecto debía añadirse un gasto para la

repoblación de personal cualificado. Fue un fracaso. Más adelante, en 1969, diversas empresas privadas emprendieron la labor de relave de los escombros con el fin de sacar el último mineral que aún quedara. También se estudió la posibilidad en 1980 de explotar el contenido en litio, pero finalmente se desestimó.

El legado de la minería en Cuevas del Almanzora es innegable, y se manifiesta en las majestuosas, pero crepusculares mansiones que se alzan en la actualidad. Sin embargo, estas imponentes estructuras atestiguan tanto luces como las sombras de ese periodo histórico. Por un lado, la minería trajo consigo la modernización y el auge económico de la región, elevando a algunos inversionistas y aventureros a la categoría de millonarios. Pero, por otro lado, la explotación de los mineros, las condiciones laborales precarias y la explotación social se convirtieron en sombras que oscurecieron la prosperidad económica desigual.

Cuevas del Almanzora, a finales del siglo XIX, es un ejemplo paradigmático de las condiciones laborales en la industria y el campo. Estas condiciones inhumanas e injusticias sociales llevaron a un despertar social, que, con el tiempo, se tradujo en una lucha por mejores condiciones laborales y derechos políticos. Este proceso de concienciación y movilización, que comenzó en este periodo, eventualmente se materializó en reformas institucionales durante la época de la república. Cuevas del Almanzora se convierte así en un testimonio de la lucha por la justicia social y laboral en la historia de España.

4.4.4. S. XX. República, guerra y posguerra civil

Igual que en capítulos anteriores nos basamos para configurar este apartado en el trabajo realizado por un cuevano sobre su pueblo. Este es Antonio Llaguno que de diversas maneras ha abordado la historia de Cuevas del Almanzora. En esta ocasión nos basamos en su libro *La segunda república y la guerra civil en Cuevas del Almanzora* (2021). En él, el doctor Llaguno se centra en la historia del consistorio cuevano y, por consiguiente, en la historia institucional en que esos tiempos tan convulsos de la guerra civil.

La Ley electoral de 1907 establecía que, si hubiera el mismo número de candidatos que de concejalías en disputa, las elecciones municipales se suspendían y los candidatos pasarían a ser automáticamente concejales. Esta ley era aprovechada por las oligarquías de los pueblos para asegurarse de que sus elegidos ocuparan las concejalías sin tener que pasar por el referendo del pueblo (Llaguno, 2021, p. 25). En las elecciones de abril de 1931 los partidos tradicionales ocuparon la práctica totalidad de las concejalías en Cuevas del Almanzora²⁹. Tras la proclamación de la República, los comités revolucionarios de cada lugar impugnan numerosas elecciones. Se estima que en la provincia de Almería se repitieron por las impugnaciones 72 de los 102 municipios. El 31 de mayo se repiten las elecciones y en Cuevas hay un cambio de color político. Los partidos más votados son el partido Republicano Radical Socialista (PRRS), seguido del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) (Llaguno, 2021, p.45). Más adelante, con la caída del primer gobierno de la república en 1933 y la subida al poder del Partido Republicano Radical (PRR), apoyado por la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA), cambiaran esta disposición municipal (Llaguno, 2021, p. 67). Desde el nuevo gobierno nacional se vería ilegal las elecciones de mayo del 31 y quisieron reponer el consistorio salido de las elecciones de abril. Cuando en 1936 ganara el Frente Popular, desde el gobierno central se quiso restituir el resultado de las elecciones de mayo de 1931.

Estos movimientos de ida y vuelta no ayudaron para formar en Cuevas una alcaldía fuerte para acometer los muchos problemas que sufría el pueblo. No obstante, se pudieron conseguir algunos avances (Llaguno, 2021, p. 60). Con la llegada de la república, se consiguió invertir en la construcción de un colegio público en el pueblo. También se destaca la inauguración de una biblioteca pública y la formación de una banda musical. Se intentó por parte del consistorio hacerse con el monumento insigne del pueblo, el castillo del marqués de los Vélez, pero no se llegó a un acuerdo con los herederos. Tampoco se pudo formalizar un museo

²⁹ Ya sí se llamaba Cuevas del Almanzora tras el cambio en 1930.

arqueológico. Pero quizá lo más loable fue la mediación entre la patronal minera y la organización obrera Libertad y Amor. La industria minera estaba en un periodo de franca decadencia. Una gran cantidad de obreros se quedaron sin trabajo con la única salida de la emigración. El ayuntamiento pudo organizar una comisión especial gestora para paliar la situación de paro del municipio. Para cubrir estos gastos y otros aprobó aumentar las contribuciones de los vecinos en un 10%.

Así que, sin industria minera, el pueblo dependía casi exclusivamente del sector agrícola. El campo de labranza se dividía entre los propietarios y los aparceros. Estos últimos alquilaban su derecho a cosechar, ya sea a cambio de un porcentaje de la cosecha o mediante una renta fija. Por otro lado, los propietarios se dividían en pequeños campesinos que cultivaban sus tierras, por un lado, o dueños de las tierras, rentistas, que no las cultivaban. Los rentistas eran, en muchas ocasiones, herederos de las fortunas que décadas atrás sus familias hiciera en la industria minera décadas atrás. Algunos de estos rentistas vivían en Madrid o en Almería capital, otros, como ya se ha dicho del caso de Sotomayor, vivían en el mismo pueblo. De cualquier modo, estos rentistas no tenían grandes latifundios, sino más bien pequeños terrenos diseminados por la zona.

Pero la espada de Damocles de la agricultura cuevana era, sin lugar a duda, la sequía. Este es un problema de siglos, recurrente, y que nunca terminaba de solucionarse. Ya en tiempos del rey Carlos III se pensó en una canalización que llevara agua de los ríos Castril y Guardal, en la provincia de Granada, a las zonas de Lorca y Murcia. Con la llegada de la república este proyecto se retoma en el Plan Nacional de Obras Hidráulicas. En dicho plan se incluían regar también las zonas del oriente almeriense, entre ellos a Cuevas del Almanzora. Pero la caída del primer gobierno en 1933 echó por tierra el plan y no terminó de aprobarse (Llaguno, 2021, pp. 61-63). Llegados al año de 1936 la pertinaz sequía prometía arrasar la cosecha. La situación era crítica y el hambre amenazaba. Con la llegada del Frente Popular al gobierno se pone en marcha la Reforma Agraria aprobada en 1932. La reforma se ejecutó en 15 provincias,

entre ellas la de Almería (Llaguno, 2021, p. 100). Sin embargo, en Almería su realización fue distinta, ya que en esta zona no hay grandes latifundios. Así que en Cuevas del Almanzora no hubo expropiaciones y la propiedad privada no se tocó. En cambio, tanto por parte del Estado al principio como del Comité Revolucionario en tiempos de guerra, se aprobaron un salario familiar y otras ayudas agrícolas. En particular, en Cuevas se efectúa un sistema colectivo de producción y distribución de bienes. Para entender la naturaleza de esta colectivización, podemos pensar que tiene más similitud con las cooperativas que más adelante se han desarrollado en el campo andaluz.

Como sabemos, el golpe de estado del 18 de Julio de 1936 dado por los militares fue un fracaso. Si bien en algunas ciudades se pudo destituir el poder civil por el militar, en la mayoría no fue así. Este fue el caso de Cuevas del Almanzora. No obstante, la balanza de fuerzas en el pueblo se desestabilizó durante cinco días. Antonio Llaguno recoge los acontecimientos y señala tres protagonistas en esos días. Quizá el principal sea el alcalde Blas Belmonte, secundado por el gobernador civil de Almería Juan Peinado (2021, pp. 105-106). En el otro bando está el capitán de la guardia civil Pascual Morales. Este, a regañadientes, acepta a requisar las armas de los posibles golpistas, pero se niega a repartirlas a los milicianos. El guardia civil, en principio, juega a dos bandas, aunque moviliza a 130 guardias civiles y noventa falangistas para vigilar la entrada y salida del pueblo con el fin de que no haya una reorganización de milicianos en centros de población más grandes. Además, entorpece las tomas de decisión del alcalde, sin ponerse manifiestamente en contra. Ante esta actitud, el gobernador civil lo llama a que acuda a Almería. El capitán Morales se niega temiendo ser detenido. Su excusa para no obedecer es que el gobierno central no es legítimo debido a que es gobernado por comunistas. Desde Almería es declarado en rebeldía y consecuentemente amenazan bombardear el municipio si no se entrega. El alcalde logra hablar con el guardia civil para que, por el bien de todos,

el conflicto no vaya a mayores. El cuerpo de Carabineros³⁰, capitaneados por Rodrigo Guido, se mantuvo fiel a la república. Este hecho terminó de doblegar la voluntad del capitán del sublevado Morales que terminó por entregarse. Murió –o fue asesinado– en el traslado en barco a Cartagena.

La gobernabilidad de Cuevas se mantuvo durante toda la guerra del lado republicano. Esto no quiere decir, no obstante, que fuese una situación ni mucho menos estable. El 29 de marzo de 1939, dos días antes del final oficial de la guerra, un destacamento militar llegado de Almería toma el poder pacíficamente en nombre del nuevo régimen en el ayuntamiento de Cuevas (Llaguno, 2021, p. 141). El momento más convulso de la guerra fueron los primeros meses, de julio a diciembre de 1936. En esos días imperó el desorden, los disturbios, la quema de objetos religiosos, las rencillas entre vecinos y los encarcelamientos. La cárcel se quedó pequeña y tuvieron que habilitar el Castillo para albergar a presos. Muchos de esos encarcelamientos perseguían recaudar dinero, como era el caso del poeta Sotomayor, que salía y entraba recurrentemente. También hubo asesinatos. Dos sacerdotes fueron asesinados. También mataron al cronista oficial del pueblo, el intelectual Miguel Flores González-Grano de Oro (Llaguno, 2021, p. 212). De él se recuerda por haber contribuido a recopilar la historia del pueblo, por haber programado actividades culturales o haber escrito ensayos, artículos periodísticos y obras de teatro.

Esta tensa e incómoda calma de guerra, se veía peligrosamente amenazada cuando llegaba algún grupo de milicianos a sembrar el terror con fines varios. Llaguno recoge la llegada de un grupo miliciano conocido como «los panchos villas», proveniente de Málaga (2021, p.124). También hemos abordado la llegada del grupo anarquista, el batallón Floreal, que requirió al poeta Sotomayor para que este compusiera un poema dándoles la bienvenida.

³⁰ El cuerpo de Carabineros se dedicaba principalmente a la vigilancia de las costas y de las fronteras. Dos terceras partes se mantuvieron fieles a la república durante la guerra. Tras la contienda, en 1940, la entidad fue integrada a la Guardia Civil.

Normalmente estos milicianos venían a ajusticiar a los grupos reaccionarios. No obstante, gracias a la determinación y unión del pueblo capitaneados por el alcalde se logró deponer la actitud beligerante de estos grupos.

Tras acabar la guerra, la situación no mejoró y esa calma tensa se reprodujo, esta vez, por el lado contrario. Según el código de justicia militar de 1890, se procesaron los delitos de rebelión contra los vencidos. Sobre la base de esa ley decimonónica se establecieron tres tipos de condenas según se consideraba que la persona había incitado, auxiliado o adherido a la rebelión (Llaguno, 2021, p. 147). Estos tres delitos tenían varias penas pudiendo ser condenado incluso a la muerte en caso de adhesión a la rebelión. Este marco legal se establecía al albur de cualquier vecino que pudiera denunciar a otro paisano.

Los años convulsos posteriores a la guerra civil que acontecieron en toda España también hicieron mella en Cuevas del Almanzora. Como en el resto del país se vivió una ilusoria fase republicana que se cortó bruscamente con la Guerra Civil. La contienda produjo una calma conflictiva al no ser la zona escenario de grandes batallas. No obstante, no se libraron de las rencillas entre vecinos y los ajustes de cuentas tras la guerra.

Pero quizá el punto de inflexión definitivo supuso la práctica desaparición de la industria minera. Esto, junto con la inestabilidad en la agricultura perfiló un futuro incierto para la clase trabajadora en Cuevas del Almanzora. Fue la migración, por lo tanto, la única salida para la gran mayoría del pueblo. La falta de empleo y las condiciones económicas adversas marcaron la historia de este pueblo en esta época.

4.4.5. Los flujos migratorios

Dentro del contexto de la historia de Cuevas del Almanzora, es esencial abordar de manera diacrónica los flujos migratorios. Estos movimientos poblacionales no solo son una parte integral de la narrativa de este pueblo, sino que también ofrecen una comprensión más profunda de su evolución a lo largo de los siglos. Desde las progresivas expulsiones, secuestros y

colonizaciones del siglo XVI hasta las emigraciones más contemporáneas, estos flujos han desempeñado un papel fundamental en la conformación de la cultura de Cuevas del Almanzora. Explorar esta dimensión histórica permite apreciar la riqueza y la complejidad de la experiencia de este pueblo a lo largo del tiempo.

Ya se ha abordado anteriormente los movimientos migratorios que se produjeron en Cuevas del Almanzora en el siglo XVI. Antes de la revuelta y la expulsión de los moriscos, se estimaba una población de 1.600 habitantes, de los cuales 370 eran moriscos y 30 cristianos viejos (Fernández Bolea, 2019, p. 30). Después de esta época bélica y de conflicto se calcula que quedaron unos 800 habitantes. Tras la incursión de los piratas berberiscos ya relatadas a finales de 1573 la población prácticamente quedó diezmada. A partir de ese momento hubo una colonización de población procedente de Castilla y Murcia principalmente.

Damos un salto hasta mediados del siglo XIX cuando, gracias al boom minero hay un crecimiento demográfico que hace que Cuevas del Almanzora se sitúe en el segundo municipio más poblado de la provincia de Almería tras la Capital. Tras su cenit, la población comienza a disminuir, con algunas excepciones. Ya desde principios del siglo XIX había movimientos entre tierras andaluzas y murcianas (Sánchez Picón, 2003, p.34). Grupos significativos del campesinado almeriense, especialmente jornaleros, se desplazaban temporadas durante el verano para participar en la siega andaluza –denominadas «Las Andalucías»– y otras regiones de Extremadura y La Mancha. Estas migraciones coincidían, en ocasiones, con las de pescadores que se dirigían a los puertos de Málaga y Cádiz. Más adelante, la inestabilidad del desarrollo minero también intensificó esta movilidad. Además, permitió que los trabajadores pasaran de una cuenca minera a otra, como en el caso de La Alpujarra a Sierra Almagrera, y de ahí a Cartagena o Linares.

Entre 1887 y 1896, a la consabida crisis minera se le sumó una crisis agrícola producida por desastres naturales como son las inundaciones y plagas de filoxera (Checa & Checa, 2000, p. 22). Si a todo esto le sumamos las epidemias de cólera, viruela, gripe, las consecuentes

hambrunas y las difíciles condiciones laborales de salarios bajos y subida de precios, se entiende las masivas emigraciones, no solo de Almería, sino de Andalucía entera. El flujo migratorio tuvo como principal destino Argelia³¹, atrayendo más del 90% de los emigrantes (Sánchez Picón, 2003, p.34). Esta fuga migratoria se desaceleró a finales del siglo gracias a una revitalización de la minería que desarrolló nuevas explotaciones de hierro que era necesario para la construcción de dos grandes líneas de ferrocarril. Sin embargo, este periodo fue breve, ya que, en los primeros años del siglo XX, la emigración se intensificó con la aparición de nuevos destinos como Argentina y Brasil.

La emigración fue un goteo constante hasta la década de los años sesenta del siglo XX, cuando se intensificó notablemente. Esta ola duró hasta los años ochenta que se caracterizó por una migración interna de almerienses concentrándose principalmente en destinos como el País Vasco, Madrid y, sobre todo, Cataluña, donde ya existía una infraestructura industrial establecida (Checa & Checa, 2000, p. 22). Ciudades como Hospitalet de Llobregat, Sant Boi, Sant Feliu y Barcelona fueron destinos prominentes para los emigrantes almerienses durante este periodo.

Esta tendencia de déficit de población se invirtió a finales de la década de los ochenta del siglo pasado. Ya a principios de los años ochenta, se consolidó una población que empleaba una tecnología avanzada en la agricultura (Sánchez Picón, 2003, p. 39). A pesar de ello, se requería una importante fuerza laboral que en un principio fue cubierta por la propia familia y allegados de la explotación agrícola. Pero a mediados de la década, con la entrada de España en el Mercado Común Europeo, se abrieron nuevos negocios que aumentaron

³¹ La situación crítica de fines del siglo XIX impulsó la emigración principalmente desde las provincias de Almería, Alicante y Valencia hacia Orán en la Argelia francesa. Inicialmente temporal, la inmigración se volvió permanente con contratos a largo plazo, enfocándose en la agricultura y construcción. Sin embargo, con el tiempo, los españoles fueron reemplazados por marroquíes a medida que se integraban en la sociedad francesa. Aunque la matanza de Saida en 1881 provocó el retorno de algunos, la llegada de nuevos españoles continuó debido al auge económico del esparto y la cercanía a la península. Según el censo de 1896, alrededor de 300,000 europeos vivían en Orán, siendo unos 100,000 españoles y otros 100,000 nacionalizados franceses (Checa & Checa, 2000, p. 22).

significativamente la demanda. Así que las dinámicas cambiaron, los hijos de los primeros trabajadores se emplearon en su educación y dejaron un importante reclamo de mano de obra que fue cubierta por inmigrantes.

Como también ya se ha señalado la principal migración en Cuevas proviene de África, tanto magrebí como subsahariana. También es importante señalar la presencia de ecuatorianos y rumanos. El litoral del levante almeriense y el valle del Almanzora muestran poblaciones con una presencia de población migrante que supera el 15%, un valor significativo que refleja la diversidad y presencia extranjera en estas áreas (Rodríguez Vaquerizo, 2008, p. 183).

A lo largo de la historia de Cuevas del Almanzora –es extensible a la zona del levante almeriense–, los flujos migratorios han desempeñado un papel crucial hasta la actualidad. Estos movimientos han configurado el carácter del pueblo, evidenciando cambios demográficos significativos. Aunque evidentemente no son los primeros, hemos señalado los cambios poblacionales en el siglo XVI. Luego, durante el auge minero del siglo XIX y las crisis agrícolas que llevaron a migraciones masivas a Argelia manteniendo lazos con el Magreb. En tiempos más recientes, primero, la migración interna hacia destinos industriales en el norte de España. Más tarde, la acogida de migrantes, principalmente de África. Ambos movimientos, contribuyeron a una diversidad cultural. Es destacable señalar, como no podría ser de otro modo, el movimiento desde ambas orillas del sur de Europa y el norte de África.

5. METODOLOGÍA

5.1. Introducción. De la observación participante al cine-ensayo

La división clásica de las edades de la historia en Antigua, Media y Moderna fue enunciada por el historiador Christoph Cellarius en 1685. Su formulación fue tan exitosa que continúa siendo utilizada hasta hoy en día. Posteriormente, se añadió una cuarta edad, la Contemporánea, aunque Cellarius no vivió lo suficiente –le faltaría casi un siglo– para considerarla o nombrarla. Esta clasificación ha sido tan aceptada que a menudo se olvida quién la propuso originalmente y cuándo la hizo, llevando a la creencia de que la historia efectivamente se divide en estas edades. Sin embargo, es importante recordar que esta división es arbitraria y que Cellarius, al promulgarla, lo que hacía era colocarse, a él y a su época, en la modernidad. En otras palabras, Cellarius hablaba más de sí y de los suyos que de la historia de la humanidad o la europea –por no ser tan ambiciosos.

De manera similar, se puede hablar de la antropología. Cuando un antropólogo o una antropóloga enuncia científicamente algo sobre otra cultura, corre el riesgo de reflejar más su propia realidad que la del otro. Esto es ampliamente reconocido por los científicos sociales, aunque a menudo, como antes hemos visto, se olvide el contexto. Por esta razón, es tan importante la enunciación de la red epistemológica que subyace en la construcción de los datos como la propia enunciación sobre el otro. Los datos deben siempre ir acompañados de una explicación sobre la forma o método utilizado para obtenerlos.

Lo que se plantea con este enfoque metodológico propuesto por el cine-ensayo es una forma de enunciación cinematográfica que no solo presente lo señalado, sino también el acto mismo de señalar. De esta manera, tanto el contenido como el contenedor, el significado y el significante, están intrínsecamente ligados y expuestos, de modo que no se puedan separar el uno del otro. En otras palabras, se busca que tanto el contexto como la red epistemológica no sean olvidados ni obviados por el positivismo de los datos.

La metodología presentada a continuación se divide en tres partes. En la primera se abordará una reflexión entre el juego dicotómico de las perspectivas objetivas y subjetivas; interiores o exteriores; iniciales y finales que en antropología se declinan con los términos *emic* y *etic*. Para ello se demostrará que dicha dicotomía es irrelevante por inoperante. Muy al contrario, la metodología que se propondrá será un juego dinámico que transita de un lado al otro de los términos propuestos. La segunda parte, más práctica, consistirá en una memoria de los eventos que condujeron a la realización de la película. Es aquí donde reside la verdadera metodología y se expresa el juego dinámico antes mencionado. En la última parte y como conclusión, se traducirá el proceso de investigación seguido en términos que relacionan los modos de enunciación cinematográfica con los modelos epistémicos abordados por la antropología. En este aspecto, se puede afirmar que el proceso comienza con la técnica clásica de observación participante de la antropología para recopilar datos y avanza a través de la enunciación documental expositiva en una etapa inicial, colaborativa, en una fase intermedia, para finalizar con la enunciación en forma de ensayo. En resumen, se transita desde la objetividad hacia la subjetividad reflexiva.

5.2. Irrelevancia de la dicotomía *emic/etic*

En el presente apartado, como ya se ha dicho, se argumentará la irrelevancia de la dicotomía *emic/etic* en el contexto de la investigación etnográfica. Tradicionalmente, esta dicotomía ha sido utilizada para diferenciar entre las perspectivas internas de los sujetos culturales (*emic*) y las observaciones externas del investigador (*etic*). Sin embargo, este apartado adopta un enfoque que considera ambas perspectivas no como etapas separadas o mutuamente exclusivas, sino como componentes integrados y complementarios de un proceso continuo de producción del conocimiento antropológico.

La investigación etnográfica aquí propuesta se basa en el agudo trabajo de la antropóloga Aurora González Echevarría llamado *La dicotomía emic/etic. Historia de una confusión*

(2009). Según dicha investigación teórica, en la metodología existe una simultaneidad e interrelación entre las perspectivas emic y etic. La interpretación de los fenómenos culturales no se realiza en una secuencia lineal de observación y simbolización, sino que se desarrolla de manera concurrente. Este enfoque reconoce que los hechos culturales y sus significados simbólicos están entrelazados desde el inicio del proceso de investigación.

Al adoptar esta perspectiva, el estudio evita la trampa de segmentar artificialmente la comprensión cultural en observaciones «objetivas» y «subjetivas». En cambio, se centra en cómo ambos enfoques pueden enriquecer mutuamente la comprensión etnográfica. La metodología empleada aquí se orienta hacia un grado de familiaridad con la realidad cultural que fluye entre lo emic y lo etic, reflejando una dialéctica en la que estas perspectivas son vistas como dos polos de un mismo continuum de conocimiento.

Además, esta investigación enfatiza la importancia de la actividad relacional inherente al trabajo etnográfico. Reconoce que la interacción con los sujetos culturales es un proceso dinámico que implica tanto un acercamiento a sus modos de vida y pensamientos –perspectiva emic– como una contextualización crítica y analítica desde la postura del investigador –perspectiva etic–. Pero desarrollemos un poco más los argumentos.

Como se sabe, antropólogos como Ward H. Goodenough y Marvin Harris introdujeron estos términos a la disciplina como préstamos de la lingüística (Schaffhauser, 2010, p. 259). Según esto, la fonética –la designación hermana de la palabra etic en antropología– estudia los sonidos humanos independientemente de su significado cultural o simbólico. Mientras, la fonología o fonémica –cuya designación antropológica sería emic– estudia los sonidos dentro de una cultura particular. En virtud de esta distinción dicotómica de dentro/fuera se creó una analogía por la cual se hablaban de dos perspectivas para la producción de conocimiento etnográfico. La perspectiva etic supone una descripción de los hechos culturales meramente observables, objetivos y transportables según un metavocabulario desarrollado a lo largo de los diversos estudios antropológicos. En cambio, los términos emic describen las discriminaciones

dentro de una cultura (González, 2009, p. 91). Esta descripción es interior, subjetiva y repleta de significado dentro de una cultura.

Esta diferencia teórica en los términos se complica endiabladamente en función de los diferentes puntos de vista teóricos y filosóficos. Por ejemplo, para el lingüista y antropólogo Kenneth Pike la perspectiva *etic* es inicial, preliminar e hipotética. Sin embargo, la perspectiva *emic* sería una descripción objetiva de final basada en la lógica interna de la cultura, integrando elementos relevantes de su estructura interna (González, 2009, p. 25). En cambio, en la perspectiva del ya citado Marvin Harris se considera el punto de vista *emic*, aunque nativo, como más subjetivo y lleno de prejuicios. Harris aboga por favorecer la perspectiva *etic*, producida por descripciones objetivas –por no decir asépticas– y fiables en un lenguaje consensuado (Schaffhauser, 2010, pp. 263-264). Esta visión participaría de un «materialismo cultural» gracias al cual solo se puede hablar de hechos observables. Además, Harris argumenta que en todo caso una descripción *emic* no puede ser mejor que una *etic* en las que, al fin y al cabo, deben de expresarse (González, 2009, p. 61). En este aspecto, señala Aurora González, ocurre la paradoja de convertir los objetivos del enfoque *emic* de Pike en los *etic* de Harris. Es decir, elementos operables según un metalenguaje que en cada caso se sitúa en el punto de partida y exterior, para uno, y en el punto de llegada e interior, para el otro (2009, pp. 74-75).

A pesar de las diferencias, ambas perspectivas comparten una concepción ontológica de la cultura que se divide en partes internas y externas (Schaffhauser, 2010, p. 265). Tanto para la metodología hermenéutica de Pike como para la nomotética de Harris, aunque pongan el foco más o menos en el otro, consideran el significado cultural objetivable. En última instancia, entre Pike y Harris no hay antagonismo. Ambos comparten una creencia fundamental. Harris amplía el idealismo de Pike. Lo hace al pasar de una concepción ingenua a una reflexiva del punto de vista *etic*. Esto se realiza a través del estudio del punto de vista *emic* como umbral epistemológico en la antropología. En consecuencia, Aurora González concluye que los supuestos sobre los tipos de conceptos utilizados por los antropólogos en las teorías

antropológicas llevan a argumentar que la dicotomía etic/emic es metodológicamente incorrecta (2009, p.114). Especialmente es así en la versión que opone etic/conductual a etic/mental. En lugar de enfocarse en etiquetas como etic o emic para interpretar comportamientos significativos, la antropóloga propone dos modificaciones: eliminar la distinción entre «modelos teóricos» y «descripciones etnográficas». Por el contrario, propone hablar en términos generales de la descripción de observaciones –incluyendo manifestaciones conductuales y aspectos tangibles–, así como de la interpretación de representaciones, instituciones y comportamientos significativos. Estas modificaciones incluyen la traducción de modelos nativos como un componente esencial.

La problemática planteada por la relación entre una perspectiva emic y un enfoque etic es una manifestación de la cuestión más amplia sobre la interioridad y exterioridad. Esta cuestión ha sido abordada por Wittgenstein en las ya varias veces citadas *Investigaciones filosóficas* (1953) al distinguir entre problemas reales y problemas de lenguaje y al rechazar la posibilidad de un lenguaje privado que funcione en un circuito cerrado (Schaffhauser, 2010, p. 258). La interpretación de las culturas no se lleva a cabo en dos etapas separadas, sino de manera simultánea. Lo etic y lo emic representan un grado de familiaridad con la realidad cultural observada y una dialéctica en el proceso de producción del conocimiento antropológico. Estos dos aspectos son polos entre los cuales se desarrolla cualquier experiencia antropológica, que implica explorar una distancia y aprender sobre la vida, creencias, acciones y pensamientos de los sujetos culturales. En términos situacionales, son perspectivas que iluminan diferentes aspectos de una misma realidad cultural y se complementan mutuamente (Schaffhauser, 2010, p. 268).

En la actualidad, se reconoce que las etnografías no representan la realidad de forma fiel, ya que están mediatizadas por el lenguaje. Como señala el antropólogo José Luis Anta, la retórica empleada no es solo adorno, sino una forma de conocer y evocar la realidad (2011, p. 57). Y continúa, por lo tanto, es fundamental considerar no solo las teorías y métodos, sino también el acto mismo de escribir. El trabajo de campo es un proceso de creación liminal, donde el

etnógrafo no entra al centro de la cultura, sino que contribuye a crear un objeto híbrido. Toda interpretación implica ruptura y fragmentación, y el etnógrafo solo puede evocarla.

Una vez más observamos que es precisamente en el vacío del «entre» donde reside la lectura del fenómeno cultural. En el juego dinámico entre lo subjetivo y lo objetivo; la interioridad y la exterioridad; lo inicial y lo final –sin estar necesariamente en ningún lugar de ellos–, se plantea el ejercicio de lectura. Así pues, desde la perspectiva geertziana desde la cual se enfrenta este trabajo, la maraña de significantes y significados en la que está inmerso el investigador hace imposible el fácil desligamiento. Por lo tanto, la «descripción densa» será el resultado de recorrer una distancia dinámica entre perspectivas que se complementan mutuamente.

5.3. Crónica de un proceso³²

El proceso de más de cuatro años comenzó de manera dubitativa, pero desde el principio se planificaron dos aspectos importantes que finalmente perduraron. En primer lugar, se decidió poner a examen la capacidad del cine como herramienta para la práctica antropológica. En segundo lugar, se empleó el mito de al-Ándalus como base teórica para articular discursos que sirvieran para enfrentar problemáticas relacionadas.

Como primer paso, se exploró el concepto de «entre» como medio creativo para la práctica cinematográfica, utilizando las correspondencias fílmicas para el diálogo intercultural entre ambos lados del estrecho. El dispositivo fílmico de las correspondencias no pudo llevarse a cabo. La figura del autodenominado Quijote de al-Ándalus surgió para enlazar el mito, preparando el terreno para el proyecto del Kalifa de Calguerín. Durante este período prolífico, se desarrollaron dos proyectos en paralelo: *El silencio errante*³³ (S.f), que investigaba la herencia

³² Esta crónica está hecha a partir de un diario sugerencia de José Antonio González Alcantud. En este diario se expresa de manera casi literaria las impresiones, idas y venidas de la investigación.

³³ Visionado del teaser (vídeo promocional) del proyecto:
<https://vimeo.com/673585086?share=copy>

andalusí en Tombuctú, y el estudio en Cuevas del Almanzora. El primer proyecto se descartó con el fin de centrarse en solo uno. No obstante, *El silencio errante* (S.f) se retomará en investigaciones futuras. En cambio, el proyecto de Cuevas del Almanzora continuó por estar más a la mano. Se realizaron varias estancias en el pueblo alternando la presencia con y sin cámara. La cámara sirvió como máscara protectora en un primer momento. Después, una vez ganada la confianza, se optó por la participación en el día a día del pueblo. Finalmente, el proceso culminó con la realización y el montaje de la película, marcando un giro desde lo más expositivo hacia lo más reflexivo.

5.3.1. 2019-2020. *El «entre»*

El proyecto de investigación comenzó en el momento con la beca de formación del profesorado universitario (FPU) por el ministerio de Educación en noviembre de 2019. En ese momento el plan de investigación se llamó, *Las miradas del estrecho: representación y memoria del imaginario y del mito de al-Ándalus mediante el documental etnográfico en régimen de colaboración intercultural (Marruecos-España)*. La idea era explorar las cartas fílmicas para una etnografía colaborativa intercultural. Se planteaba correspondencias fílmicas entre cineastas-antrólogos y no profesionales, más o menos formados, a ambos lados del estrecho. La base teórica era sencilla, si el fin de la antropología es el diálogo, pongamos a este en el centro. El mito de al-Ándalus podría ser, como se sigue pensando, el tema articulador para el diálogo.

Sobre esta base se exploraba el concepto del «entre» para la antropología interpretativa. Basándonos en teóricos como François Jullien (2017) se indagaba la zona creativa que hay entre las fronteras culturales. En las cartas fílmicas lo que se intercambia son atmósferas (Català, 2019). Por lo tanto, la verdadera información está en el choque entre dos o más puntos de vista. Esos intersticios o zonas liminales son los escenarios donde se expresan las correspondencias fílmicas. Lo que se etnografía sería pues el encuentro.

Con las primeras investigaciones se encontraron problemas conceptuales como, ¿de qué manera la correspondencia entre dos personas que se encuentran en esa frontera cultural representa una frontera? O ¿qué, en verdad, reproduce un cineasta en su carta fílmica? Sabemos que expresa atmósferas, ¿pero la atmósfera reproduce un estar subjetivo o una atmósfera preestablecida por el propio lenguaje cinematográfico? Debido a que el cine es un lenguaje más globalizado, entonces, ¿dos cineastas, por el mero hecho de serlo, tienen más en común en la práctica de las cartas fílmicas que otras personas? ¿Es el cinematógrafo un lenguaje elitista que no representa una cultura, sino una industria preestablecida? Todas estas preguntas comenzaban a enriquecer el proyecto al hacer pensar no solo en el hecho mismo de la correspondencia, sino sobre sus posibilidades. Se llegó a estudiar un caso práctico, el de la película *A media voz* (2019) de las cineastas cubanas Heidi Hassan y Patricia Pérez que terminó convirtiéndose en un ensayo publicado. Esta película se construyó sobre la base de la correspondencia entre estas dos cineastas.

Se barajaban varias posibilidades de ejecución para este proyecto de cartas fílmicas. La primera consistía en crear correspondencias entre personas aleatorias de cada lado del estrecho. La logística podía ayudar si esas correspondencias se hacían mediante dispositivos móviles y pequeñas historias de fácil ejecución. En la pandemia del 2020 se hizo un experimento entre alumnos de Primer grado de sociología de la Universidad de Granada (UGR). El alumnado tenía que realizar un pequeño vídeo comentado con su voz sobre las experiencias que les surgían en el encierro. Se hizo una película de recopilación de 20 minutos que se tituló *Entre el tumulto en calma*³⁴ (2020) que se presentó en el 7º congreso Internacional de Antropología AIBR en 2021.

³⁴ Enlace de visionado: <https://vimeo.com/910090476/4e99f39cad?share=copy>

Hacer las correspondencias entre múltiples personas complicaba el proceso. Por lo que se pensó hacerlo entre alumnos o ex alumnos de intercambio de ciudades como Granada y Tetuán, pero no resultó. Por esta razón, se optó por hacer una sola correspondencia entre dos cineastas. En Granada estaría el miembro y doctorando del proyecto Ignacio Guarderas y al otro lado, en Marruecos, el cineasta Tarik el Idrissi. Hubo encuentros virtuales por medio de videoconferencias entre ambos que fueron grabados. Tras unos meses de reuniones se optó por abandonar el proyecto. La razón principal fue la falta de presupuesto. La beca FPU solo contemplaba un sueldo y resultaba imposible pedir financiación adicional pues complicaba el proceso. Ambos emisarios deberían estar en las mismas condiciones económicas para que el proyecto pudiera mantenerse en el tiempo. Tarik no podía comenzar a filmar a su alrededor si, además, debía seguir buscando trabajo para vivir. Quizá este fue el aprendizaje más importante de la experiencia. Las correspondencias se hacen entre iguales: amigos, socios, colegas, etc. No se puede, ni se debe imponer una correspondencia.

5.3.2. 2020-2021 *El Quijote de al-Ándalus*

No obstante, Tarik el Idrissi sí quería colaborar en el proyecto, solo que de otra manera. Aunque rechazó hacer las correspondencias fílmicas, propuso escribir una película de ficción en sustitución. Aceptamos porque considerábamos que el «entre» seguía en juego en la elaboración del guion de una película, aunque fuese de ficción. Se podría hacer un documental que recogiera la experiencia para el trabajo de investigación doctoral. La propuesta de Tarik consistió en desarrollar una película de aventuras que se inspirara en hechos históricos. La primera propuesta fue abordar a los piratas berberiscos del siglo XVI y XVII, quienes realizaban actividades de contrabando a ambos lados del estrecho. Fuimos elaborando diferentes sinopsis y tratamientos.

Documentándonos para el proyecto dimos con la historia del poeta y filósofo maliense Ismaël Diadié Haïdara. Ismaël vive en Almería y se reconoce descendiente de la familia al-

Qutiyya (de la Goda), una familia andalusí que llegó a Tombuctú en el siglo XVI (Diadié y Llaguno, 2018). Desde que sus antepasados dejaron Toledo, han conservado y transmitido de generación en generación una valiosa biblioteca. Ismaël es el último guardián –el último bibliotecario– que sigue con el legado familiar. La historia de su familia está escrita en los márgenes de algunos de los libros de la biblioteca. El texto destaca cómo la memoria familiar busca perdurar a través de la añoranza por el pasado de al-Ándalus.

El proyecto se llamó –y se llama– *El silencio errante* (S.f). Se escribió un tratamiento de guion que mezclaba la realidad y la ficción. Se exploraba la idea del mito de al-Ándalus y se hacía referencia narrativa al libro medieval *Las Mil y Una Noches*. Se buscaba una narración compuesta de narraciones, un laberinto argumental que nos introdujera en la realidad mediante la fantasía. La idea era des-romantizar desde el romanticismo o, si se quiere, des-orientalizar desde el orientalismo. Si el orientalismo había creado una máscara discursiva que esencializaba el mundo de al-Ándalus se debía, partiendo de la máscara misma, atravesar narrativamente el concepto para burlarlo hasta el paroxismo, hasta que perdiera su sentido original.

De cualquier modo, no habíamos olvidado el concepto de «entre». Esa idea de buscar lo antropológico en los vacíos que hay entre las manifestaciones culturales y también en los vacíos del cinematógrafo. Se hizo un montaje con material filmado años atrás de la peregrinación que en Andalucía se hace en primavera a la ermita del Rocío en Huelva. La película de 20 minutos se llamó *Camino al Rocío 19*³⁵ (2021). Se estrenó en el festival de Cine Europeo de Sevilla en el año 2021. Más tarde se programó en el museo de arte Moderno Reina Sofía de Madrid. La idea de la película era poner en el centro la intersección tanto fílmica como de contenido. Como se sabe la peregrinación es antropológicamente hablando un rito de paso que transcurre durante unos días caminando tras una carreta que lleva el «sin pecado». Ese

³⁵ Enlace de visionado: <https://vimeo.com/520096650?share=copy>

recorrido, tal como lo describió Arnold van Gennep (1986), corresponde con la fase liminal del rito de paso. Esta se caracteriza porque, en este caso, el peregrino se encuentra en medio o entre el tránsito de un estatus a otro. En ese lugar hay una suspensión simbólica del tiempo y el espacio. Tomando en cuenta todos estos elementos, la película representaba ese eterno caminar a través de dos pantallas dentro de la pantalla de cine. De tal forma, que lo que se muestra en el centro es precisamente el nervio³⁶ negro que separa la pantalla. El concepto del «entre» adquiere importancia tanto en la forma como en el contenido, ya que la estructura circular de la narración crea la sensación constante de observar a personas caminando eternamente. La película no presenta ni la partida ni la llegada, manteniendo así un enfoque en el proceso intermedio.

Retomando el proyecto en cuestión, se continuó explorando la idea intersticial en la que dos elementos chocan para generar contenido. En ese sentido, Ismaël Diadié Haïdara asumía el papel de una suerte de Quijote de al-Ándalus en la narrativa. Gracias a esta comparación, se puede comprender fácilmente que el personaje experimenta, como si fuera un Quijote, la ensoñación del espacio mítico de al-Ándalus. Dos conceptos se ponían en relación para generar algo nuevo. No solo estos dos conceptos eran lo que se ponían en interacción. Se planteó hacer un juego entre la verdad y la mentira, la fantasía y la realidad, el documental y la ficción. Además, el hecho de que Ismaël sea poeta, filósofo y dramaturgo promueve un constante juego discursivo entre estos elementos. El proyecto *El silencio errante* (S.f) hacía referencia a la constante peregrinación de Ismaël y su familia a lo largo de los siglos, en un esfuerzo por preservar la memoria y, en última instancia, por expresarse. Este proyecto se materializó en un dossier con el fin de postular a programas de desarrollo de proyectos cinematográficos. El proyecto *El silencio errante* (S.f) recibió una primera respuesta positiva al ser seleccionado para el

³⁶ Se conoce como «nervio» a la separación negra del negativo que hay entre dos fotogramas. En rigor ese negro es fruto de que esa parte del celuloide no ha sido alterado por la presencia de la luz.

programa de desarrollo del festival de cine L'Alternativa de Barcelona. El premio consistía en participar en encuentros con otros proyectos para intercambiar experiencias en el marco del festival de cine donde se proyectaban documentales en competición. También concertaban citas con productoras y distribuidoras para pensar las necesidades del proyecto en cuestión.

5.3.2. Verano 2021. *El Kalifa de Calguerín*

Llegó el verano del 2021. Tarik el Idrissi siguió con sus producciones en Marruecos y se continuó con el proyecto de investigación. Como en todas las investigaciones, hay veces que se llega a un punto muerto. Aunque, ya las restricciones de la pandemia habían cesado, resultaba difícil hacer trabajo de campo con Diadié Haïdara. No se negaba a trabajar en el proyecto, pero resultaba complicado formalizar una ruta de trabajo para avanzar. Para tomar la iniciativa se hizo una visita al pueblo de Cuevas del Almanzora en Almería en julio de 2021. De las primeras investigaciones se sabía que de este pueblo salió Yuder Pachá en 1573, quien años más tarde capitanearía la conquista de Tombuctú para el reino de Marruecos (Llaguno, 2012, p. 347). Cuando Yuder tenía 10 años llegó una razia de corsarios comandada por el pirata berberisco al-Dugali quien secuestró a gran parte de la población morisca del pueblo de Cuevas para traficar con ella. Entre ellos estaba el niño Yuder que fue vendido y creció en la corte del rey de Marruecos. De mayor se convirtió en un gran militar quien encabezó un ejército compuesto en su mayoría por andalusíes que entraría en Tombuctú. Esos andalusíes, compuestos por judíos, moriscos, musulmanes, etc., se mezclaron con la población de la curva del río Níger y generaron la dinastía de los Arma que aún perviven en Tombuctú.

Esta fue la razón por la cual se hizo una visita de unos pocos días al pueblo de Cuevas del Almanzora. La pretensión era entrar en contacto con el lugar para ver qué podía ayudar a esclarecer la historia de Ismaël Diadié Haïdara. Se visitaron bares y museos y se entablaron conversaciones informales con gente del pueblo. Poca gente conocía a Diadié Haïdara, aunque algunos afirmaban haberlo visto en algún homenaje debido a su conexión con el pasado.

Aunque conocían la historia de Yuder Pachá no parecía que hubiese una manifestación cultural significativa de su historia reflejada en el pueblo. Tan solo se pudo identificar una plaza céntrica al lado de la iglesia de la Encarnación con el nombre de Yuder Pachá.

Cerca de la plaza de Yuder Pachá se localiza un museo dedicado al poeta del pueblo, José María Martínez Álvarez de Sotomayor. Nada más entrar se podía ver una foto (Imagen 4) del poeta vestido a la manera árabe con un turbante a la cabeza. El guía voluntario del museo, Ignacio López Mulero, narró la historia del poeta en forma de efemérides. Desde un primer momento, se podía percibir que estábamos ante un Quijote de al-Ándalus del siglo XX. Este, además, se hacía llamar, por un juego o por gusto, el Kalifa de Calguerín.

Siempre ha estado en el espíritu de la investigación incorporar aquello que azarosamente se interpone en el camino. Precisamente al combinar cosas, elementos y personas dispares se generan nuevos espacios donde explorar. Si, por alguna razón, el nuevo elemento no prospera y no da frutos, se abandona. En ese momento, se pensó en la idea de incorporar el Quijote de al-Ándalus de Cuevas y ver cómo se comunicaba con Ismaél Diadié Haïdara –otro quijote de al-Ándalus—. De hecho, hay semejanzas ya que ambos son poetas y viven, de alguna manera, en sus libros. Las diferencias también son manifiestas: uno es africano, el otro europeo y uno perteneció a la primera mitad del siglo XX y el otro es contemporáneo y vive para expresarse.

5.3.3. Octubre de 2021. Primera estancia

Lo que sí generó la fotografía y la historia del escritor Sotomayor fue un impulso a la investigación. Tras el verano, en octubre del 2021, se realizó una estancia de un mes en Cuevas del Almanzora con el fin de indagar las posibilidades antropológicas del hallazgo. Antes, ya se puso en contacto con un personaje clave para la investigación, Antonio Llaguno Rojas. Llaguno fue alcalde de Cuevas del Almanzora en la década de los 80 y fue quien promovió el aspecto cultural en democracia. En su mandato se comenzó a impulsar el museo del poeta Sotomayor y

se hicieron los primeros contactos con Ismaël Diadié Haïdara y con Tombuctú. De hecho, Antonio Llaguno viajó en varias ocasiones a la ciudad mítica, llegando incluso a Hermanarla con Cuevas del Almanzora. Tras su mandato cultivó la difusión de la historia del pueblo desde la época morisca hasta la república. Tiene publicados varios libros al respecto. Fue Llaguno quien propició el contacto con otros dos personajes claves: Pedro Perales Larios y Enrique Fernández Bolea. El primero es el mayor estudioso de la vida y obra del poeta Sotomayor. Fernández Bolea es el cronista oficial del pueblo y tiene una de las más amplias y ricas colecciones de fotografías de la comarca.

Las dos primeras semanas se dedicaron al estudio más o menos erudito de la vida y obra de Sotomayor. Gracias a la generosidad de los informantes se proveyó de gran cantidad de libros que explicaba la vida y obra del poeta Sotomayor y la historia de Cuevas. Estas lecturas se combinaban con charlas animadas con los tres informantes: Llaguno, Perales y Fernández Bolea. A los quince días se incorporó al proyecto Antonio González Ortega con el fin de grabar imágenes y hacer un *teaser*³⁷. Antonio es un técnico de sonido que, sin remuneración, aceptó a asistir técnicamente y también como chófer en la grabación.

La filmación se hizo con la cámara de vídeo canon C100 con dos objetivos intercambiables, una lente fija de 35 mm luminosa F1,4 y otra, más versátil, zoom de 17 mm a 50 mm de F2,8. El sonido se recogía desde el propio micro de cámara y también por una grabadora externa, Tascam DR-40, a la que se ajustaba un micro unidireccional Røde NTG5. En estos primeros encuentros, el hecho de mostrar y llevar una cámara semiprofesional causaba cierto respeto. Era una forma, aunque como veremos no fue suficiente, de dar la sensación de que tras

³⁷ Un *teaser* es una pieza de unos 3 minutos que se realiza antes de la producción de la película propiamente dicha. La idea es hacer una pieza que sirva de muestra de lo que se pretende hacer con el fin de conseguir productores, financiación, distribución o anticipo. Este es el enlace del *teaser* en cuestión: <https://youtu.be/DmdG0Je22CQ>

los aparatos había profesionales. Mostrar la cámara por el pueblo hacía que los habitantes se preguntaran indirectamente por el proyecto.

La filmación ocupó 6 días. El primer día (16/10/2021) se grabó a Pedro Perales, experto en Sotomayor, en el pago de Calguerín. El terreno perteneció a la familia de José Sotomayor, quien al heredarlo decidió construir un cortijo con la forma de un palacete árabe. Ese lugar fue un refugio para el poeta y dramaturgo. Allí escribía, se reunía con sus amigos para fantasear o para departir de manera relajada. El segundo día (17/10/2021) se filmó exteriores de las fachadas del pueblo y en una cala donde había una cueva que sirvió como desagüe en tiempo de las minas. El tercer día (19/10/2021) se grabó la entrevista con Antonio Llaguno. Se realizó en una casa-Cueva que Llaguno tiene al otro lado del río Almanzora. Una vez allí, se entabló contacto con una vecina y amiga de la infancia de Antonio, Juana María Ruiz Collado y su Hija Natalia Lorca Ruiz³⁸ que viven en un cortijo-cueva. El cuarto día (20/10/2021) se filmó en el museo del poeta Sotomayor al guía Ignacio López Mulero. También el mismo día se grabó a Enrique Fernández Bolea en el mismo edificio. El quinto día (21/10/2021) grabamos, pero no era material para el proyecto, sino para agradecer la atención a un vecino de Cuevas. El sexto (22/10/2021), y último día, filmamos al recitador del poeta Sotomayor, Diego Pérez Rodríguez, en el museo-cueva del pueblo.

En ese momento se pensó en un nombre para la eventual película: *La vida exagerada del Kalifa Ozmín el Jarax*. Se inspiraba en el nombre de la célebre novela de Alfredo Bryce Echenique, *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981). Incluso se consideró una línea temática –llamada *logline* en la jerga cinematográfica industrial– que pudiera captar la atención de posibles inversores o interesados en la película. En ella se decía: «La historia del poeta

³⁸ Ellas son la madre y la hija que salen en la escena en la que Natalia se viste con la mantilla para salir en la procesión de Semana Santa (min: XX).

almeriense Pepe Sotomayor o las mil graciosas maneras de reírte de la vida y el molesto empeño de los demás por amargártela» (texto propio, Anexo II, 2022).

Como se ve, se apostaba por una línea cómica, o, al menos, desenfadada para abordar el tema. Se pensaba en ese momento que respondía al espíritu jocosos del poeta cuando era joven y vivía despreocupado. A este respecto, uno de los temores del estudioso de la vida y obra de Sotomayor, Pedro Perales, era que se tratara a Sotomayor con burla o desdén por parte de la producción cinematográfica. Se le tranquilizó con la idea de que esta parte humorística pretendía ser el gancho para atraer al público común a la vida del poeta. Más adelante, a medida que avanzara el metraje, profundizaríamos en aspectos más reflexivos y emotivos del escritor.

Las conclusiones de esta primera estancia en el mes de octubre fueron diversas. Lo más positivo es haber comenzado con el proyecto. Ya se grabó material y se montó un *teaser* que sirvió para hacer un primer dossier (Anexo II). Con ese primer corte se pretendía seducir a las instituciones para conseguir apoyo. Se acudió a una cita al ayuntamiento con el mismo alcalde, Antonio Fernández Liria, quien atendió a la audiencia. Fernández Liria mostró su apoyo, pero mantuvo distancia con respecto a algún tipo de financiación. Más adelante, se ha deducido que en esos primeros días hubo cierta incredulidad sobre el equipo. Más adelante, cuando hubo más confianza, se pudo constatar que al principio causaba recelo el hecho de que dos muchachos fueran con una cámara y un micrófono para hacer un documental sobre el poeta Sotomayor. Quizá el proyecto destilaba para ellos cierta sensación de amateurismo. Se piensa a este respecto que la razón de la desconfianza institucional es porque hay una gran distancia entre lo que la población piensa cómo se realiza el cine –un gran equipo, mucho presupuesto y una industria detrás– y la forma con la cual este proyecto se presentó en el pueblo. Esta imagen del «Quijote» del cine que sueña con hacer una película con tan solo una cámara y un micrófono es percibida como poco seria y que nunca llega a nada. Esta opinión creemos que no ha desaparecido aún del pueblo, sobre todo, en las instituciones como las del ayuntamiento, etc.

Por otro lado, la estancia resultó insuficiente. Se había dado un paso importante, pero no era lo que se buscaba. El modo de producción utilizado es más próximo al periodístico que al tipo de cine etnográfico que se persigue en esta investigación. El hecho de congregar a los expertos ante una cámara dando importancia a la palabra y al logos era precisamente lo que se quería cuestionar. El saber erudito debía ser debatido por el saber encarnado. La expresión «necesidad de tocar suelo» fue la frase que resumió la urgencia por acometer otras formas de enfrentar las grabaciones posteriores.

Gracias a la amistad con Juana María Ruiz Collado (Juana Mari), vecina del cortijo de Antonio Llaguno al otro lado del río Almanzora, la última semana de estancia se abrió una posibilidad para esta toma a tierra. Juana Mari asistía cada miércoles a teatro en la escuela Municipal de Música, Danza y Teatro de Cuevas del Almanzora. A clase asistían principalmente mujeres jubiladas y con cierta curiosidad artística. En ese momento concreto se buscaba qué obra representar para final del curso. Había buen ambiente y después de cada clase se reunían en el bar Mesón de la localidad ante un aperitivo y tapas. Presentado por Juana Mari se asistió a la primera clase y se presentó el proyecto de realización de una película documental. Se propuso participar en el montaje teatral en calidad de lo que fuera menester. No como actor ya que la estancia no iba a ser continuada, pero se prometió otra visita para marzo y en ese momento se pondría los recursos fílmicos ya mencionados a disposición de las necesidades de la obra.

Paralelamente, no se abandonó el proyecto de Ismaël Diadié Haïdara llamado *El silencio errante*. Se seguía con la investigación gracias a que *El silencio errante* pudo entrar en programas de investigación y desarrollo de producciones cinematográficas. La idea por ese entonces era seguir con el desarrollo para poder poner en comunicación ambos proyectos. Ante la imposibilidad de poder ir a Mali se pensó que Cuevas del Almanzora y sus gentes podían involucrarse en *El Silencio errante*. Los territorios de la curva del río Níger donde se encuentra Tombuctú podrían ser simulados perfectamente en las tierras de la ribera del río Almanzora. Esa conexión, o, mejor dicho, desconexión geográfica resultaba muy atrayente.

5.3.4. Marzo de 2022. Segunda estancia

La estancia en esta ocasión se prolongó durante 7 semanas desde finales de febrero a principios de abril de 2022. El principal propósito de este periodo de investigación era terminar de construir una historia y, de alguna manera, entablar lazos con el pueblo. Se buscaba aparecer ante el pueblo, no como alguien que quiere extraer información para sus propios intereses académicos, sino como uno más que aporta. En este aspecto, se decidió que no se pretendía ir tras Sotomayor, sino que Sotomayor apareciera en sus múltiples formas. Tener una mente abierta por la cual no se buscaba, sino que se encontraba aquello que se daba con facilidad y que pudiera usarse. Aunque se llevó la cámara y el micrófono de la vez anterior, prácticamente se usó en contadas ocasiones. En la primera estancia la cámara sirvió para que se fijaran en el proyecto, en esta segunda estancia se pensó que era mejor que se fijaran en la persona.

Casi todas las mañanas laborables se ocupaban en la biblioteca municipal situada en el Castillo en pleno centro. De esta forma se pasaba por el lugar más vivo del pueblo en donde se podía asistir al mercado, tomar un café con algún nuevo amigo o amiga y estar informado de cualquier actividad cultural que hubiera. Se trabajó leyendo y escribiendo. Se leía desde textos sobre Sotomayor hasta libros sobre la práctica cinematográfica. Aquí hubo la primera aproximación teórica al cine-ensayo. Hay que destacar el libro de Guillermo G. Peydró, *El cine sobre arte: de la dramatización de la pintura al cine-ensayo* (2019). Igualmente se comenzó con la escritura del primer tratamiento de la película. Esta ocupó unas 20 páginas y contaba de manera general la vida y la obra de Sotomayor y cómo se podía interrelacionar con el pueblo.

Una de las cosas más importantes que se valoraron era que el tratamiento de la película debía tener el visto bueno del principal experto en Sotomayor, Pedro Perales. No se quería hacer algo en contra de una persona tan significativa en el pueblo como la de Pedro que había dedicado parte de su vida a la figura del poeta. Ese primer tratamiento fue corregido en pequeñas cosas y, en línea general, se autorizó el contenido. No obstante, Pedro dio una recomendación como doctor en literatura, en el texto había demasiada dispersión. Se reaccionó

respondiendo que era un primer boceto y que cambiaría para ser más concreto. Pero esto no se cumplió. En ese momento se actuaba con la convicción secreta de que, en verdad, lo que se buscaba era la dispersión. Las primeras lecturas teóricas sobre el cine-ensayo confirmaban ese pensamiento. No se pretende fijar un punto de vista único y coherente, sino precisamente el pensamiento deambulante y disperso del cineasta-antropólogo. Es en ese deambular donde se atraviesa esa maraña de significados y significantes de los que Geertz (2003) menciona que está hecha la cultura.

En la biblioteca se entabló amistad con Santiago Nsue Nchama, un joven guineano que se preparaba los estudios de segundo grado de formación profesional en administración. Se forjó una amistad basada en el intercambio de saberes. Un día, caminando para su casa, se entró en uno de los lugares más temidos por los habitantes del pueblo. Cerca de la ermita, en la parte más alta, se construyó unos edificios que simulaban un castillo. Del dueño se decía que estaba en la cárcel y que arrendaba pequeños habitáculos a migrantes africanos instalados en Cuevas del Almanzora. Como suele ocurrir con los prejuicios, la gente suele temer de lugares donde no ha estado y cuya única información al respecto son habladurías. La mala fama del lugar hizo que se estuviera alerta. Santiago, que notó el estado de alarma, tranquilizó el asunto con un: «no tengas miedo». Este episodio hizo despertar la duda sobre si se estaba abordando el tema adecuadamente. Se pensaba que en esta segunda estancia se estaba «tocando suelo», sin embargo, todo podría estar tratándose de una mera ilusión. Este hecho, como se demuestra en la película misma, trajo consecuencias epistémicas y éticas más adelante.

La escritura de un tratamiento hizo pensar en la necesidad de un clímax emocional para concluir la eventual película. Se pensó que este podría ser una suerte de reconciliación simbólica entre la figura desagraviada del poeta Sotomayor y la de su pueblo o, mejor dicho, los herederos de su pueblo. Lo que no se concretó era de qué manera se materializaría esa reconciliación. Aparecieron también nuevas líneas de investigación que, o bien se abandonaron o

terminaron modificándose. Una tarde se asistió en el teatro Echegaray a una conferencia-concierto que se titulaba: «Así se divertían los almerienses: música y baile en tiempos de la creación de la provincia³⁹». En él se hablaba de los tres troncos musicales de los que se derivan el folclore español: los fandangos, las seguidillas y la jota. Terminó hablándose del trovo tan arraigado por la zona incluyendo el pueblo de Águilas. El trovo es una suerte de poesía dialogada e improvisaba que se originó en la Alpujarra y que llegó a la zona gracias a los trabajadores de las minas. Esta historia era muy seductora para enlazar la Alpujarra con Sotomayor (Criado & Ramos, 1992) (Checa, 1996). Sotomayor no era trovero, pero sí había hecho algunos trovos en sus obras dramáticas como *Pan de Sierra* (1988). Quizá se podría adentrar en ese folclore que unía lo morisco, las minas y a Sotomayor. Al final, se quedó algo de ello en las tarantas y mineras flamencas que salen en la parte de la minería en la película.

Otra línea de investigación que se abrió en esa estancia y que luego no terminó de desarrollarse fue la visita a la necrópolis de Baria. Situada en la pedanía de Villaricos, en la zona costera del municipio, Baria fue un asentamiento fenicio a orillas de la desembocadura del río Almanzora. Fue fundada alrededor del s. VII a. C. Se sabe que ya se acuñaba monedas de plata en época fenicia y después romana (López Castro; Martínez & Pardo Barrionuevo, 2010). Esto hace que se pudiera enlazar con la minería de plata en el siglo XIX. Hay más de un elemento que enlaza el siglo XIX con los vestigios fenicios, pues fue Luis Siret, el ingeniero minero de origen belga que trabajaba para la explotación minera, quien en esa época también actuó como arqueólogo y descubrió toda esa riqueza histórica (Ramos, 2020, p.411). Además, se sabe la relación de Luis Siret con el propio Sotomayor.

Igualmente se seguía trabajando para el proyecto de *El silencio errante* de Ismaël Diadié Haïdara. Se realizó una entrevista grabada en audio en el pueblo vecino de Bédar donde

³⁹ Esta referencia a la creación de la provincia en el título estaba motivada porque el evento estaba enmarcado en un conjunto de actos culturales que tenían como efeméride el primer intento de división provincial moderna fechado en 1822.

Ismaël, su pareja y su hija pasaban un fin de semana. No fue una entrevista excesivamente profunda y más bien esta respondía a una charla amigable que recogía el primer encuentro. Poco a poco se advertía que, si bien este proyecto no se abandonaba, la concentración de energía en Cuevas hacía que *El silencio errante* se descuidara. Sin embargo, el proyecto parecía más vivo que nunca. Se envió el dossier de desarrollo al programa del festival de cine documental DocsBarcelona y fue aceptado. Este consistía en un desarrollo programado durante varios meses con un seguimiento personalizado donde se combinaban tutorías en línea con un encuentro personal en Madrid. El hecho de ser aceptado le daba al proyecto un impulso y un sello para conseguir su ejecución. El proyecto fue seleccionado con 10 proyectos más y tenía un coste de mil quinientos euros. Más adelante, gracias a una subvención estatal que recibió el festival, se devolvió gran parte de la cantidad abonada.

Este reconocimiento al trabajo realizado hizo que hubiera una motivación extra para programar un camino similar, más ortodoxo e industrial, para la película de Cuevas del Almanzora. Se realizó un dossier (Anexo II) encargado para ser maquetado por la artista gráfica Candela Cueto Avellaneda, la misma que hizo la carpeta de desarrollo del proyecto de *El Silencio errante*. No obstante, la carpeta de venta del proyecto de la película de Cuevas no tuvo mucho éxito. Hubo, al principio una productora granadina que aceptó ayudar a conseguir financiación. Esta productora se llama *Fourminds*. La productora solo tenía que poner su nombre jurídico para optar a financiación pública de instituciones locales, regionales y nacionales. Lo más duro fue que, aunque sí hubo un compromiso verbal, esta nunca se materializó. Eso se tradujo en un gran esfuerzo para optar a financiación que quedó en nada. El proyecto estaba encaminado a ser marginal y autoproducido.

No obstante, el trabajo nunca es totalmente en vano. La recapitulación y la ordenación de los elementos visuales y conceptuales para hacer la susodicha carpeta significó una reflexión para confeccionar tramas y posibilidades argumentales para la película. En algún momento de este proceso y en esta estancia, se contempló la idea de realizar una reinterpretación

fotográfica utilizando las imágenes del pasado del pueblo que se utilizaba para el dossier. La idea era hacer una foto o un vídeo con el mismo encuadre de los mismos lugares que habían sido representados en fotografías anteriormente, en el siglo XIX y principios del XX. De esta manera con un simple vistazo se podía apreciar el cambio de una época a otra. Esto no fructificó, sin embargo, visto la película terminada, se pudo considerar que hay vestigios de la idea que permaneció, aunque sea de otra manera.

A pesar de los altibajos de la preparación de la película, esta segunda fase tuvo aspectos positivos. Uno de los más destacados fue la participación en los ensayos teatrales como uno más del grupo. Aunque no se asignó ningún papel específico, el investigador colaboró en la lectura, opinión y ocasionalmente se sustituyó a algún actor o actriz en los ensayos de la obra *Bodas de Sangre* (1986) de Federico García Lorca. Los ensayos eran los miércoles de 20 h. a 21:30 h. Después de cada ensayo, se compartía un momento de camaradería en el bar El Mesón, disfrutando de unas tapas con las compañeras y los compañeros. Fue difícil dejar este lazo amistoso al finalizar de esta etapa, por lo que se acordó filmar el estreno de la obra mencionada en el teatro Echegaray en junio como compromiso adicional.

Como conclusión, se puede decir que hay un hecho que marcó la estancia para bien o para mal –eso nunca se sabrá–. Y este fue que apenas se filmó nada. Se tiene registrado algún ensayo y algunas partes del pueblo filmado desde la ventana donde se residía. Ir sin cámara supuso la presencia de una persona más cercana, más preocupada por conocer y ser conocido que por filmar. Quizá la cámara hace que se interponga un propósito constante que enmascare la cara del cineasta. Por el contrario, en retrospectiva, quedó la sensación de haber dejado pasar oportunidades de investigación al no aprovechar la inmediatez del uso de la cámara. Se podrían haber filmado con la frescura con las que se vivieron esos momentos que, sin embargo, quedaron registrados emocionalmente. Más delante, esos caminos de investigación perdieron el sentido al ser imposible recrear las mismas emociones.

5.3.5. *Junio y julio de 2022. Estancias cortas: Tercera, cuarta y quinta estancia*

En los primeros quince días del mes de junio se hicieron dos viajes de un fin de semana cada uno para asistir a dos eventos. El primero ocurrió en la primera semana del mes en la que se declaró a José María Martínez Álvarez de Sotomayor hijo predilecto del pueblo de Cuevas del Almanzora a título póstumo. En el mismo acto se nombraba a Pedro Perales Larios director honorario del museo del poeta Sotomayor. El propio Pedro se disponía a acometer una reforma de modernización del museo. Al acto acudió Julia Llera Martínez, hija de la única nieta del poeta Sotomayor, Isabel Martínez Redondo. Por la tarde-noche se hizo en las puertas del casti- llo de Cuevas un homenaje donde poetas locales recitaban obras de Sotomayor. El evento se filmó para registrarlo, aunque luego no se usó nada de ese material para la película. En cam- bio, sí se usó la entrevista al día siguiente a la bisnieta del poeta Julia Llera. Se filmó esa con- versación y se hizo un montaje para el recuerdo de Julia que sirvió como primer contacto⁴⁰. A la semana siguiente, se asistió al estreno de la obra teatral *Bodas de sangre* (1988) de Federico García Lorca por parte del grupo de teatro de Cuevas. Se filmó el ensayo general, el estreno y la repetición al día siguiente. Se hizo además un montaje cinematográfico para uso y disfrute que sirviera de recuerdo a las actrices y actores participantes⁴¹.

Del 19 al 21 de julio se asistió a un curso de verano organizado por Antonio Llaguno en Cuevas del Almanzora. El curso se tituló *Yuder Pachá y la presencia hispana en la curva del Níger*. Reunió a destacados ponentes que exploraron diversos aspectos históricos y culturales relacionados con la presencia hispana en Tombuctú. A lo largo de tres días, se abordaron te- mas como la migración, las exploraciones a la Curva del Níger, la arquitectura, la música y las conexiones entre al-Ándalus y Tombuctú. Destacaron las exposiciones sobre Yuder Pachá, los

⁴⁰ Enlace de visionado: <https://youtu.be/I2yiSVbmH8E>

⁴¹ Enlace de visionado: <https://youtu.be/ot8ORSc4CqM>

primeros europeos en llegar a la región y la figura del poeta y arquitecto Es-Saheli. Además, se planteó una línea de investigación sobre el posible financiamiento de caravanas comerciales por parte de empresarios granadinos en el siglo XV. En conclusión, el curso fue altamente informativo y académicamente enriquecedor sobre la historia y la cultura de al-Ándalus.

Durante estas cortas estancias en Cuevas del Almanzora, se enfatizó la importancia de mantener contacto con la comunidad local, sus residentes y los eventos culturales. Se evidenció el continuo compromiso con el proyecto cinematográfico *El silencio errante*, ya que se siguió recopilando información sobre Yuder Pachá y explorando nuevas perspectivas. En el verano en cuestión, se elaboró el dossier de la película de Cuevas y se produjo el mencionado desencuentro con la productora *Fourminds*. En el último curso, 2022-2023, se requerían decisiones definitivas.

5.3.6. Marzo y abril de 2023. El «tío de la cámara»

Después del verano, al llegar septiembre, se inició la redacción de la tesis, comenzando con la parte teórica y las definiciones de conceptos. En este punto, se tomó la decisión definitiva de abandonar el proyecto *El silencio errante*. Esta decisión se basó en varias razones, entre ellas, el hecho de contar con suficiente material y haber trabajado lo necesario para centrarse en la historia del poeta Sotomayor. Sin embargo, la renuncia a abordar el tema de Ismaël Diadié Haïdara no es definitiva. Se considera la posibilidad de retomarlo gradualmente, mediante entrevistas y encuentros filmados, para desarrollar un proyecto más poético y con una estructura cinematográfica más ambiciosa para *El silencio errante*. Sin duda este presente trabajo forma una sólida base para acometer un proyecto más poético. Esperemos que se haga en un futuro.

En enero de 2022, se estableció contacto con Belén López Aledo, directora de la Escuela de Música, Danza y Teatro de Cuevas del Almanzora, para proponer un taller de interpretación ante la cámara de cuatro semanas de duración, dos semanas antes y dos después de

Semana Santa, de forma totalmente gratuita para los participantes. El profesor, cineasta y antropólogo editor de este texto tampoco cobraba. La directora accedió de mil amores poniendo todas las facilidades para la ejecución. La propuesta implicaba un trueque donde el aprendizaje práctico serviría como contenido para la película. El taller se llevaría a cabo los lunes (de 20h. a 22h.) y viernes (de 18h. a 20h.), con una duración de 2 horas por sesión. El programa incluía actividades como casting, teorías de actuación, tamaños de planos, improvisación, lectura de guiones, reparto de papeles, preparación y días de rodaje en distintas locaciones del pueblo y sus alrededores. Al llamado acudió gran variedad de personas, desde jóvenes hasta mayores jubilados. Pero tras la primera semana de taller dos jóvenes, nietas de dos participantes, no volvieron. También hubo alguna persona que dejaron de ir por motivos laborales o de viaje. Se contactó explícitamente con participantes del teatro del año anterior y también a Santiago Nsue Nchama.

Las filmaciones se hicieron con el mismo equipo técnico audiovisual anterior al que se le sumó otro micrófono extra también Røde NTG5 –muchas veces sujeto a un pie de micro– y dos luces portátiles led. Debido al tiempo de narración y a la falta de presupuesto, el equipo humano consistió en una sola persona, Ignacio Guarderas Merlo, quien escribe.

Durante el rodaje, el taller de interpretación ocupó una parte predominante, compuesto por dos semanas (cuatro sesiones) de juegos y lecturas que sirvieron para cohesionar al grupo. Durante estas sesiones, se propició el debate sobre aspectos del personaje de Sotomayor. La guía de trabajo se basó en el tratamiento escrito la pasada estancia que abordaba ciertos conflictos. Siempre existía la posibilidad de que estas discusiones derivasen en debates políticos, lo cual podía generar en conflictos y hacer que ciertos temas no se abordaran por pudor o incomodidad. Sin embargo, no fue así y el debate se propició muy respetuosamente. Hay que señalar que las polémicas no fueron impuestas. Estas surgieron de la lectura del tratamiento. En este sentido, es importante destacar la contribución de Vicente Gabaldón y Blanca Sahún, quienes inicialmente cuestionaron la figura de Sotomayor. Este hecho dinamizó el debate, ya que

aquellos que conocían la figura de Sotomayor desde antes se posicionaron en contra de esta postura. También hubo personas del pueblo que apoyaron las tesis de Vicente Gabladón y Blanca Sahún. Durante el taller, los participantes hicieron matices e incluso cambiaron su postura respecto a la figura de Sotomayor.

Otra parte importante del taller consistía en la filmación propiamente dicha. Para ello, se realizó una selección y descarte de escenas, se eligieron lugares, fechas, vestuario y maquillaje, todo consensuado por todos los miembros del taller. Se rotaron los actores que interpretaban a Sotomayor para brindar flexibilidad y compartir el protagonismo entre varias personas, buscando un cierto distanciamiento con lo representado por razones conceptuales y logísticas. El rodaje se llevó a cabo en tres días. El primero tuvo lugar en la casa burguesa museo Sotomayor, donde se filmaron escenas como la bajada de escaleras, la conversación con los dueños del hotel de Madrid y el encuentro con otra persona vestida de árabe, supuestamente también en Madrid. El segundo día se filmó el resto de las escenas: el falso fusilamiento y el hallazgo del filón de plata —ambos en el Castillo de Cuevas del Almanzora—, y por la tarde el juicio militar en el teatro Echegaray. Por último, en un domingo libre, se recreó la fotografía en el pago de Calguerín.

El taller representaba la parte más estructurada y planificada del proyecto, mientras que el resto de la filmación tenía como objetivo explorar lo inesperado. Para ello, se alentaba constantemente a los participantes del taller a invitar al profesor, cineasta e investigador de esta tesis para grabar lo que ellos desearan. Se buscaba acceder a hogares, lugares de ocio y trabajo, siempre y cuando se contara con una invitación. Así, se asistió a eventos como una comida en la pedanía de Villaricos con Vicente y Blanca, en la casa de Cristóbal y María José, el museo de las Minas en Vera, la puesta de mantilla de Natalia en casa de Juana Mari, la reunión de la asociación Defensa del inmigrante (DI) de Santiago y la Asociación de Personas con Discapacidad de Cuevas del Almanzora (AMCAL).

Otra faceta de la grabación se centró en documentar eventos importantes que tuvieron lugar durante esta estancia. Dos de los principales eventos fueron la inauguración del nuevo museo Sotomayor, tras la remodelación realizada por Pedro Perales, y la apertura de la exposición fotográfica titulada *Lo que el tiempo se llevó*. La inauguración del museo contó con un acto en el teatro Echegaray, donde Julia Llera, bisnieta del poeta, expresó unas palabras de agradecimiento y Diego Pérez recitó algunos versos del poeta. En esos días también se pudo hacer la visita de Julia a la antigua casa en la Rambla construida por su bisabuelo. La exposición fotográfica suscitó la visita posterior de la colección de fotografías de Enrique Fernández Bolea.

Durante las semanas de grabación, las sensaciones fueron diversas. Por un lado, había una sensación de satisfacción por alcanzar los hitos establecidos y por las oportunidades inesperadas de filmación que aparecían. Por otro lado, surgían nuevas necesidades que generaban conflictos en la realización del proyecto. Se había diseñado un plan que abarcaba desde aspectos generales e ideales, como la vida de Sotomayor contada por expertos, hasta detalles más específicos y cotidianos, representativos de la gente común del pueblo, lo que se llamó «tocar tierra». Sin embargo, a medida que se avanzaba en el plan, surgía la necesidad de explorar lugares y comunidades que no estuvieran representadas por grupos hegemónicos. Se buscaba visibilizar a comunidades como la marroquí –la minoría mayoritaria–, la gitana, la ecuatoriana, entre otras. Se establecieron contactos con personas de estas comunidades, pero algunos no deseaban participar en el documental por temor a comprometer su propia figura, por pudor o por dificultades para coordinar encuentros para filmar. Por ejemplo, podemos poner el caso del tallerista guineano Santiago, quien había obtenido recientemente un permiso de residencia. La idea era crear una puesta en escena que simulara la petición de la residencia con la gestoría del pueblo que se la facilitó. Ante la petición de Santiago y el equipo, la gestora se negó a aparecer en la película. Pareciera que esa grabación pudiera comprometer a la gestoría que le había resuelto los papeles a Santiago. Nunca se supo la razón.

En resumen, cerrar un proyecto siempre implica desafíos significativos. En este caso, queda la sensación de que podría haberse grabado más, de que se dejaron cosas pendientes. El principal escollo fue la constancia de que, llegado a un punto, no se podía filmar a cierta población marginalizada. ¿Pero, por qué? En las etapas anteriores se habían establecido redes que no estaban diseñadas para incluir a esa otra población. El enfoque inicial se hizo en el personaje histórico de Sotomayor y la posterior exploración de la vida cotidiana del pueblo dejaron de lado a una parte importante de la sociedad. Cuando se intentó rectificar esta situación, ya era demasiado tarde. Quizá si el proyecto durara más tiempo habría margen para ahondar por esos otros lugares. Pero en este caso se debe tener en cuenta la frase que se le atribuye a Orson Welles: «las películas no se acaban, se abandonan».

Como se ha dicho, el método deductivo de partir del Sotomayor histórico a la toma a tierra concreta dejó de lado a cierta población. Las razones de esta forma de proceder son múltiples. Una es por el hecho de partir de una idealización: el Quijote de al-Ándalus. Se usa una suerte de máscara. Esto tiene que ver con el propio carácter del cineasta Ignacio Guarderas – quien escribe—. En su forma de realizar parte de una idea abstracta que le permite, mediante la metáfora, tomar tierra. A esta forma indirecta de acercamiento al otro se opone la directa por la cual se enfrenta a esa marginalidad. Esta se considera violenta. No está en la idiosincrasia del modo de hacer cine del cineasta en cuestión. Como si fuera un posicionamiento ético y, consecuentemente, estético, la posición de cámara rara vez es cercana. No hay primeros planos más que en contadas ocasiones y cuando hay la suficiente confianza. Este punto estético simboliza perfectamente la decisión de no invadir la intimidad, sino capturar lo personal de manera sutil. Se entraba en las casas y se grababa lo que generosamente se mostraba para ser filmado, pero siempre se respetaba un límite. Este fue el espíritu de la filmación: al hablar del poeta Sotomayor, se expresaba de manera delicada la vida de un pueblo, aunque de manera genérica y desde la perspectiva del cineasta.

Por último, se puede afirmar con satisfacción que, a pesar de que institucionalmente la presencia del cineasta fuera pasada por alto, el pueblo lo reconocía como el «tío de la cámara», según un informante expresó. Este apodo es una señal de que se aceptó, aunque fuese con cierta extrañeza, la presencia del cineasta.

5.3.7. Montaje del primer corte. Las derivas de Ozmín, el Califa

De vuelta a Granada, durante el verano persistía la frustración por no haber logrado llegar a la población más marginada de Cuevas. La solución planteada en ese momento fue abordar la imposibilidad de representación de esta población. Se pensó en filmar más material en Granada, incluyendo una charla con dos amigos: Abdenur Padillo Saoud, hijo de un ciudadano marroquí doctor por la Universidad de Granada, y José Heredia Moreno, hijo del dramaturgo gitano José Heredia Maya. La idea era conversar ante la cámara sobre la frontera que supone aquellos que no pertenecen completamente ni a un lugar ni al otro, sobre esa indefinición. Sin embargo, al programar el tema y mantener conversaciones con ambos amigos, surgieron obstáculos. Ambos expresaron reservas sobre representar a sus comunidades, señalando que solo podían hablar por sí mismos y que, en el caso de abordar el tema del racismo, se corre el riesgo de perpetuarlo al esencializarlo. Se llegó a la conclusión de que, de hecho, la imposibilidad de filmar estas identidades era real: la «gitanidad» y la «marroquinidad» no pueden ser capturadas en la película porque no son entidades tangibles. Es decir, existe la gitanofobia y la maurofobia, pero la «gitanidad» y la «marroquineidad» no existen. Aunque podían compartir sus historias y experiencias personales relacionadas con el racismo, esto no encajaba con la narrativa de la película. Tras estas iniciales dudas, se decidió dejar de lado las excusas y la búsqueda de más material de grabación, y enfocarse en aquello tan temido, el proceso de montaje.

Durante el periodo de montaje, que abarcó desde el 6 de septiembre al 11 de octubre de 2023, se siguió un enfoque temático y cronológico, que en cierto sentido continuaba el

tratamiento argumental establecido un año antes. No se quiso experimentar mucho. La principal meta era garantizar que todo quedara narrado y comprendido de manera clara. El metraje se dividió en capítulos separados por cartelas, que incluían los siguientes temas: 1. Familia; 2. Orientalismo; 3. Minería, luces; 4. Obra sincera; 5. Minería, sombras; 6. La tierra; 7. Imagen; 8. República y revolución; 9. Postguerra; 10. Márgenes; 11. No es fácil. En total, el metraje tenía una duración de 1 hora y 58 minutos. En este momento la película se llamó *Las derivas de Ozmín, el Califa*⁴². La palabra deriva se propuso por la consciencia –y quizá el temor también– de tener una narración que oscilaba de un tema a otro sin solución de continuidad.

No obstante, hubo muchos momentos creativos en el montaje, aparte, claro está, de el hecho de seleccionar planos, cortarlos y pegarlos en determinado orden para darle un sentido al conjunto. Los capítulos llamados Imagen y Márgenes fueron fruto de la experiencia única vivida en Cuevas y de la frustración de la producción. Se buscaba dotar a la película de la característica del cine-ensayo, que implica la incorporación de la reflexividad y la interpretación de la imagen en un segundo grado. En este aspecto se usó la metáfora por la cual la película era una fotografía o un retrato de Sotomayor o el retrato del pueblo de Cuevas del Almanzora absolutamente imperfecto. Fue en esta fase de edición donde este concepto tomó forma.

La primera impresión tras ver la película de seguido fue buena. El realizador, junto con el tutor, José Antonio González Alcantud, consideraron que la película se dejaba ver, aunque se necesitaran cambios. Gustó la forma de trabajar con los actores del taller. Una vez superada la primera etapa del proceso, se consideró necesario mostrar el resultado en Cuevas del Almanzora. Se coordinó una cita para presentarlo.

5.3.8. Octubre de 2023. Primer visionado en Cuevas del Almanzora

El 21 de octubre se congregó en la sala de actos del museo Antonio Manuel Campoy en el castillo de Cuevas del Almanzora a todos los participantes para hacer un visionado crítico del

⁴² Enlace de visionado: <https://vimeo.com/ignacioguarderas/ozmin?share=copy>

primer corte de la película. No acudió todo el mundo y sí una representación entre expertos y talleristas. Tras el visionado se realizó una tertulia filmada de unos 40 minutos de duración⁴³. Acudieron, por orden de intervención⁴⁴, Experto I, Experto II, Participante⁴⁵, Tallerista I, Tallerista II, Tallerista III, Tallerista IV, Tallerista V, Tallerista VI. Se ha realizado una transcripción del encuentro (Anexo III).

Experto II fue el primero en desarrollar su argumentación debido a que necesitaba partir hacia la capital. Su opinión, según sus palabras, se ceñían a lo relacionado con el contenido. A nada de la forma o sobre la enunciación cinematográfica no puso ninguna objeción. En general, la película le pareció bien. Destacó las diferencias de opinión mostradas entre los talleristas. Hubo observaciones, llamémoslo errores, que en un segundo montaje se eliminaron. Sin embargo, hubo dos matizaciones que se destacan porque de alguna manera se asumen. La primera es que Sotomayor sí fue concejal en el ayuntamiento en 1924 y no con la CEDA en la república, tal y como se asegura en la película. La segunda es que no existe ninguna conjetura, como se dice en el documental, sobre el proceso judicial contra Sotomayor en la postguerra. Existe, y hay una copia fotografiada en poder del Experto II, del sumario del proceso a Sotomayor. Se dieron diferentes sugerencias en la reunión para introducir la corrección.

En lo tocante a la construcción de la película, la opinión general es que la película estaba bien, aunque en ocasiones les resultaba larga. No obstante, la principal queja fue la falta de un hilo conductor (min. 22) que daba sensación de incoherencia. Más adelante, esa postura fue cuestionada. No era tanto una falta de un hilo, que sí estaba en la figura del Poeta

⁴³ Enlace de visionado: https://youtu.be/umS_YNiT1w

⁴⁴ La nomenclatura utilizada y que figura en el Anexo III es la siguiente: Enrique (experto I), Pedro Perales (experto II), María del Mar (participante), Vicente (tallerista I), Eufrasio (tallerista II), Juana Mari (tallerista III), Ana Mari (tallerista IV), Isabel (tallerista V), María (tallerista VI). Se ha decidido esta nomenclatura para simplificar la relación de la persona con su personaje en la película.

⁴⁵ Denominamos Participante a una persona que no salió en la película como Experto/a, ni participó en el taller, llamados Talleristas. Fue una persona que participó en la película y salió en la película.

Sotomayor, sino de una falta de conexión de algunas partes con otras (min. 25). Los ejemplos más ilustrativos al respecto eran que no se entendía bien la aparición, de pronto, de la escena de la puesta de mantilla o de la conversación sobre el cambio climático. Los mayores defensores de esa falta de coherencia fueron Experto I y Tallerista I. Experto I dijo que efectivamente cuando veía la película esa dispersión y, en sus palabras, «maremágnum» (min. 4:30) le desagradó hasta que poco a poco fue comprendiendo la intención. Tallerista I puntualizó diciendo que esa falta de coherencia está buscada en la medida en que Sotomayor está representado por varios actores de diferente géneros y edades creando una disrupción entre la historia ficticia y la historia real (min. 25:30). Tallerista I señaló, en su opinión, el espíritu vanguardista de la obra y la coherencia con otras obras del director⁴⁶.

Tallerista I también comentó el paralelismo asociado en la película entre Sotomayor y el Quijote (min. 15). Esa idea le ayudó a entender al personaje y a reconciliarse, de alguna manera, con él⁴⁷. A este respecto, tanto Experto I como Experto II comentaron que sí, efectivamente Sotomayor era un señorito, pero no como los demás. Otros salieron del pueblo y él, para bien o para mal, estuvo con quienes creía que eran los suyos. Este hecho llevó a hablar de una de las partes más polémicas que fue el paréntesis de la escena del cambio climático. Tallerista I, quizá por protagonizarla, consideraba que sobraba. Experto I, sin embargo, consideraba que era brillante, quizá larga y que no conectaba bien con el resto.

Tallerista III, como el resto, considera que la película en general parece incoherente y larga, pero que se entiende y que es subsanable (min. 28). Señala que le gustaba el aspecto «etnográfico» gracias al cual se reflejan algunas de las costumbres del pueblo, como la mantilla que protagoniza. Sin embargo, creía que había una sobre-exposición de los migrantes en la

⁴⁶ Tallerista I fue de los pocos que haya visto películas anteriores del director Ignacio Guarderas Merlo. Si otra gente de los participantes ha visto más películas, no consta.

⁴⁷ Tallerista I fue uno de los que se pusieron en contra de la figura de Sotomayor y que cambió de opinión.

escena final del mercado. Tallerista IV, Tallerista V y Tallerista VI le respondieron que era así como se encuentran las zonas como la del mercado –que sale en la película– o la zona conocida como el parque de «El recreo» en la Avenida Barcelona (ensanche del pueblo). Experto I defendía esa escena por dos motivos. La primera porque la veía dentro del discurso de la película que trataba de los márgenes. Es decir, las zonas de las fotografías donde las personas no salen bien retratadas. Este argumento era secundado por otra asistente. Experto I argumenta que había un 21⁴⁸ % de población migrante en Cuevas y que esa realidad no se estaba teniendo en cuenta por parte de las instituciones. Tallerista I, quizá por no ser del pueblo, dijo que no le extrañaba la escena ya que él cuando vino ya se enfrentó con esa realidad como tal.

Hay un comentario, que pasó casi desapercibido, de Participante (min. 38). Cuando hablaba de la aparente incoherencia de los temas expuestos, preguntó por el título, *Las derivas de Ozmín*. Participante respondió ¿quién es Ozmín? «Se supone que habla de Sotomayor»– y apuntilló– «¿o no?» ¿De quién o de qué va la película? Esta pregunta se dejó sin contestar porque efectivamente no se supo responder. Todo esto invitaba a pensar que no había una definición del tema de la película –y el título vago era síntoma de ello–. Esto no era necesariamente malo, pero convenía pensarlo.

De cualquier modo, la conclusión que se sacó de este primer visionado fue buena. Había ciertos temores de que el pueblo y los expertos no se identificaran con lo mostrado. Sin embargo, excepto por algunos aspectos que crearon polémica, hubo consenso. No obstante, el visionado tiene más valor en sus consecuencias prácticas por lo que no gustó que por lo que gustó. El hecho de que alguien vea a su pueblo y a su persona en la pantalla produce una especial atención extra que el público general no tiene por qué compartir. De cualquier modo, la

⁴⁸ En otra parte de este escrito se ha mantenido que la representación migrante en el pueblo es del 15%. Este desacuerdo puede venir motivado por varias razones. La principal puede venir por el hecho de que Experto I habla de memoria. Aunque también, dado que el Experto I, trabaja en el ayuntamiento puede que tenga datos actualizados que para este trabajo se ignoran.

película está pensada para que haya cierto reconocimiento entre la película y su gente. Y muchas veces ese reconocimiento es de extrañeza. ¿Soy así realmente? ¿Cómo me veo yo? ¿Cómo nos vemos? ¿Cómo me ven los demás? Sentimos que estas preguntas que afloran tras ver la película, es de lo que trata la antropología audiovisual en cuyo marco situamos este trabajo. En este aspecto, conviene señalar la escena de la plaza del Mercado –al final de la película–. Esta secuencia produjo extrañeza al ver población migrante. De esta proyección salió la invitación expresa de hacer un estreno en el pueblo.

5.3.9. Noviembre de 2023. Reflexión. ¿Es cine-ensayo?

Tras el primer visionado, se inició una fase en la que la película fue enviada a colaboradores y amigos que no estaban relacionados con la historia ni con el pueblo. Gracias a su retroalimentación se originó un periodo de reflexión que sirvió para hacer un segundo montaje. Los participantes en este proceso de retroalimentación fueron tres personas cuyas opiniones fueron recopiladas de manera individual. La primera, la llamamos Colaboradora, es una fotógrafa, profesora de universidad en una escuela de cine. La segunda persona, llamémosla Amiga, es una amiga polaca a quien surgió la oportunidad de mostrarle la película. La tercera persona, lo llamamos Compañero, es un excompañero de estudios, doctorando y profesor asociado de literatura en la Universidad Carlos III de Madrid.

En línea general los tres compartían la opinión de que la película estaba bien y que tenía cosas muy interesantes. Destacaron el acierto de la introducción de la teatralidad de las mujeres del pueblo para representar la vida y obra de Sotomayor. Se veía (Amiga) su pasión por el poeta de su pueblo. Podemos destacar la idea de Amiga por la cual parecía que el teatro ponía entre paréntesis la realidad. Otra fue la de señalar la teatralidad como una forma de desproblematizar lo que significa verdad o mentira (Compañero). Se señalaba que la teatralidad también se veía en ciertas puestas en escena, como algunas entrevistas, donde se veía una

pose. Amiga, quizá por su condición de extranjera, le había resultado muy exótico la escena de la Mantilla. Para ella, no obstante, la película en general le invitaba a conocer más.

Las críticas más directas vino por parte de Colaboradora. Su crítica general estaba en el hecho de considerar la película como un documental periodístico. También le molestaba cosas que no tenían nada que ver con la película. Aunque, también señaló, eran muy interesantes por sí solas. Señaló la escena del cambio climático y la secuencia de la Bella Dorita. Es curioso que, en el visionado del pueblo, lo de la Bella Dorita no se manifestó como un parche y sí otras, como la del cambio climático. Se supone que para los del pueblo la historia de la Bella Dorita está más en su idiosincrasia y son capaces de asociarla más a Sotomayor que uno que es de fuera, como el caso de Colaboradora.

La conversación grabada con el Compañero fue más extensa –hay una hora y media de grabación–. Esto hizo que se pudiera profundizar más en la crítica. Según Compañero, el problema no estaba en que hubiera derivas de un lado para otro, las cuales aparentemente no tuvieran nada que ver una con la otra. Sí había hilo conductor –según su punto de vista– en ese aspecto, el eje vertebrador es el poeta Sotomayor. Lo que ocurría con ese primer corte es que no se sabe de qué va la película. Como dijo Participante en el visionado de Cuevas, Compañero preguntaba qué se quería contar: ¿la vida de Sotomayor? ¿La de Ozmín el Kalifa? ¿La del pueblo actual? ¿La de sus marginados? ¿la del pueblo representando? Cuando se supiera qué, habría que ordenar las piezas según el propósito que se hubiera acordado.

En ese momento del proceso vino al rescate un libro, *Estética del ensayo (La forma ensayo, de Montaigne a Godard)* (2014) de Josep M. Català. La lectura de este libro sirvió para recordar y reactivar lo que supone el cine-ensayo. Gracias al libro se llegó a la conclusión de que la película no era cine-ensayo, aunque había partes que sí tenían la estética tal y como Català la aborda. La estética del ensayo crea una forma por la cual se piensa no solo lo que se muestra, sino también cómo se muestra. En la conjugación de ambas cosas y entre ambas cosas se genera una forma que es ensayística. Este aspecto ensayístico se encuentra, en la

primera versión de la película, en la teatralidad con la que se acometen las representaciones. No solo se cuenta lo que representa ese teatrillo, sino también la forma hace que el espectador trascienda eso que está viendo. Igualmente, las reflexiones sobre la fotografía y la posición que los fotografiados toman en la foto hace que se cuestione el propio documental. Sin embargo, el resto no era cine-ensayo. Más bien tomaba una enunciación expositiva, periodística, como decía Colaboradora. El espíritu que pretendía el primer montaje –como ya se ha dicho– era dejarlo todo claro, que se entendiera. Quizá la razón de este objetivo de claridad era cierta inseguridad por agradar a los retratados. Sin embargo, esa no es la apuesta, sino dejar en segundo plano la claridad y subordinarla a lo que se quiere retratar: los vaivenes de la mente del cineasta-antropólogo. Lo que se representa no es una verdad exterior, sino una reflexión interior. Había que, pues, hacer otro montaje.

5.3.10. Diciembre de 2023. Nador

En ese momento vino la providencia encarnada en Sandra Rojo en ayuda del proyecto. De su generosidad salió una invitación para participar en calidad de jurado de documental en el Festival Internacional de *Cinéma et de mémoire commune de Nador* (FICMEC). Celebrado del 11 al 16 de diciembre de 2024, el festival suponía una oportunidad para la reflexión sobre la película, el cine y la industria. La idea parecía interesante para hacer una suerte de diario para ver cómo dialogaban la película montada con las reflexiones diarias en el norte de Marruecos. El diario sí tenía una marcada propuesta ensayística. Iba a ser muy personal, por lo que el equipo técnico fue mínimo. Se filmó con un móvil iPhone 8 y con la grabadora Tascam DR-40 sin micro exterior.

Se pensó la siguiente puesta en escena. Se grabaría un minuto de un encuadre aleatorio, casi siempre motivado por cuestiones turísticas, recordatorias o testimoniales. Por ejemplo, una salida del sol, unos pescadores, la calle donde se situaba la sala cine, lo que se veía desde la ventana del hotel, etc. Con la grabadora de audio se grababa ese mismo minuto. Luego,

generalmente por la noche, en la habitación, se volcaba el material al ordenador y se seleccionaba un trozo de ese minuto al que se le añadía una reflexión sobre lo vivido en esa jornada. Se llegó a tener un cortometraje de unos 15 minutos con esas imágenes y sonidos. Lo que se intentaba era que la voz en off no explicara lo expuesto, sino que dirigiera la mirada del espectador a otro lado. De tal manera que la imagen de la pantalla y la imagen producida por la voz en off chocaran para componer otra nueva imagen. No obstante, había veces que esa voz parece explicar lo que se ve. Pero esa no era la intención.

Las reflexiones que salían de la voz en off tenían mucho que ver con el proceso de investigación sobre el cine-ensayo y la antropología audiovisual. Sin la evolución de estos cuatro años, no se entienden esas reflexiones. Por lo que podemos concluir que, aunque no buscado —ya que el viaje a Nador no estaba programado— la grabación tiene el espíritu, el trabajo y la práctica de todo el proyecto de investigación. Aunque no tuviera la intención, miraba de reojo y secretamente al documental que ocupó intensamente los meses anteriores. La comunicación entre ambas piezas surgía de inmediato.

5.3.11. Enero 2024. *El espejo del Kalifa*

Llegó el momento de hacer un nuevo montaje. La idea principal consistía en quitar el peso de enunciación fílmica expositiva por la cual un experto cineasta y antropólogo explica algo. Por el contrario, habría que introducir al cineasta en los acontecimientos para convertirse en el traductor —en términos geertziano— dubitativo que busca el sentido sin gran certeza. De alguna manera, esto se materializaba poniendo en primer término lo que se ha denominado la lectura de segundo orden de las imágenes. La verdad no está en las imágenes porque estas también han de ser leídas como tal, por su intención y su contexto. En definitiva, se debía ser más reflexivo y menos expositivo.

Para ello se comenzó con un nuevo arranque muy diferente al corte anterior. En este caso, se empezaba hablando de las imágenes y lo que supone su lectura. También, se añadían

las reflexiones obtenidas tras la experiencia cinematográfica del festival de cine FICMEC a lo largo del metraje. Éstas, dialogaban con el documental y también se distanciaban para contrastar tanto estética como argumentalmente con los temas principales. El episodio que el anterior montaje se denominó Imagen, ahora se dividía y se repartía igualmente a lo largo de la película. Con este cambio, la película no tenía 11 capítulos, sino 10. Esto también supuso que las partes episódicas cambiaran de nombre: 0. Arranque (diferente); 1. Familia; 2. Extravagancias de juventud; 3. Luces; 4. ¿Obra sincera o apariencia?; 5. Sombras; 6. Auto-orientalismo; 7. República y revolución; 8. Confusión; 9. Márgenes; 10. No es fácil. También cambió la voz en off. Mientras que en el anterior corte la voz se dirigía a un público con el fin de informar y exponer lo que las imágenes mostraban, en esta nueva versión, la voz se dirigía a la autorreflexión.

Estos cambios motivaron, a su vez, un cambio en el título. En esta versión ya no se hablaba de las derivas del Califa, sino de la reflexión de este. Esta película, en esta nueva versión, sería el espejo en el que Soyomayor y su pueblo se miran y ven al cineasta. Esta idea de reflexión, en sus dos acepciones, pensamiento e imagen reflejada, se articuló con el nombre de *El espejo del Kalifa*.

En este aspecto viene muy bien la reflexión del antropólogo José Luis Anta Félez al usar la metáfora del espejo para analizar el papel de la antropología social. Por un lado, el espejo refleja no la imagen del representado, sino la del propio antropólogo al intentar capturar al «otro». Esta observación no es neutral; la antropología está ligada al poder hegemónico que intenta cuestionar. El espejo, al igual que en las artes, no refleja la realidad tal cual, sino que la distorsiona. En antropología, esta distorsión es inevitable y no está regulada por un método preciso, lo que lleva a que el conocimiento antropológico se fragmente, quedando como restos distorsionados de la realidad que intentó capturar (2011, pp. 61-65).

5.3.12. Febrero 2024. Reacciones divididas

Igual que se hizo con el primer montaje, tras esta segunda edición, se mostró la película mediante enlace por internet a conocidos, amigos y familiares. Esta vez se generó un cuestionario Google para que los comentarios pudieran servir para la investigación. No se buscaba una opinión significativa o representativa de lo que pudiera opinar la gente común. Solo es una externalización para poder pensar la película desde un filtro externo. No se puede inferir con este resultado algo representativo, pero sí es muy útil para el análisis propio de la película.

Respondieron 32 participantes, de los cuales 27 de ellos lo hicieron directamente desde el cuestionario y otros cinco respondieron por otras vías: mensajes de audio o escritos. Hay una representación amplia en el grado de edad. Casi todos están relacionados con el director de la película en varios grados: desde amigos, conocidos, compañeros de la UGR hasta familiares.

En el cuestionario (Anexo IV) hay ocho preguntas con respuestas libre. Estas son: 1. Impresiones generales ¿Cuál fue su impresión general de la película? ¿Cómo describirían la experiencia de ver la película en términos emocionales?; 2. Mensaje y Temática: ¿Qué mensaje cree que la película intenta transmitir? ¿Cómo perciben la representación de la cultura o comunidad retratada en la película?; 3. Conexión Emocional: ¿Se sintieron conectados emocionalmente con los personajes o la historia? ¿Hubo algún momento que les impactó particularmente? 4. Recomendaciones: ¿Recomendarían la película a otras personas? ¿A quién creen que podría interesar más esta película?; 5. Comparaciones: ¿Pueden comparar esta película con otras películas etnográficas que hayan visto? ¿Qué la hace única en comparación con otras obras similares?; 6. Expectativas Cumplidas: ¿La película cumplió con sus expectativas o las superó? ¿Hubo algo que esperaban ver y no encontraron, o viceversa?; 7. *Feedback* Constructivo: ¿Hay algún aspecto específico que creen que podría mejorarse? ¿Qué sugerencias tienen para futuros proyectos similares?; 8. Expresión libre. Quiero añadir algo más que no se ha contemplado anteriormente.

Estas respuestas que son muy variadas servirán para hacer la discusión de esta película. Dicho resultado se expondrá más tarde, en el capítulo 7 de este trabajo llamado Resultado y discusión. Al tratarse de amigos y conocido, se sabe que no son muy significativas. No obstante, son los matices y las partes que más desagradan aquellas que resultan más útiles para el trabajo.

5.3.13. Conclusión. Terminar de terminar

Las películas del admirado cineasta granadino José Val del Omar solían terminar con un enigmático «sin fin». A parte del carácter poético de la frase que reproduce la circularidad mística que el cineasta granadino pretendía dar a sus filmes, hay que tomarlo al pie de la letra. Se sabe que Val del Omar seguía trabajando la obra incluso después de haberla estrenado. Evidentemente, la película inaugura un proceso dialéctico entre el cineasta y el espectador que, en muchos casos, es difícil ponerle un fin. Es por lo que, como ya se ha dicho, los proyectos no se terminan, sino que se abandonan.

En este momento, no se sabe si este será el último montaje o habrá algún otro más. No obstante, es seguro que se está en el final del proceso. Ahora quedaría la molesta tarea de terminar de terminarlo. Este ejercicio es triste porque supone petrificar el proceso. Hay que tener un corte definitivo, hacer un trabajo de diseño sonoro por el cual, se limpie el sonido, se ecualice y se añadan música y efectos. También hay que hacer lo propio con la imagen. Queda también el diseño de letras, hacer subtítulos, componer un cartel y enviarlo a festivales de cine generalista y especializado en Antropología. Hay que hacer un estreno en el pueblo de Cuevas del Almanzora –un hito muy importante– y saber, con todo, qué repercusión tiene. Por último, intentar que se emita en televisiones, nacionales y regionales, y en plataformas por internet.

Como última reflexión, se pudo decir lo alguna vez escuchado por ahí. El cine son años de preproducción, meses de filmación, semanas de montaje, dos horas para verlo y cinco minutos para olvidarlo.

5.4. Modelos de análisis y epistemologías: de la observación participante al cine-ensayo

Concluyendo lo dado y traduciéndolo al espacio teórico, podemos interpretar el proceso descrito anteriormente como una evolución metodológica desde la observación participante, técnica propia de la antropología, hacia el cine-ensayo. A diferencia de una enunciación cinematográfica expositiva que simplemente recopila y muestra los datos etnográficos, el cine-ensayo va más allá. No solo recoge los datos, sino que también los construye subjetivamente, ofreciendo un punto de vista parcial, aunque honesto.

En la primera fase se estableció la técnica antropológica de la observación participante, según la cual se procedió a una investigación cualitativa en recolección de datos. Como se sabe esta técnica supone una inmersión del investigador en el grupo social participando de las actividades cotidianas con el fin de ganar la confianza de los sujetos filmados (Sanjuán, 2019, p16). El objetivo es comprender las claves de la vida social y cultural del grupo, así como acceder a sus propias interpretaciones y significados sobre su realidad.

En este aspecto, se puede considerar la cámara de vídeo como un elemento catalizador. La presencia de los aparatos de filmación atraía y articulaba la investigación. Esto permitía una observación natural, directa y abierta. Desde el principio, los sujetos filmados supieron cuál iba a ser el fin de la investigación. La cámara también simbolizó una suerte de máscara para el investigador. Envestía de profesionalidad al cineasta y también protegía, como máscara que es, la propia identidad y timidez, sobre todo en los primeros contactos. Más tarde, es cierto, que la cámara desapareció pues era más importante la participación en la comunidad que la observación cinematográfica. Al punto, que la cámara cuando se necesitó llegó a convertirse en una observadora que se subordinaba a los intereses de la comunidad. Grabaciones con el fin de que los sujetos tuvieran un recuerdo de alguna experiencia, como la susodicha filmación de la obra de teatro.

En lo tocante a lo puramente fílmico, el proyecto transita por varios modos de significación, construcción de datos y narración que tienen asociados diversas epistemologías. Tomemos la división y asociación entre modos de enunciación fílmica y paradigmas epistemológicos de la antropología realizada por el antropólogo audiovisual Juan Ignacio Robles (2023, p.7). En este trabajo detectamos en el método utilizado tres paradigmas: «positivista» (en una primera fase), seguidamente el «participativo-colaborativo», para concluir con el «interpretativo-constructivista».

En la primera fase, se comienza con entrevistas como si se tratara de un documental expositivo o periodístico. A este modo se le asocia un paradigma positivista. Es decir, existe en la comunidad una autoridad que se erige en los portadores de la historia. Esos datos no se cuestionan, son hechos avalados por el trabajo de investigación académica de historiadores y lingüistas. Se enuncia desde una objetividad avalada por la palabra de los expertos. Hay un punto de vista que podría calificarse de étic donde el narrador cinematográfico desaparece en pro de una objetividad analítica. Su voz, cuando aparece, es, en este caso una voz omnisciente que se coloca en un nivel superior.

A este respecto la entrevista se basa en la comunicación oral, que incluye no solo palabras, sino también gestos, expresiones faciales y tono. Esta comunicación tiene una dimensión socio-cultural que el antropólogo recoge según su subjetividad y métodos. Al transcribir una entrevista oral, se pierde parte de la riqueza del lenguaje corporal, quedando solo el significado semántico. La grabación de la entrevista permite recuperar aspectos verbales y contextuales. La experiencia cambia según seamos lectores, oyentes o espectadores, ya que varían los elementos de percepción e información (Paggi & Izquierdo, 1994, pp. 163-164). El valor de la entrevista, en este aspecto es importante no solo para el producto final de la película, sino como proceso de investigación y método que produce resultados.

En una segunda fase, se crea el dispositivo narrativo del taller ante la cámara. Lo importante, en este aspecto, es que las historias se encarnen de alguna manera en lugares menos

eruditos y más a pie de calle. En este aspecto la filmación transita a un lugar performativo al hacer un taller donde se representa y se discute la vida y obra de Sotomayor. A este modo de representación Robles lo asocia con el paradigma participativo colaborativo (2023, p. 11). El cine performativo, basado en un guion que la comunidad interpreta, busca principalmente generar una transformación social a través del proceso de creación y exhibición cinematográfica. Es, de alguna manera, activista. En este aspecto, la investigación sirve para interpretar los datos fríos y desencarnados de los expertos para hacerlos tangibles y vívidos para la cámara. Su característica es la praxis horizontal que en este caso produce cambios en los propios talleristas. No solo porque aprenden de la historia de su pueblo y de su cultura pasada, también su opinión previa se ve matizada o cambiada, haciendo que el espectador cuestione, a su vez, el juicio sobre los datos.

En la última fase, que corresponde a la edición de la película, es cuando el modo de enunciación se transforma en cine-ensayo. Robles, no obstante, no recoge en su análisis de los modos de representación el cine-ensayo como tal. Sí distingue el modo reflexivo caracterizándolo como aquel que hace explícito el lugar de enunciación de los sujetos implicados (2023, p.14). Como se ha visto, en este trabajo se defiende que el cine-ensayo es algo más que la reflexión, aunque ésta sea una de sus características principales. El cine reflexivo se alinea con las metodologías dialógicas, donde los sujetos pasan de ser simples informantes para convertirse en interlocutores que no solo expresan sus puntos de vista, sino también el contexto social en el que se formaron. Este cine se fundamenta en el enfoque epistemológico interpretativista, que destaca la importancia del universo de significados de los sujetos con los que interactuamos. Este tipo de antropología audiovisual prioriza el encuentro con los sujetos sobre el discurso. Robles emplea el término propio «emtic» (emic+etic) para describir este híbrido, donde el autor narrador y su propia experiencia constituyen el fundamento de la antropología audiovisual. Como se ha visto al principio del capítulo, este neologismo emtic participaría en la ruptura de la falsa dicotomía etic/emic (González, 2009).

En este trabajo de investigación se postula la idea de que el cine-ensayo refleja en última instancia el movimiento mental del cineasta, lo que convierte de alguna manera esta práctica en una auto-etnografía. En todas las capas de enunciación y lecturas filmicas, prevalece la perspectiva del montador. Esto se debe a que, como en todas las películas, la escritura predominante es la del montaje, conocida como la «tercera escritura». Nunca se muestran en su totalidad las dos primeras escrituras, el guion, ni el proceso de rodaje, solo la sintaxis del montaje. Por lo tanto, como espectadores, interpretamos lo que surge de la edición. La diferencia estriba en que en el cine ensayo, la edición y el artificio cinematográfico no se esconde, poniendo la segunda lectura al mismo nivel que la lectura inmediata. En el caso del cine-ensayo, además, la película se construye sobre una enunciación turbia fruto de la inmersión en una nebulosa de significantes y significados entrelazados. No hay conclusiones ni verdades trascendentes; el objeto del cineasta reside en la totalidad holística de su proceso creativo. Es por esta razón que el paradigma antropológico del cine-ensayo es el interpretativo ya que se ve como un encuentro entre la cultura a traducir y el traductor. Un encuentro con el otro que, en realidad, es un encuentro con nosotros mismos como autores (Robles, 2023, p. 16). Representa, como etnógrafo audiovisual, una suerte de reconciliación, un enfrentamiento con nuestra propia memoria y experiencia personal.

6. ANÁLISIS DEL DOCUMENTAL

6.1. Descripción y lecturas de El espejo del Kalifa

Y llegados a este punto si la lectora o el lector aún no han visto la película, es el momento de verla. Dejo aquí un [enlace](#)⁴⁹ de la película. Si la lectora o el lector ya la ha visto, puede continuar con la lectura.

El presente apartado aborda la descripción y las lecturas de la película *El Espejo del Kalifa* (2024). Gracias a dichas lecturas se verá que *El Espejo del Kalifa* es un documental que sumerge al espectador en una exploración multifacética de la vida y obra del poeta José María Martínez Álvarez de Sotomayor, así como de temas contemporáneos como el cambio climático y la migración. A lo largo de los 12 capítulos, se utiliza una narrativa no lineal y una variedad de técnicas cinematográficas para desafiar las convenciones tradicionales del género. Esto hace que la película ofrezca una visión matizada y compleja del poeta Sotomayor y del entorno en el que se sitúa, Cuevas del Almanzora (Almería). Desde la reflexión sobre la representación histórica hasta la exploración de la identidad cultural, la película invita al espectador a cuestionar las narrativas establecidas y a reflexionar sobre su propia relación con el pasado y el presente. Todo ello lleva a una experiencia cinematográfica reflexiva.

El análisis se estructura en tres secciones principales según el método propuesto por el doctor Antonio Cantos (2013), que divide la lectura en tres enfoques complementarios: situacional, fílmica y valorativa. En primer lugar, la lectura situacional tiene como objetivo contextualizar la película, proporcionando una sinopsis detallada y una ficha técnica que brinde información relevante sobre su producción. Aunque ya se ha abordado en el capítulo anterior, no obstante, se discutirá brevemente el proceso de elaboración. A continuación, nos sumergiremos en el análisis de los 12 capítulos en los que se divide la película *El Espejo del Kalifa* (2024). Cada

⁴⁹ Se supone que clicando en la palabra enlace se debería abrir la película. Para poder verla hay que abrirse una cuenta en Vimeo. Si el enlace del texto no funciona, aquí está la dirección del enlace <https://vimeo.com/893233318/27eea52884?share=copy>

capítulo se explorará tanto desde una perspectiva descriptiva como valorativa. Los capítulos, como ya se han mencionado, son: 0. Arranque; 1. Familia; 2. Extravagancias de juventud; 3. Luces; 4. ¿Obra sincera o apariencia?; 5. Sombras; 6. Auto-orientalismo; 7. República y revolución; 8. Confusión; 9. Márgenes; 10. No es fácil; y, por último, 11. Títulos de crédito.

En la lectura descriptiva de cada capítulo, se ofrecerá una visión objetiva de los elementos fílmicos más destacados, como la trama, los personajes, el estilo visual, la música y otros aspectos técnicos relevantes. Se proporcionará una descripción detallada de cómo se desarrolla cada segmento de la película, centrándose en los momentos clave y en la forma en que se presenta la historia. Por otro lado, en la lectura valorativa de cada capítulo, se llevará a cabo un juicio crítico del documental, enfocándose en las intenciones del director y en los aspectos relacionados con la narración que contribuyen de manera significativa a la investigación y divulgación de la historia abordada. Se evaluará la efectividad de la narrativa en cada capítulo, así como su relevancia y su impacto en la comprensión del tema tratado. Además, se analizarán los puntos fuertes y las posibles debilidades de cada segmento, proporcionando una visión crítica y reflexiva del documental en su conjunto.

6.2. Lectura situacional de El Espejo del Kalifa

6.2.1. Sinopsis

La historia del Kalifa Ozmín el Jarax (nombre ficticio del poeta José Martínez Álvarez de Sotomayor) se convierte en un ensayo fílmico que reflexiona, como en un espejo, sobre la imagen y la dificultad de retratar fielmente al poeta. A través de esta película, se exploran las complejidades de su vida antes y después de la guerra civil y la de su pueblo Cuevas del Almanzora (Almería). El cineasta, gracias a un viaje a un Festival de cine en Nador, se cuestiona la posibilidad de capturar la esencia del artista en un retrato cinematográfico auténtico.

6.2.2. Ficha técnica

Título original: *El espejo del Kalifa*.

Año de estreno, se espera a finales del 2024. Trabajo en construcción (2º versión)

Duración 113 min.

Productora: Rihla producciones

Nacionalidad de la película: española

Dirección y guion: Ignacio Guarderas Merlo

Música: Javier Català, Arabesque nº1 (Claude Debussy); El mar y la nave de Simbad de Scheherazade (Nikolai Rimsky-Korsakov); Cartageneras (Antonio Chacón); El Ataque (Bella Dorita) y Poco a poco (Bella Dorita).

Fotografía: Ignacio Guarderas Merlo

El enfoque principal de este apartado se centra en el análisis fílmico de *El Espejo del Kalifa*, por lo tanto, es pertinente dirigir nuestra atención directamente a este aspecto sin redundar en la descripción del contexto y la metodología, los cuales ya han sido abordados previamente en otra sección de la investigación.

6.3. Lectura fílmica y valorativa

Con el objetivo de optimizar la lectura de esta sección y facilitar su comprensión, se ha decidido fusionar la lectura fílmica y la valorativa en un mismo apartado, en consonancia con la estructura previamente establecida por los capítulos de la película. En este sentido, se iniciará con la descripción de los elementos cinematográficos, seguido de un subapartado destinado a la evaluación del contenido y la forma. Esta organización garantiza una mayor efectividad en la lectura valorativa al contextualizarla inmediatamente después del análisis fílmico.

6.3.0. Arranque de la película

Lectura fílmica. Sobre la cinta transportadora de pasajeros en lo que parece ser un aeropuerto, escuchamos la voz reflexiva del cineasta sobre las imágenes. Nos dice que una imagen puede contener una o varias historias. Mientras la voz habla, vemos una sucesión de imágenes, cuya relación entre ellas se desconoce, que interactúan con sus palabras. La voz

reflexiva nos lleva a comprender que esas historias suelen representar un cambio en diferentes aspectos, ya sea en el espacio o en el tiempo. Las imágenes, simultáneamente, nos transportan al pueblo de Cuevas del Almanzora, en Almería. Finalmente, llegamos al museo dedicado al poeta José María Martínez Álvarez de Sotomayor.

Allí, el guía del museo, Ignacio López Mulero, nos informa sobre la vida del poeta Sotomayor, quien vivió durante la primera mitad del siglo XX. Destaca la peculiaridad de que, en algún momento de su vida, experimentó su fascinación por el mundo árabe hasta el punto de llegar a construirse un personaje, El Kalifa de Calguerín. En seguida, observamos imágenes de una peineta con un broche que se fusiona con un ojo. La voz nos revela que se trata del ojo del director y que la historia gira en torno a lo que ve dicho ojo y no tanto lo que ve. Corte a.

Título de crédito: «El Espejo del Kalifa». En la pantalla, se observa a un grupo de alrededor de quince personas moviéndose por una habitación, realizando una serie de movimientos que imitan a animales. La escena da la impresión de ser un grupo de teatro calentando antes de un ensayo. La atmósfera se vuelve grotesca, acompañada por la música de los años 30, *El Ataque* (1933) de la cantante La Bella Dorita. De repente, todos quedan inmóviles, como si hubieran sido congelados en el tiempo. Corte a.

La cámara se adentra en la Escuela Municipal de Música, Danza y Teatro. Los mismos actores que se vieron previamente en la habitación ahora se presentan ante la cámara, listos para lo que está por venir. Corte a.

De repente, la escena cambia y nos encontramos en lo que parece ser un teatro. Un hombre de unos 75 años, Diego –aunque aún no conocemos su identidad–, está hablando sobre una representación teatral de la obra de Sotomayor titulada *La Seca* (1923). Enrique –a quien conoceremos más adelante– le menciona que esta representación surgió después de una grave sequía que afectó mucho a la comarca. Diego entabla entonces una conversación con una mujer llamada Julia, quien resulta ser la bisnieta del poeta. Julia le pregunta a Diego si él será el encargado de recitar durante la representación, a lo que responde afirmativamente.

Julia expresa su gran interés en escucharlo. Vemos a la gente del público tomando asiento en el teatro. En el escenario, hay cuatro figuras de la autoridad sentadas tras una mesa. Entre ellas, habla la bisnieta del poeta, Julia Llera Martínez. Su voz en off nos lleva a una sala donde Julia explica a la cámara cómo el poeta fue olvidado durante mucho tiempo y cómo, gracias al esfuerzo del ayuntamiento en la década de los 80, se comenzó a recuperar su figura y su legado en la memoria colectiva. Corte a.

La narración se interrumpe abruptamente y la pantalla muestra una cinta transportadora de aeropuerto con una maleta sobre ella. En la pantalla se lee: «Nador (Marruecos), meses más tarde». A continuación, se nos muestra una imagen de la playa amaneciendo y con la luna decreciente en lo que suponemos es Nador. Mientras estas imágenes se suceden, la voz en off del cineasta nos informa que ha llegado a Marruecos después de la proyección de la película – entendemos que se refiere a la película que estamos viendo—. Se nos muestran imágenes de las calles de Nador mientras la voz reflexiona sobre las cosas que ha vivido en las primeras horas en la ciudad. La voz nos cuenta sobre su llegada a Nador para participar como jurado en un festival de cine. También comparte sus primeras impresiones, incluido un comentario de un europeo sobre las mujeres marroquíes, que llamó su atención.

Lectura valorativa. Arranque. En la duración de la presentación de la película, casi los 10 primeros minutos, se establece la base narrativa y temática que sirve como guía para el espectador a lo largo del filme. En primer lugar, presenta el tema principal de la obra: la vida del poeta José María Martínez Álvarez de Sotomayor, cuya figura y obra serán el hilo conductor de la trama. Además, introduce a una parte importante de los protagonistas, los talleristas del curso de representación ante la cámara, cuya presencia y participación prometen ser fundamentales en el desarrollo de la historia.

En este inicio se propone una declaración de intenciones, una forma particular de narrar. A través de interrupciones, saltos arbitrarios entre escenas y la voz reflexiva del autor, se establece un estilo propio que desafía las convenciones tradicionales de la narrativa

cinematográfica. Esta adelanta al espectador la estructura fragmentada y no lineal que caracterizará el resto de la película. Se puede destacar el hecho de que las imágenes que se plantean en principio tendrán uso más adelante. La idea es prometer algo que de alguna manera se va a terminar cumpliendo, un viaje que transcurre por diferentes hitos-imágenes.

También se establecen los lugares donde van a transcurrir los acontecimientos, Cuevas del Almanzora (Almería) y Nador (Rif marroquí). En ambas hay estilos visuales y narrativos diferentes que añaden complejidad y riqueza a la trama. En Cuevas hay un estilo documental clásico por el cual la cámara va en post de una acción, evento o declaración. Mientras, en Nador, la cámara es paciente sin aparentemente ninguna intención y va acompañada por una voz en off del cineasta mayoritariamente reflexivo.

Por último, señalar el simbolismo del broche en forma de ojo, fusionado con el propio ojo del cineasta. Es un elemento destacado que sugiere una perspectiva subjetiva en la narrativa de la película. Esta imagen invita a una mirada interior, íntima y personal, enfatizando la idea de que la película no se centra en eventos exteriores o tangibles, sino en la interpretación y la percepción del cineasta sobre el mundo que lo rodea. La voz que acompaña esta imagen promete una exploración reflexiva sobre la naturaleza de la mirada y la imagen. Al sugerir que la película no trata simplemente de lo que se muestra ante la cámara, sino más bien de cómo se interpreta y se filtra a través de la mirada del observador, se plantea una reflexión sobre el papel fundamental de la mirada en la creación de significado y la construcción de la realidad.

6.3.1. Familia (min. 9:43⁵⁰)

El capítulo se inicia con una entrevista al experto en Sotomayor, Pedro Perales Larios, quien está sentado frente a la cámara. Se encuentra de espaldas al cortijo que más adelante sabremos que es el de Calguerín. Lo que más destaca es una puerta de medio punto que

⁵⁰ Esta numeración hace referencia al minuto en el que empieza la parte que se analiza.

recuerda al estilo árabe-andalusí. En sus declaraciones, Perales expone que Sotomayor proviene de una familia acomodada con raíces en las familias que prosperaron durante el auge minero del siglo XIX. Se destaca que, inicialmente, Sotomayor estaba destinado a seguir una carrera militar, aunque personalmente no sentía afinidad por esa profesión y optó por regresar al pueblo para vivir una época de romanticismo. Según Perales, los deseos de Sotomayor se centran en vivir la vida sin mayores preocupaciones, buscando disfrutar de una existencia plena.

Corte a.

La entrevista es interrumpida abruptamente y la escena cambia de nuevo a la sala de ensayo, donde uno de los talleristas, Santiago, pregunta acerca del sustento económico de Sotomayor. Los demás talleristas responden que provenía de una familia acomodada y vivía de los ingresos generados por sus tierras. En particular, una tallerista llamada María comparte una anécdota sobre cómo el poeta solía visitar la casa de su abuela, quien trabajaba para Sotomayor. Según cuenta, se comportaba como uno más de la familia, sin distinciones. Por otro lado, Vicente expresa su escepticismo sobre la verdadera naturaleza del estatus económico de Sotomayor, sugiriendo que podría haberse forjado una imagen de artista a pesar de tener recursos financieros. En esa misma dirección, Blanca muestra su desagrado hacia el personaje de Sotomayor. María, por su parte, lo defiende y recita un poema titulado *Cero a la izquierda* (1997). En el poema se desprecia la ostentación y enaltece los valores de la modestia y la humildad. Se refiere a aquellos que, a pesar de su fama de grandeza en verdad son insignificantes. Corte a.

Nos trasladamos a la Asociación de Personas con Discapacidad de Cuevas del Almanzora (AMCAL), donde se encuentra un taller de manualidades en el que está Ignacio, el guía del museo anteriormente presentado. Durante la escena, se establece un diálogo sobre Sotomayor entre Ignacio y las personas que participan en el taller mientras realizan manualidades. Se aborda el tema de la riqueza del pueblo durante el siglo XIX, donde Ignacio señala que Cuevas del Almanzora fue la segunda población más importante de Almería en ese período. Sin embargo, —advierde Ignacio— destaca la gran disparidad económica entre los habitantes, así

como la escasa esperanza de vida que caracterizaba a la época. Una mujer mayor presente en el taller comparte recuerdos de su infancia, mencionando que llegó a ver a Sotomayor. A partir de un libro de memorias, el grupo examina fotografías que ilustran la vida de Sotomayor. En particular, muestran una imagen en la que Sotomayor aparece junto a amigos vestidos con atuendos al estilo árabe. Esta fotografía despierta una conversación sobre la vestimenta y cómo esta podía revelar rápidamente el estatus económico de las personas. Se hace hincapié en que la calidad y el estilo de la ropa eran indicadores visibles de la posición social, identificando fácilmente a los más acomodados y a los más desfavorecidos por la apariencia de sus prendas. Corte a.

Se nos muestra una fotografía antigua de principios del siglo XX. La voz de Enrique –el cronista del pueblo– nos recuerda la importancia de leer las imágenes, ya que estas nos revelan múltiples aspectos. En particular, se nos presenta una foto de un cortejo fúnebre de principios del siglo XX. Enrique señala las distintas posiciones relativas de las clases sociales y su distribución en la foto de acuerdo con su estatus social. Destaca que, cuando llega el momento de llevar el ataúd a hombros, son las clases populares las que asumen esta tarea. Irrumpe la voz del cineasta de la película para reflexionar sobre la naturaleza de la fotografía como un texto que debe ser interpretado. Sugiere que no basta con simplemente observar una fotografía para entender su significado, sino que es necesario interpretarla en su contexto. El experto en fotografías brinda una perspectiva adicional al explicar que, además de su capacidad para capturar momentos históricos, las fotografías también pueden contener misterios. Se menciona y se muestra el caso de un niño que aparece en la foto del cortejo fúnebre que acabamos de ver y que es el único que mira a la cámara. Luego se descubre que este mismo niño aparece en otras fotografías diferentes, pero del mismo día, igualmente mirando al fotógrafo y, consecuentemente, a nosotros espectadores. Todo esto añade un elemento de intriga y misterio a la narrativa visual. Corte a.

Volvemos a Nador, donde se nos presentan imágenes estáticas que, en apariencia, no parecen destacar ningún aspecto en particular. La primera imagen muestra una calle adornada con carteles de las películas que forman parte del festival de cine. Posteriormente, se muestran imágenes de una conferencia que tiene lugar en el contexto del festival. La voz del autor reflexiona sobre el tema central del festival que gira en torno a la emigración y la memoria, así como sobre la representación de ambos conceptos en las obras cinematográficas presentadas.

Lectura valorativa. Familia. La segunda parte, titulada Familia, abarca desde la intervención erudita de Pedro Perales sobre la familia de Sotomayor hasta la discusión sobre la fotografía, pasando por la asociación AMCAL sobre las fotografías del poeta hasta volver a Nador. Todo parece concentrar un maremágnum de líneas argumentales que se cruzan sin saber muy bien qué camino llevará. Quizá esto haga poner alerta al espectador preguntándose por la naturaleza de la película. Quizá también, por qué no decirlo, muchos espectadores renuncien ante una narrativa tan fragmentada. Lo que se busca es efectivamente la renuncia, una suerte de suspensión del juicio gracias al cual el espectador abandone sus redes de captación de una película y se rinda ante los acontecimientos.

El primer conflicto surge cuando se interrumpe la entrevista a Pedro Perales y vamos al taller de interpretación donde los talleristas intercambian opiniones. El conflicto surgido entre los talleristas Vicente y Blanca y los del pueblo proporciona dos perspectivas divergentes que invitan al espectador a tomar partido. Esta polarización de opiniones crea una tensión que impulsa la historia hacia adelante, ya que el espectador se ve compelido a seguir el desarrollo del conflicto y a observar cómo se resuelve. Además de proporcionar información sobre la vida y obra de Sotomayor, esta parte de la película también promete una investigación más profunda sobre la verdadera naturaleza de su labor artística, lo que añade un elemento de intriga a la trama.

La conversación en la asociación AMCAL sobre las fotografías del poeta introduce otro tema fundamental en la película: la fotografía como medio para obtener información y como

herramienta para contar historias. Se destaca el papel de la manipulación visual por parte del director, quien actúa como un mago que revela aspectos ocultos de las imágenes a través de la edición cinematográfica. La manipulación visual en la película se manifiesta en la forma en que se presenta la fotografía del cortejo fúnebre. Cuando Enrique, el experto, lee la fotografía ante la cámara, señala la ubicación de las diferentes clases sociales en la imagen. Sin embargo, lo notable es que el niño –protagonista posteriormente– ya está en la foto, aunque no se señale en ese instante. Este momento marca el inicio de una estrategia narrativa: la resignificación de las imágenes. Esto es, la repetición de imágenes que inicialmente tienen un significado aparente y más tarde adquieren otro distinto. En este caso, la primera lectura de la fotografía se centra en la representación del orden social, mientras que, en una segunda instancia, el enfoque cambia hacia el misterio del niño y su también misteriosa mirada a la cámara. Esto refuerza la idea de que las fotografías pueden contener múltiples capas de significado que van más allá de lo que se ve a simple vista.

Por último, se establece la capa narrativa de Nador. La película se relaciona meta narrativamente con el tema del lema del festival de cine, Retorno y memoria. Se refleja la experiencia migratoria y la necesidad de preservar la historia personal y colectiva. Este lema invita a reflexionar sobre el acto de volver a casa y sobre la importancia de recordar y honrar el pasado, conectando con los temas principales de la película, como la identidad y la nostalgia.

6.3.2. *Extravagancias de juventud (21:58 minuto)*

Regresamos a la entrevista de Pedro Perales, donde relata anécdotas del viaje de Sotomayor a Madrid en 1913 con el propósito de publicar su primer libro de poesía. Durante esta narración, se intercalan recortes de periódicos que documentan el viaje al ritmo de la música de *Arabesque* nº 1 (1888) de Claude Debussy. Mientras Pedro comparte la anécdota, observamos al grupo de teatro preparándose para interpretarla: se visten a la usanza árabe y se colorean las mejillas muy teatralmente. En una casa burguesa en reconstrucción, los actores encarnan a

Sotomayor y a otros personajes relevantes, entre ellos, a un personaje que hace las veces de intérprete que traduce los diálogos que no oímos. Vemos otra escena en la que una actriz que representa a Sotomayor baja las escaleras de la casa mientras es reverenciada por el séquito en burlescas genuflexiones. Por último, otra tallerista en el papel de Sotomayor cuenta y representa la anécdota que le ocurriera en Madrid cuando se encontró con otro, que, como él, también vestía a la usanza árabe. Estas secuencias transitan entre diferentes actrices y escenarios creando una atmósfera teatral. Corte a.

Estamos en una exposición de fotografías antiguas en una sala del Castillo de Cuevas del Almanzora. A través de diversas fotos antiguas del pueblo, la voz del cineasta nos sumerge en el episodio en el que el filósofo Immanuel Kant habla sobre su criado Lampe a quien despidió. El filósofo dejó una nota de recordatorio que decía «es preciso olvidar a Lampe». Esta anécdota se utiliza para reflexionar sobre la paradoja de recordar para olvidar. Las fotografías del pueblo se exhiben en una exposición, donde se captan tanto las imágenes como las reacciones auditivas y visuales de los habitantes locales ante ellas. Estas fotografías se convierten así en resortes de la memoria para los espectadores, evocando recuerdos y emociones ligados a la historia y la identidad del pueblo. Una de las talleristas, Ángela, examina detenidamente una fotografía y afirma con convicción que la niña que aparece es ella misma. Sin embargo, debido a que la figura en la fotografía es muy pequeña y poco clara, resulta difícil confirmar con certeza su identidad. Se realiza un acercamiento a la foto para intentar discernir más detalles, pero la imagen se distorsiona sin llegar a proporcionar una respuesta definitiva sobre si realmente pudiera tratarse de Ángela cuando era pequeña.

Lectura valorativa. Extravagancias de juventud. Esta parte presenta una combinación de elementos que invitan a una reflexión crítica sobre la representación del pasado y la construcción de la identidad. La intervención de Pedro Perales, al relatar las anécdotas de Sotomayor en Madrid en 1913, proporciona una visión histórica importante, pero también plantea

cuestiones sobre la percepción subjetiva del pasado y la forma en que se construyen las narrativas históricas.

La representación grotesca de los talleristas vestidos de árabes, con coloretes en las mejillas, sugiere una apropiación caricaturesca de culturas ajenas, lo que pone de relieve la necesidad de abordar con sensibilidad y respeto la representación de la diversidad cultural. La inclusión de los coloretes en las mejillas y la representación de Sotomayor por varios talleristas, independientemente sean hombres o mujeres, marcan un punto de inflexión en la película. Esta es la primera vez que se presentan estos elementos, lo que sugiere un cierto distanciamiento entre la imitación y lo imitado. Este distanciamiento coloca la representación en el plano subjetivo de la ficción, alejada de la realidad inalcanzable del pasado. La utilización de coloretes y la multiplicidad de intérpretes para Sotomayor plantean preguntas sobre la autenticidad y la interpretación de la historia, desafiando al espectador a reflexionar sobre la naturaleza subjetiva de la memoria y la representación del pasado. Este enfoque invita a considerar cómo se construyen y se perciben las narrativas históricas, y subraya la complejidad inherente a la exploración del pasado a través del arte y la ficción. Igualmente, conviene señalar la parte lúdica que se establece entre el director y los talleristas de la que el público participa.

Además, la rememoración a través de las fotografías en la exposición subraya la capacidad de las imágenes para evocar recuerdos y emociones, pero también resalta la subjetividad inherente a la interpretación de las fotografías del pasado. Es importante destacar que la tallerista, Ángela, se siente identificada con la niña de la foto, sin importar si realmente es ella o no. En conjunto, esta parte de la película invita a cuestionar las narrativas históricas y a considerar la importancia de la sensibilidad cultural y la objetividad en la representación del pasado.

6.3.3. *Luces (28:24 minuto)*

Dentro de un coche, tres talleristas recorren el campo casi desértico de la zona de Cuevas del Almanzora. Uno de ellos, Miguel, el francés, elogia el paisaje mientras viajan.

Finalmente, llegan a una exposición en Vera llamada *Luces y Sombras* sobre la Minería del Siglo XIX en la zona. En este punto, la voz del director reflexiona sobre la idea de que lo que vemos no son las cosas en sí, sino la luz que estas reflejan. Por lo tanto, solo vemos aquello que brilla, pero la ausencia de brillo no significa que la cosa no esté presente. Corte a.

Enrique, el cronista del pueblo, relata desde la casa burguesa en reconstrucción el hallazgo del filón del Jaroso en el siglo XIX. Esta narrativa se entrelaza con la representación de los talleristas recreando la escena de cómo pudo haber ocurrido el descubrimiento del filón. Los talleristas representan a los dos labriegos que llegan hasta donde se encuentra el empresario pionero Miguel Soler, a quien también interpreta otra tallerista, para entregarle una piedra sospechosa de contener plata. Este relato se entremezcla con la visita de los tres talleristas al museo donde se exhibe la piedra original. Enrique continúa narrando en paralelo, destacando la división entre triunfadores y perdedores del descubrimiento, así como el carácter visionario de Miguel Soler y su habilidad para convencer a otros de invertir en su proyecto. La representación de los talleristas incluye testimonios hipotéticos de los protagonistas, como Pedro Bravo y Andrés López «el perdigón», quienes cuentan cómo les afectó el hallazgo. El Perdigón, por ejemplo, vendió su participación antes de obtener beneficios, quedando en la ruina. Enrique también informa sobre la transformación de la ciudad tras el descubrimiento, destacando la presencia de grandes casas burguesas que aún persisten, aunque algunas están en mal estado. Estas vistas contrastan con la imagen de migrantes cruzando la zona, señalando las complejidades históricas y sociales del lugar. Corte a.

En una de esas casas se encuentra la construida por el propio Sotomayor en plena calle de la Rambla, en el centro del pueblo. Vemos a Julia, bisnieta del poeta, como entra en la casa y hace de guía improvisada ante la cámara. La casa está decorada con motivos orientalistas. Julia nos revela que esta es la casa que su bisabuelo construyó y que luego pasó directamente a su madre, la nieta de Sotomayor. En el interior de la casa, se encuentra una placa con un poema de Sotomayor. Coincidentemente, ese poema fue recitado por la nieta Isabel y grabado

por el móvil de Julia antes de que falleciera. Se reproduce el audio de la madre recitando el poema. Corte a.

Volvemos al festival de cine de Nador, al atardecer, en las puertas de un teatro, presenciando diversos eventos del festival de cine. La voz del cineasta reflexiona sobre el entorno de los festivales de cine, haciendo referencia al refrán que dice que el tonto mira el dedo cuando lo importante es lo que señala el dedo. Sin embargo, el cineasta invita a considerar tanto el dedo que señala como lo que señala. Se muestran imágenes de la inauguración del festival de cine de Nador, mientras la voz del cineasta reflexiona sobre lo verdaderamente importante para un cineasta: hacer su próxima película, en contraste con la idea de cambiar el mundo. Se destaca que en los festivales lo crucial es el contacto, la influencia y el dinero, en lugar del cine en sí mismo, como a menudo se cree. Corte a.

Lectura Valorativa. Luces. Momentáneamente, la trama principal sobre la vida y obra de Sotomayor se desvía para explorar otros aspectos, como la percepción de la realidad a través de la luz y la reflexión sobre lo que se ve y lo que realmente está presente. En este aspecto es como el mago que dirige la atención del espectador hacia lo que desea que vea el público. También señala la presencia de cosas y personas que podrían pasar desapercibidas, como los migrantes cruzando frente a las casas burguesas que es en verdad lo que el cineasta quiere que se vea. No obstante, está ahí para que todo el mundo lo vea, aunque nadie lo ve.

Además, la representación del descubrimiento del filón del Jaroso y su impacto en la ciudad proporciona un contexto histórico importante, mientras se destaca la complejidad de las relaciones sociales y económicas. La narrativa sobre la casa construida por Sotomayor y su conexión con la familia añade un elemento personal y emocional a la película, destacando la importancia del legado y la memoria. Esta escena del descubrimiento apoya la idea dicotómica entre la luz (lo que se ve) y la sombra (lo que no se ve).

Finalmente, el análisis de los festivales de cine mediante el ejemplo del festival de Nador plantea cuestiones sobre la naturaleza del arte cinematográfico y su papel en la sociedad.

La reflexión sobre el verdadero propósito de un cineasta y la importancia de los contactos, la influencia y el dinero en los festivales subraya las tensiones entre el arte y la industria del cine. En conjunto, estas escenas ofrecen una mirada multifacética sobre temas fundamentales, y de alguna manera ocultos en la trama principal de Sotomayor. Es posible que exista una pregunta implícita en esta sección que indague sobre qué decisión tomaría José María Álvarez de Sotomayor si fuera cineasta: ¿buscaría cambiar el mundo a través del cine o se enfocaría en hacer su próxima película? Esta reflexión invita a considerar la posible dualidad entre el compromiso social y artístico, así como sus prioridades y motivaciones personales. Quizá pidamos a los demás lo que nosotros somos incapaces de hacer.

6.3.4. *¿Obra sincera o apariencia? (40:09 minuto)*

Diego Pérez, a quien ya se ha visto al principio de la película, recita el poema *El creo* (1997) de Sotomayor sentado ante la cámara en una casa rústica. Corte a.

En esta escena, Enrique continúa desde la misma casa burguesa en reconstrucción, proporcionando información crucial sobre el contexto económico y social de la época de Sotomayor. Enrique señala que, a partir de 1882, la crisis minera afecta a la zona, pero Sotomayor no se ve afectado debido a las numerosas rentas y propiedades de su familia. Vive de las rentas que aún quedan de estos terrenos heredados que constituyen su único sustento económico. Esta revelación siembra la controversia sobre la percepción de la poesía de Sotomayor que algunos consideran una alabanza a la vida campesina como, otros, una forma de preservar sus fuentes de ingresos. Corte a.

En la siguiente escena, Pedro Perales está frente al cortijo de Sotomayor en Calguérin, donde aborda la polémica en torno a la autenticidad de los sentimientos expresados en las obras de Sotomayor. Señala que es el filólogo Manuel Alvar el responsable de sugerir que Sotomayor fingía sus sentimientos, ya que exaltaba al campesinado por intereses personales. Alvar argumenta que el «señoritismo» de Sotomayor y su estilo de vida no concuerdan con la

tragedia representada en sus obras. Esta perspectiva cuestiona la sinceridad y la integridad artística de Sotomayor. La opinión de Pedro Perales es contraria pues piensa que no se puede fingir un sentimiento durante toda una vida literaria. Corte a.

Pasamos al local de ensayo donde están los talleristas discutiendo sobre la honestidad de la obra de Sotomayor. Mientras algunos argumentan que Sotomayor era un «señorito» que se aprovechaba de los campesinos y que retrataba la vida en el campo únicamente por su propio interés, otros defienden la creencia sincera del artista en lo que escribía. La discusión llega a su conclusión cuando una tallerista, Belén, sugiere que ambas posturas son compatibles: es posible que Sotomayor sintiera afecto por sus personajes mientras mantenía una posición social superior, lo que no necesariamente invalida la autenticidad de su obra. Este debate refleja la complejidad de la interpretación de la obra de Sotomayor y la ambigüedad de sus motivaciones. Corte a.

A la discusión le sigue dos escenas de los testimonios al alimón entre Enrique Fernández Bolea y Pedro Perales sobre la obra de Sotomayor. Enrique destaca el valor de la poesía del autor al preservar un lenguaje y un orden moral que representan la nobleza del campesinado del siglo XIX, lo cual considera una contribución importante a la cultura y la identidad regional. Por otro lado, Pedro Perales subraya la condición de Sotomayor como el último romántico, nostálgico de un orden anterior que percibe en declive. Utiliza un personaje de su propia obra teatral, *Pan de Sierra* (publicado en 1988), para ilustrar este punto. El protagonista, Añora, a pesar de su añoranza por lo antiguo, expresa su aprecio por lo nuevo siempre que sea de calidad. Corte a.

Lo anterior se enlaza con un montaje y la representación del pasaje citado por Pedro Perales. Se intercalan diversas imágenes de avances tecnológicos del principio del siglo XX, como trenes, zepelines y automóviles, mientras la voz del director recita el poema al que Pedro Perales hacía referencia. El poema refleja la visión de Añora, un personaje que podría representar a Sotomayor, quien expresa su aprecio por lo nuevo que sea bueno. Sin embargo,

también señala que, a pesar de la atracción por el progreso, hay aspectos de este avance que resultan un retroceso.

Lectura valorativa. ¿Obra sincera o apariencia? Esta parte comienza con la información fundamental sobre el contexto económico y social en el que vivía Sotomayor. Esta revelación ofrece una nueva perspectiva sobre la obra de Sotomayor, sugiriendo que su poesía podría ser interpretada tanto como una celebración genuina de la vida campesina como una estrategia para preservar sus recursos económicos. El discurso de autoridad del académico Manuel Alvar cuestiona la honestidad de Sotomayor y agrega una capa de complejidad a la controversia en torno al autor. La oposición de Pedro Perales establece un contrapunto significativo, dejando la controversia abierta para su discusión posterior en el taller. Esta escena refleja las dos posturas opuestas que impulsan la trama de la película y genera un conflicto que se está desarrollando ante la cámara. La intervención de Belén —a la sazón directora de la escuela—, al proponer un argumento que puede compatibilizar ambas posturas, amplía el horizonte de la discusión y enriquece el desarrollo de la trama al introducir nuevas perspectivas y posibilidades de interpretación.

La convergencia entre Enrique y Pedro respecto al carácter conservador de Sotomayor como un romántico tardío sugiere una percepción compartida sobre el autor y su obra. Sin embargo, el poema de Añora, interpretado como un reflejo del propio Sotomayor, revela una postura más matizada hacia el progreso tecnológico, reconociendo sus aspectos positivos, pero también advirtiendo sobre sus potenciales peligros.

En esta parte se retoma el hilo conductor de la obra de Sotomayor tras el capítulo anterior, *Luces*, que fue momentáneamente desatendido. Este hecho —volver a Sotomayor— refleja una cohesión narrativa, es decir, una suerte de llamada al orden. No obstante, la inclusión del poema recitado por el cineasta añade una capa de complejidad, sugiriendo una posible

identificación del cineasta con el poeta y su mensaje⁵¹. Este elemento ofrece una lectura diferente de las escenas, insinuando una conexión más profunda entre el cineasta y el tema de la película. Que el cineasta tome la palabra de Sotomayor, de alguna manera lo identifica, como el reflejo de un espejo.

6.3.5. Sombras (53:13 minuto)

En esta escena, los talleristas continúan su visita al museo dedicado a la industria minera llamado *Luces y Sombras*. Ahora exploran la sección dedicada a las sombras, donde se exhiben utensilios utilizados en las minas, como cascos antiguos y linternas. Además, leen los carteles informativos que detallan las condiciones de vida y alimentación de los mineros. Corte a.

Nos sumergimos en la oscuridad de una larga cueva mientras retrocedemos, simbolizando el descenso a las profundidades de la mina. Mientras tanto, la voz del director narra las terribles consecuencias de la melanosis pulmonar, una enfermedad común entre los mineros en esa época. Corte a.

Estamos en la casa de unos talleristas, Cristóbal y María José. Se fusionan dos momentos diferentes: la preparación y disfrute de una paella entre los talleristas y una conversación posterior sobre el calentamiento global. Cristóbal, mientras explica una fotografía antigua, nos transporta al pasado industrial de la región, contextualizando la actividad minera del siglo XX. Posteriormente, durante la sobremesa, Vicente ofrece una explicación sobre el calentamiento global basada en evidencia científica, destacando la importancia de las muestras de hielo en los polos para comprender las condiciones climáticas pasadas y actuales. La conclusión a la

⁵¹ La sugerencia de explorar más a fondo la relación entre Sotomayor y el cineasta, especialmente a través del recitado del poema por parte del cineasta, se plantea como una posible área de mejora para futuras ediciones de la película. Esta observación busca enriquecer la narrativa al profundizar en la conexión entre ambos personajes, lo que podría agregar capas de complejidad y profundidad al proyecto cinematográfico.

que se llega es que para volver a la temperatura de antes de la revolución industrial habría que eliminar toda emisión de los gases que propician el llamado efecto invernadero. Corte a.

La imagen que le sigue es de la ribera seca del río Almanzora para reflexionar sobre el impacto del avance técnico y el calentamiento global. La voz en off del director relaciona esta situación con el poema de Sotomayor recitado en el episodio anterior, sugiriendo que el avance tecnológico puede llevar a consecuencias negativas, como la sequía observada en el paisaje. En este aspecto Sotomayor tiene razón cuando dice: «avanzando retrocedemos». Corte a.

En esta escena, María, una tallerista, recita con orgullo un poema de Sotomayor dedicado a su bisabuelo, destacando la conexión personal que siente con la poesía y el legado de su ancestro como campesino. A pesar de las posibles exageraciones en los elogios de Sotomayor hacia los campesinos, María valora profundamente esta herencia cultural. Luego, recita otro poema, *Pan de Sierra* (publicado en 1988), de Sotomayor que retrata la preocupación de una madre por la seguridad de su hijo en la mina, resaltando los riesgos asociados con el trabajo en este ambiente enfermizo y la preferencia por el sano trabajo al aire libre del campo. Corte a.

Se establece una conexión entre las imágenes del trabajo en la mina del siglo XIX y principios del XX con la música de una Taranta –un palo del flamenco asociado a las minas– lo que evoca el ambiente y la cultura de esa época en las zonas mineras. Mientras tanto, Enrique comenta el impacto de la crisis ecológica durante esos tiempos, destacando un caso específico de vertidos que contaminaron los acuíferos utilizados por la población para el consumo de agua potable. Esta narración resalta las consecuencias negativas que tuvo la actividad minera en el entorno natural y en la salud de las personas que habitaban en la zona. Corte a.

Se contrasta las imágenes de decadencia de los edificios mineros abandonados con la actividad agrícola y la presencia de trabajadores migrantes en la zona. La canción alegre y desenfadada *Poco a poco* (1933) de La Bella Dorita, junto con las imágenes de los años 20, evocan una época de esplendor y celebración. La música y las imágenes nos guían a la entrevista de RTVE de los años 70 de La Bella Dorita (Roig, 1977) que revela la realidad detrás de la

aparente felicidad, ya que ella tuvo que migrar debido al cierre de las minas en Cuevas del Almanzora.

Lectura valorativa de Sombras. Esta parte de la película ofrece una mirada más profunda a la dura realidad de los trabajadores mineros y enriquece la comprensión del contexto histórico y social en el que se desarrolla la historia. Este impactante contraste entre la oscuridad física y la narración sobre las enfermedades relacionadas con la minería resalta la dura realidad de la vida de los mineros y añade contexto histórico y social abordado en la película. Hablamos de una combinación de momentos cotidianos con reflexiones científicas que añaden matices al documental, vinculando la historia local con las preocupaciones globales sobre el cambio climático. El director destaca cómo esta situación valida las palabras de Sotomayor, ya que los científicos contemporáneos confirman que avanzar en ciertas áreas puede significar retroceder en otras, evidenciando así la complejidad de los cambios en el medio ambiente. Este bloque resalta las consecuencias sociales y económicas de la crisis minera en la comunidad local, mostrando tanto el pasado glorioso como las luchas y desafíos de sus habitantes.

Es interesante observar cómo, una vez más, en esta escena la película se aparta más claramente del hilo conductor centrado en la vida y obra de Sotomayor para explorar temas contemporáneos como el cambio climático. Esta disrupción puede destacar la presencia del cineasta como un observador contemporáneo que busca establecer paralelismos entre el pasado y el presente, quizás con la intención de resaltar la relevancia y la continua resonancia de los temas históricos en la sociedad actual. Sin embargo, la distancia entre estos temas puede hacer más evidente la intervención del cineasta como un elemento visible en la narrativa, lo que podría generar reflexiones sobre su papel y perspectiva en la película. En otras palabras, dicha relación entre el cambio climático y la realidad de Sotomayor solo está en la mente del cineasta.

6.3.6. Auto-orientalismo (67:39 minuto).

Estamos en casa de la tallerista Juana Mari durante Semana Santa. Se muestra la en-vestida de la mantilla, una tradición arraigada en las mujeres que participan en las procesiones. La peineta y la mantilla son símbolos distintivos de esta festividad religiosa, y la preparación de la hija de Juana Mari resalta la importancia cultural y familiar de esta práctica. El cineasta hace una observación sobre el broche de la peineta que le recuerda a la forma de un ojo. Esta imagen sirvió para elaborar el bloque del Arranque en el principio. Una vez vestida, la hermana le hace una fotografía para inmortalizar el momento. Corte a.

Cambiamos a la colección de fotografías antiguas de Enrique Fernández Bolea. Hacemos un tránsito entre la foto actual hecha con móvil en casa de Juana Mari y las fotos «alhambrinas» del siglo XIX y principios del XX con vestimenta y decoración árabe en escenarios artificiales. Se informa que este tipo de fotos es el resultado de una práctica común fruto de una forma de turismo y de entretenimiento de la época. La presencia de Sotomayor en una de estas fotos sugiere su participación en esta moda cultural de su tiempo. Esta observación de Enrique proporciona un contexto histórico y cultural más amplio sobre las costumbres y tendencias, destacando la influencia de la Alhambra y la fascinación por la estética árabe en ese período. Corte a.

Seguidamente, se nos transporta de vuelta a Nador. Se muestran fotos de una mujer vestida con mantilla y otra al estilo árabe en la casa-museo de Mohammed Naser ben Mizzia, militar marroquí que luchó junto a Franco. La mansión fue construida por un arquitecto español con una estética orientalista. A esto le lleva al cineasta a reflexionar sobre la reconstrucción de la Alhambra en el siglo XIX. En este aspecto, el cineasta destaca cómo la influencia del imaginario orientalista llevó a la creencia de que ciertas características arquitectónicas debían ser diferentes de lo que realmente eran, basándose en ideas literarias o míticas en lugar de una realidad histórica. Corte a.

Entramos en un bloque temático guiado por la música de Sherezade (1888) de Rimsky Korsakov, acompañado por imágenes de películas orientalistas que muestran mujeres seductoras y bailarinas. Luego, se contrastan imágenes del patio de los leones de la Alhambra antes y después de la reforma del siglo XIX, resaltando la discrepancia entre la cúpula idealizada que se creía debería estar allí, basada en la imaginación orientalista, y el techo a cuatro aguas que realmente existe en la actualidad. Corte a.

En la siguiente escena, el cineasta reconoce haber caído también en la trampa del auto-orientalismo. Mostrando imágenes de una película anterior suya donde se hace referencia al mito de al-Ándalus. En las imágenes, se ve a dos actores que simulan a Don Quijote y Sancho cuya ensoñación, en este caso, es lo andalusí. Corte a.

En esta escena, se muestra la portada del libro *Mis memorias* (2019) del poeta Sotomayor, mientras la voz del cineasta lee un pasaje en el que Sotomayor compara su propia vida con las aventuras de Don Quijote. Sotomayor expresa que comprende al famoso personaje de Cervantes porque él mismo ha vivido experiencias similares, inspiradas en las lecturas que hizo de pequeño sobre libros que narraban las gestas de la dominación árabe de la península ibérica. Se muestran imágenes de estos libros citados, destacando la influencia que tuvieron en la percepción de Sotomayor sobre la fantasía y en la formación de su propia identidad literaria. Corte a.

Seguidamente, se presenta un montaje en paralelo entre las declaraciones de Pedro Perales y Enrique Fernández Bolea, quienes reflexionan desde sus respectivos lugares habituales sobre la fascinación de Sotomayor por el mundo oriental. Pedro Perales señala que, al igual que muchos románticos, Sotomayor sentía admiración por el mundo oriental. Por otro lado, Enrique cuenta cómo Sotomayor y sus amigos solían simular, por puro divertimento, a ser una corte de un califato inventado llamado Calguerín, donde se sumergían en la ensoñación islámica. Se muestran fotos de Sotomayor y sus amigos vestidos como árabes, así como recortes de documentos que respaldan esta faceta de Sotomayor. Pedro complementa esta

información compartiendo anécdotas relacionadas con ese Kalifato ficticio, lo que profundiza en la influencia del mundo oriental en la vida y la obra de Sotomayor. Corte a.

Regresamos a Nador y a la casa del militar árabe, donde el cineasta reflexiona sobre un pasaje de una película que vio en el festival de cine. El personaje de la película expresaba su amor por Cuba, a pesar de nunca haber estado allí. Esta declaración hace que el cineasta se pregunte qué es exactamente lo que el personaje ama de Cuba. Mientras tanto, se muestran fotos colgadas en la casa-museo del militar, quien era amigo de Franco. Se enlaza con imágenes del NO-DO que muestran al militar como el nuevo embajador en los años 60. Este bloque concluye con la vestimenta de la hija de la tallerista del principio del bloque, Juana Mari, quien solo necesita ponerse los guantes para terminar. Mientras buscan en el armario, encuentran una banda con colores republicanos que dice «Miss República». La tallerista comenta que su madre fue miss república en aquella época.

Lectura valorativa. Auto-orientalismo. La celebración de la Semana Santa en la casa de Juana Mari ofrece una oportunidad para reflexionar sobre la observación y la percepción, así como sobre la intersección entre la tradición y la mirada del cineasta. Resalta la relevancia de la cultura y la memoria en la construcción de la identidad individual y colectiva. En conjunto, estas escenas plantean preguntas sobre la memoria, la identidad y la representación cultural.

Una vez más se muestra este reflejo entre Sotomayor, el cineasta y, esta vez, mediante el personaje ficticio de Don Quijote. Se resalta la conexión entre la realidad y la ficción, así como la ensoñación que permea ambas. La fantasía compartida entre los tres se desarrolla en un espacio donde lo real y lo imaginario se entrelazan, ofreciendo una visión ampliada que abarca tanto el orientalismo como otros aspectos de la cultura y la historia española. El cineasta amplía este abanico de influencias. Incluye no solo a Sotomayor y Don Quijote. También añade otros personajes y elementos asociados con el orientalismo. Entre ellos, la Alhambra y los arquitectos de Nador. También incluye a escritores y cineastas que han perpetuado esta visión idealizada de al-Ándalus. Hay un contraste entre las imágenes idealizadas del mito de al-

Ándalus, la construcción de la casa museo del militar y las calles actuales de Nador. Esto sugiere una reflexión sobre cómo ha cambiado la percepción y representación de la historia y la cultura. También plantea cuestiones sobre las implicaciones políticas y sociales de estas narrativas.

Conviene destacar también la lectura formal mediante la cual la película se inserta en una tradición orientalista. Tanto la referencia musical a Sherezade (Cheherazada) como las imágenes evocadoras de *Las Mil y Una Noches* establecen un puente entre ambas narrativas. Al igual que el libro clásico orientalista, la película está compuesta por pequeñas historias que, con saltos e interrupciones, se ensamblan como teselas o cuentos para componer un mosaico que refleja *El espejo del Kalifa*.

Además, el enlace entre el militar franquista y la república señala las continuidades y rupturas en la historia política de España y sus repercusiones en el presente. En conjunto, este contraste y enlace entre elementos diversos ofrece una visión de la intersección entre la realidad y la imaginación, así como de las múltiples capas de significado que conforman la identidad cultural y la memoria histórica.

6.3.7. República y revolución (79:50 minuto)

Se ofrecen tres intervenciones sobre el cambio político de Sotomayor. Enrique Fernández Bolea, desde la casa burguesa, destaca la perspectiva de clase y la preocupación por los intereses económicos que motivaron la decisión de Sotomayor. Pedro Perales, frente al cortijo de Calguerín, brinda una visión más matizada, reconociendo el carácter reivindicativo de la poesía y el teatro de Sotomayor, a pesar de sus inclinaciones políticas conservadoras. Antonio Llaguno, en un entorno más académico, ofrece un análisis más histórico y contextualizado de estos eventos. Las intervenciones son ilustradas por imágenes de la llegada de la República. Se sitúa la evolución de Sotomayor dentro de los acontecimientos más amplios de la época.

Continúa el montaje paralelo durante la llegada de la guerra civil. Se ofrece una visión de los eventos históricos mientras los expertos proporcionan contexto y análisis. Primero se muestran las imágenes de la República arengando a la lucha. Se representa el entusiasmo y la movilización inicial de los partidarios republicanos. En un segundo segmento se muestra a una prisionera falangista hablando a las cámaras de la República sobre su captura y el trato recibido (Comisariado General de Guerra, 1937). Por último, se muestra otros prisioneros. Los expertos, a través de sus explicaciones, ayudan a contextualizar estas imágenes y a comprender los diferentes puntos de vista y experiencias durante este período tumultuoso de la historia española.

Así entramos al episodio del Batallón Floreal, narrado por Pedro Perales y luego interpretado por los talleristas en el castillo del pueblo. Ofrece una representación en donde los talleristas simulan en primera instancia lo que pudo ser un fusilamiento para luego convertirse en un recital de bienvenida al Batallón Floreal. La narración de Pedro Perales proporciona contexto histórico mientras que las imágenes de los talleristas recreando el evento añaden una dimensión visual y performativa. Se cierra el bloque con imágenes reales del final de la guerra, incluyendo las tropas del General Franco llegando a Madrid y los prisioneros perdedores mirando a cámara en silencio.

Lectura valorativa. República y revolución. Este segmento de la película ofrece una rica variedad de perspectivas sobre el cambio político de Sotomayor durante un período tumultuoso de la historia española. Las intervenciones de Enrique Fernández Bolea, Pedro Perales y Antonio Llaguno desde diferentes contextos y enfoques académicos proporcionan una comprensión más completa de los motivos y las implicaciones de las decisiones políticas de Sotomayor. Desde la casa burguesa, Fernández Bolea resalta la influencia de los intereses económicos y de clase en las decisiones de Sotomayor, lo que subraya la importancia de entender el contexto social y económico en el que vivía el poeta. Pedro Perales, frente al cortijo de Calgue-rín, ofrece una visión más matizada al reconocer el carácter reivindicativo de la poesía y el

teatro de Sotomayor, a pesar de sus inclinaciones políticas conservadoras. Esta perspectiva enfatiza la complejidad del compromiso político y artístico de Sotomayor, que trasciende las etiquetas simplistas. La intervención de Antonio Llaguno enriquece el análisis histórico y contextualizado de estos eventos, situando la evolución política de Sotomayor dentro de los acontecimientos más amplios de la época. Las imágenes de la llegada de la República durante la guerra civil proporcionan un telón de fondo visual que enriquece el contexto histórico y político, ayudando a comprender mejor los eventos y las decisiones de Sotomayor en ese período.

El episodio del Batallón Floreal, narrado por Pedro Perales y luego interpretado por los talleristas, ofrece una representación distante de un momento histórico clave y dramático durante la guerra civil española. La combinación de narración histórica con la interpretación visual y performativa añade un cierto desapasionamiento. Lo más destacable es que su poesía, y no Sotomayor, es lo que sitúa a su autor en uno u otro lado de la línea divisoria entre bandos, según quién lo interprete, en estos tiempos convulsos.

6.3.8. Confusión (87:29 minuto)

Este segmento de la película comienza con una escena en Nador que contrasta con las imágenes anteriores de la historia y la cultura española. La feria de atracciones, con sus coches de choque y columpios eléctricos, junto con la canción *OOMRII: A true love story* (2023) de Araen, crea un ambiente de diversión y movimiento. La voz reflexiva del cineasta sobre cómo deberían ser las imágenes que abordan lo desconocido es intrigante. Sugiere que las imágenes deben ser confusas para reflejar la complejidad y la ambigüedad de lo desconocido. El segmento termina con una imagen de una calle vacía en la noche, lo que contrasta con la actividad y el bullicio de la feria de atracciones. La voz en off reflexiva termina diciendo que una película que va a lo desconocido debería ser cada vez más incomprensible. Corte a.

Seguidamente, la película explora el difícil período de posguerra que Sotomayor enfrentó, siendo denunciado y juzgado por dar la bienvenida al batallón anarquista conocido como

el Batallón Floreal. Las intervenciones de Pedro Perales y Antonio Llaguno ofrecen un contexto histórico y político importante sobre este período turbulento en la vida de Sotomayor. La escena se representa en el teatro, donde los talleristas simulan un hipotético juicio contra el poeta. Con sus ya usuales coloretos teatrales en la mejilla representan el juicio. La actuación se interrumpe al no ponerse de acuerdo en los términos con los cuales se estableció el juicio. El cineasta comenta que la escena es una especulación y destaca las dificultades de representar el pasado en el presente. Después de la discusión, la escena se resuelve de manera superficial. Se presenta el testimonio de Sotomayor, quien afirma que no tuvo intención de perjudicar a nadie y solo buscaba servir a su pueblo. Pedro Perales cierra el bloque informando que finalmente fue absuelto.

Lectura valorativa. Confusión. Este bloque proporciona una reflexión sobre la dificultad de representar el pasado y las complejidades de la memoria histórica. La incapacidad de los actores para ponerse de acuerdo en los términos del juicio refleja las distintas interpretaciones y perspectivas sobre el papel de Sotomayor durante este período. La voz del cineasta añade una reflexión al señalar las dificultades inherentes en representar eventos históricos en la actualidad. Esta escena destaca los desafíos de abordar el pasado y la imposibilidad de una comprensión profunda y matizada de la historia. El testimonio final de Sotomayor, interpretado por la tallerista, en el que afirma que solo sirvió a su pueblo y no fue contra nadie, ofrece una visión poco profunda y demasiado general. Quizá esta respuesta sea la consecuencia directa de un punto en común no satisfactorio para nadie. El cierre de la escena con la afirmación de Pedro Perales de que finalmente fue absuelto sugiere un final irónico donde Sotomayor es absuelto, pero a la vez es castigado.

Volviendo a la primera parte del bloque, la reflexión en Nador invita a pensar en cómo el cine puede abordar lo inexplicable o lo incierto. Lo hace mediante imágenes que desafían la comprensión convencional. La imagen final de la calle vacía después de la feria sugiere una pausa para reflexionar sobre lo desconocido y lo incomprensible. En conjunto, este segmento

nos lleva a pensar en la naturaleza de lo desconocido y cómo podemos representarlo visualmente en el cine. Se plantea una paradoja: cuanto más claro se intenta mostrar lo confuso, más falsa o insatisfactoria –como se verá después– puede ser la representación.

6.3.9. Márgenes (97:30 minuto)

Vemos imágenes de una fotografía tomada a principios del siglo XX, donde se lleva a cabo un funeral y la mayoría de las personas están mirando hacia la cámara –foto que ya se ha visto al principio de la película– (Grima, s.f.). La voz del cineasta reflexiona sobre la potencia de esta imagen debido a la mirada directa hacia la cámara por parte de la mayoría de los presentes, lo que hace que la cámara, aunque invisible, se sienta presente. Luego, pasamos a otra fotografía antigua del mismo período (Fernández Bolea, s.f.), y la voz del cineasta comenta sobre la disposición de las personas en los retratos, señalando que las figuras más importantes suelen ubicarse en el centro. Aquellos que están en los márgenes, en cambio, a menudo son personas que no se deseaba retratar pero que se colaron en la imagen sin querer. Regresamos a la foto anterior, y la cámara se desplaza hacia los márgenes de la imagen. El cineasta comenta que las personas en los márgenes no se ven bien retratadas, ya que aparecen difuminadas, confusas y oscuras. Corte a.

Nos dirigimos a una reunión donde Santiago, el tallerista de guinea, se dirige a los socios como presidente de la Asociación de Migrantes Africanos (AMA). Durante su intervención, Santiago aborda las condiciones laborales y la situación general de los migrantes. Explica que, al no ser contratados legalmente, se ven sometidos y, lo que es más preocupante, no se unen en cooperativa de lucha por sus derechos. Concluye su intervención expresando su sensación de sentirse perdidos. Suena poco a poco la música *Arabesque nº1* (1888) de Claude Debussy, que acompaña todo este segmento. Corte a.

Esta música nos transporta al mercado del pueblo en la actualidad, que es contrastado con fotografías del pasado tomadas en el mismo lugar. En las imágenes actuales, se observa la

presencia de mujeres migrantes. La voz del cineasta reflexiona sobre imágenes previamente mostradas en el documental y que vemos por segunda vez. Ahora esas imágenes tienen otra lectura, pues ya no se señala los edificios, o la agricultura, sino a las personas que cruzan. La voz del cineasta comenta que al igual que en las fotos anteriores, en el retrato de esta película también incluye a personas en los márgenes, mal retratadas. Además, menciona que cuando ha intentado enfocarse en ello, no ha podido ponerlas en el centro.

Lectura valorativa. Márgenes. La reflexión sobre las imágenes del pasado en la primera parte del bloque resalta la potencia de la fotografía como medio para capturar momentos significativos. El hecho de que la mayoría de las personas en la fotografía del funeral miren directamente a la cámara añade una capa de intimidad y conexión con el espectador, como si la cámara estuviera presente en ese momento. La observación sobre la disposición de las personas en los retratos históricos ofrece una visión interesante de la jerarquía social y la dinámica de poder en ese momento, donde los individuos más prominentes ocupaban el centro del encuadre. Esta imagen invita a pensar en la cámara, en lo que hay detrás, o como ya se ha dicho, en el dedo que señala.

En cuanto a la intervención de Santiago en la reunión de la Asociación de Migrantes Africanos (AMA), revela las dificultades y desafíos a los que se enfrentan los migrantes en su lucha por mejores condiciones laborales y una mayor unión. La sensación de pérdida expresada por Santiago subraya la complejidad y la gravedad de su situación. No hay profundidad en el desarrollo fílmico, no se indaga más. Los motivos de esa superficialidad no se identifican. Quizá sea porque hay sobreexposición de estos temas o porque, quizá, al cineasta le sea imposible entrar.

La música de Debussy que acompaña este segmento agrega una dimensión emotiva y evocadora que enlaza con las otras veces que se ha repetido el tema anteriormente. Proporciona un telón de fondo adecuado para las reflexiones y experiencias compartidas por los migrantes. Finalmente, la reflexión sobre las imágenes del mercado actual, contrastadas con las

del pasado, invita a repensar la narrativa visual y a considerar la importancia de la superficialidad del retrato. Se muestra una cantidad de personas anónimas cuyas historias de vida quedan o mal retratadas o en mera especulación. Esto sugiere una mayor conciencia sobre la representación y la incapacidad de dar voz y visibilidad a aquellos que a menudo son pasados por alto en la narrativa histórica y contemporánea.

6.3.10. No es fácil. (103:02 minutos)

Comienza con una escena ambientada en Nador, en una fiesta que tiene lugar en el salón de una casa lujosa, donde se nos muestra que la grabación es interrumpida por alguien. Posteriormente, se presentan imágenes del cruce de la frontera entre Marruecos y España, mientras escuchamos la reflexión del cineasta sobre el tema de la migración. El cineasta plantea la idea de que la migración implica siempre a alguien que busca oportunidades fuera de su lugar de origen, mientras que el europeo que cruza la frontera pareciera que lo hace en busca de desarrollo, no por necesidad. Además, se introduce el concepto de la «lógica de la frontera», describiéndola como un lugar que no pertenece ni a un lado ni a otro. La calidad de la filmación, evidenciada por la torpeza y la movilidad de la cámara, indica que estas imágenes fueron capturadas con un dispositivo móvil, lo que añade una sensación de inmediatez y autenticidad a la escena. Corte a.

En esta escena, la acción regresa a Cuevas del Almanzora, donde se está llevando a cabo la inauguración de la reforma del nuevo museo dedicado al poeta Sotomayor. Se muestra a varios personajes que han aparecido previamente en la película, como Ignacio Mulero, Pedro Perales, y otros talleristas, mientras recorren el museo y observan las fotografías y recuerdos que documentan la vida y obra de Sotomayor. También se muestra a Julia, la bisnieta del poeta, quien participa en el evento.

Vemos a Pedro Perales abriendo la verja que da acceso al cortijo de Calguerín, donde se ha realizado su entrevista. Pedro Perales comparte con la audiencia el origen del nombre

Calguerín, explicando que, en su opinión, significa «cueva». Mientras tanto, una tallerista vestida como Sotomayor de Kalifa pasea por Calguerín y expresa la felicidad que experimentó en ese lugar. Señala los lugares donde se hospedaba y escribía mientras la cámara le sigue. En ese momento, los demás talleristas se están vistiendo con atuendos árabes. Todos se reúnen para tomarse una fotografía frente al cortijo, imitando la fotografía original de Sotomayor y sus amigos que simulaban la corte del ficticio Kalifato de Calguerín (Grima (b), s.f). Se comparan ambas fotografías y se nota la diferencia, lo que lleva al cineasta a reflexionar sobre la dificultad de imitar el original. Termina pronunciando el juego de palabras «la verdad, no es fácil». Pantalla a negro.

Lectura valorativa. No es fácil. Este bloque temático presenta una serie de escenas que exploran la complejidad y la ambigüedad inherentes a la representación de la realidad. Comienza con una escena en Nador, donde se interrumpe una grabación por parte de una persona durante una fiesta en una casa lujosa, lo que añade un elemento de incapacidad de representación. Luego, se nos muestra el cruce de la frontera entre Marruecos y España, acompañado por la reflexión del cineasta sobre la migración. Aquí se plantea la idea de que la migración siempre es del otro. Además, se introduce el concepto de la «lógica de la frontera», describiéndola como un lugar que no pertenece a ningún lado. Esta idea emparenta con los márgenes. También, estéticamente se ve la imposibilidad de centrar la imagen.

La escena posterior nos lleva de vuelta a Cuevas del Almanzora, donde se está inaugurando el nuevo museo dedicado a Sotomayor. A través de la presencia de personajes como Ignacio Mulero, Pedro Perales y otros talleristas, se nos ofrece un vistazo a la importancia de preservar la memoria y el legado cultural. La participación de Julia, bisnieta del poeta, añade una dimensión personal y emotiva al evento. De alguna manera invita a pensar en la transformación

desde la primera vez que se vio el museo antiguo. Este museo representa una nueva mirada – entre muchas posibles– a Sotomayor. Más moderna quizá, pero nunca más veraz⁵².

Finalmente, se nos muestra a Pedro Perales en el cortijo de Calguerín, compartiendo sus reflexiones sobre el origen del nombre y los recuerdos asociados con el lugar. Ver en plano general el «palacio» de Calguerín, lo que hasta este momento se había visto solo en parte detrás del plano a Pedro Perales, le da una sensación de conclusión. La escena culmina con los talleristas vestidos con atuendos árabes, recreando una fotografía histórica de Sotomayor y sus amigos. Sin embargo, la comparación entre ambas imágenes resalta las diferencias, lo que lleva al cineasta a reflexionar sobre la dificultad de capturar la verdad en la representación del pasado y la necesidad de cuestionar las narrativas históricas establecidas.

6.3.11. Títulos de crédito (109:36 minuto)

Después de que la pantalla en negro indique que es el final, aparecen los títulos de crédito. La pantalla se divide en dos: a la derecha, se muestran los nombres de los miembros del equipo, y a la izquierda, imágenes de personas del pueblo y personajes que aparecieron en la película observando el final de la proyección. Se escuchan aplausos y algunos espectadores intentan hacer comentarios. Pedro Perales toma la palabra y advierte sobre la especulación relacionada con los términos utilizados durante el proceso contra Sotomayor después de la guerra civil. Él menciona que posee los documentos del proceso judicial escrito y fotografiado que detalla exactamente las acusaciones y defensas, instando a evitar suposiciones infundadas. Luego, se muestran las fotografías mencionadas, y una voz comienza a leer y redactar frases

⁵² Ante la lectura de esta frase, Pedro Perales, director del museo, comenta (parafraseo): Esta mirada es más veraz que la anterior, ya que se han eliminado elementos que no guardaban relación con la vida y obra del poeta (como el comedor y dormitorio de la anterior etapa, que pertenecían al mobiliario de la familia extremeña del marido de Isabel, la nieta del poeta). Además, esta supresión ha permitido la creación de espacios ocupados por elementos directamente vinculados a Sotomayor, como el área dedicada a su dimensión teatral, inexistente en el museo anterior. También se ha reorganizado el material previamente disperso y desordenado (fotografías, documentos...), lo cual corregía la confusión e incorrecta interpretación de la vida y obra del poeta.

de los documentos, proporcionando detalles sobre cómo se desarrolló el proceso, desde las acusaciones iniciales hasta la absolución final de Sotomayor.

Lectura valorativa. Títulos de crédito. La escena final de la película ofrece una mirada retrospectiva que invita a cuestionar la naturaleza de la representación y la verdad histórica. El contraste entre los nombres de los miembros del equipo en un lado de la pantalla y las imágenes de los espectadores en el otro sugiere una dualidad entre los creadores de la película y aquellos que son representados en ella. Los aplausos y los comentarios de los espectadores indican su participación en la interpretación de lo que acaban de presenciar, lo que resalta la subjetividad inherente a la experiencia cinematográfica.

La intervención de Pedro Perales añade una complejidad al señalar la especulación que rodea a los eventos históricos presentados en la película. Su advertencia sobre evitar suposiciones infundadas resalta la importancia de acceder a fuentes verificables y documentación concreta para comprender los hechos históricos de manera precisa. La exhibición de las fotografías y la lectura de los documentos proporciona un contexto más detallado sobre el proceso legal contra Sotomayor, ofreciendo al espectador una perspectiva más completa de los acontecimientos.

En última instancia, esta escena final plantea interrogantes sobre la interpretación de la historia y la representación cinematográfica. ¿Cuál es la verdad detrás de los eventos históricos retratados en la película? ¿Cómo pueden los espectadores discernir entre la representación artística y los hechos objetivos? Estas son preguntas que quedan abiertas para la reflexión, desafiando al espectador a considerar la naturaleza compleja y multifacética de la verdad histórica.

6.4. Conclusión. Sotomayor espejo del cineasta

Después de un análisis detallado de cada capítulo de *El Espejo del Kalifa* (2024), surge una conclusión que refleja la complejidad de este documental. A lo largo de la película, se exploran una serie de temas que van desde la vida y obra del poeta José María Martínez Álvarez

de Sotomayor hasta cuestiones contemporáneas como el cambio climático y la migración.

Cada capítulo ofrece una mirada única y multifacética sobre estos temas, utilizando una variedad de técnicas cinematográficas y narrativas para transmitir sus mensajes.

En primer lugar, el análisis destaca la preocupación del director para establecer una narrativa no lineal que desafía las convenciones tradicionales del cine documental. El uso de interrupciones, saltos entre escenas y la voz reflexiva del autor crea un estilo distintivo que invita al espectador a reflexionar sobre la naturaleza de la memoria y la representación histórica. Además, la elección de situar la historia en dos ubicaciones diferentes, Cuevas del Almanzora y Nador, añade complejidad y riqueza a la trama, resaltando las diferencias culturales y narrativas entre ambos lugares.

En cuanto a la representación de Sotomayor y su obra, la película ofrece una visión matizada que reconoce tanto sus logros como sus contradicciones. La discusión sobre su relación con la política y la sociedad española durante la guerra civil refleja las tensiones y dilemas de la época, así como las interpretaciones diversas y a menudo divergentes de su legado. Esas tensiones siguen en la actualidad representadas por las diferentes opiniones de los talleristas.

Además, el documental aborda temas contemporáneos como el cambio climático y la migración, ofreciendo una reflexión sobre la intersección entre el pasado y el presente. Las imágenes de los migrantes africanos, el cruce de la frontera entre Marruecos y España por parte del cineasta, así como las escenas de la crisis minera en Cuevas del Almanzora, destacan la complejidad de los desafíos sociales y económicos que enfrenta y enfrentaron la región.

En última instancia, la película plantea preguntas provocadoras sobre la naturaleza de la representación y la memoria histórica, invitando al espectador a cuestionar las narrativas establecidas y a considerar la importancia de la sensibilidad cultural y la objetividad en la construcción del relato histórico. La escena final, que muestra a los espectadores reaccionando a la película, subraya la participación del público en la interpretación de lo que han presenciado, resaltando la subjetividad inherente a la experiencia cinematográfica.

En resumen, *El Espejo del Kalifa* es un documental que desafía las expectativas y ofrece una exploración reflexiva sobre la historia, la cultura y la memoria. A través de una narrativa compleja y una variedad de técnicas cinematográficas, el director intenta crear una obra que invita al espectador a reflexionar sobre su propia relación con el pasado y el presente. Por todo ello, se considera que el arco de transformación de la experiencia cinematográfica de la película parte desde el sujeto de representación que supone el poeta Sotomayor a la visión del sujeto que representa el director. Es decir, se presenta una imposibilidad de representación que culmina con la exposición dubitativa del propio cineasta. En este aspecto, pareciera que el propio Sotomayor es un espejo del mismo cineasta.

En este aspecto podemos volver a citar la metáfora del profesor José Luis Anta Félez acerca de lo que significa el espejo para la antropología. Por un lado, la antropología, antes y ahora, simula a un espejo que más que dar la noción del «otro» la da de uno mismo. La antropología, ciencia del conocimiento occidental, se forja para construir una identidad propia tomando distancia con la otredad. Por otro, el espejo es un espacio ambiguo donde la imagen proyectada refleja la ausencia del sujeto (2011, p.61). Con este intento de cine-ensayo se pretende no dar la ilusión de objetividad, sino advertir el aspecto distorsionador de crear una ilusión tanto por medio del arte como por medio de la antropología. Es por esta razón, que en este trabajo esta enunciación no la encontramos ni más objetiva, ni coherente, pero sí más honesta.

7. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

7.1. Exposición de los resultados

Para afrontar los resultados y la discusión cinematográfica de la película se ha considerado que la percepción del público juega un papel crucial. En este apartado, nos adentramos en la exposición de los resultados de una encuesta diseñada⁵³ para captar las opiniones y reacciones de una muestra de espectadores ante la película en cuestión. Es importante destacar que esta encuesta no pretende ser representativa ni significativa en términos estadísticos; más bien, sirve como un instrumento para reflexionar sobre la recepción de la película en un contexto más cercano y personal.

Es crucial señalar que las respuestas recogidas en esta encuesta no están dirigidas a un público objetivo específico, en el sentido convencional de lo que se conoce en la industria cinematográfica como *target*⁵⁴. En lugar de ello, los encuestados comprenden principalmente amigos, familiares y miembros de la comunidad universitaria, con edades que oscilan entre los 30 y los 70 años. Esta limitación demográfica dentro de la muestra, no obstante, refleja una gama de experiencias y perspectivas que enriquecen la comprensión de la recepción de la película.

El cuestionario empleado consta de 10 preguntas diseñadas para explorar la opinión del espectador de manera cualitativa y generalizada. Estas preguntas buscan capturar impresiones generales, emocionales y temáticas, proporcionando así una visión panorámica de la respuesta del público ante la obra.

A continuación, presentamos un resumen de los resultados obtenidos en la encuesta, destacando las tendencias y puntos clave que emergieron de las respuestas recopiladas. Es

⁵³ Los resultados de la encuesta se pueden consultar en el ANEXO V de este mismo trabajo.

⁵⁴ Se conoce *target* o público objetivo en la industria cinematográfica al grupo de personas que se dirige la película como potenciales consumidores del producto. Para ello el *target* se divide en categorías como género, grupos de edad, residencia, nivel sociocultural, etcétera.

importante tener en cuenta que estos resultados son indicativos y proporcionan un punto de partida para un análisis más detallado y contextualizado de la recepción de la película.

7.1.1. Pregunta 1. Impresiones generales

¿Cuál fue su impresión general de la película? ¿Cómo describirían la experiencia de ver la película en términos emocionales?

Resumen⁵⁵ (Chat GPT)

Las impresiones generales de los espectadores sobre la película son variadas:

1. Se destaca el equilibrio entre los elementos documentales, históricos y las entrevistas, así como la conexión emocional con el grupo humano retratado.
2. Algunos consideran que la película está en proceso de construcción, pero en general, la encuentran interesante.

⁵⁵ Este resumen se ha sacado gracias a la aplicación Chat GPT. Se han copiado las respuestas de los 34 participantes de la encuesta y se le ha pedido a la aplicación de Inteligencia Artificial (IA) que hiciera un resumen. La razón por la cual se ha utilizado esta herramienta ha sido la de no intervenir parcialmente en la valoración de esta. Se presenta en este trabajo con un formato de cita según APA 7 y no dentro del cuerpo que correspondería a la parte original. Cuando se le ha pedido los criterios por los cuales ha hecho este resumen la respuesta de Chat GPT es la siguiente: «Para hacer los resúmenes de las preguntas anteriores, he seguido un enfoque que consiste en identificar los elementos clave de cada pregunta y condensar esa información de manera concisa y clara. Esto implica:

Identificar el propósito principal de cada pregunta: En cada pregunta, determinar qué es lo que se está preguntando o qué se está buscando comunicar.

Extraer la información relevante: Identificar las ideas principales o la información más importante contenida en cada pregunta.

Condensar la información: Resumir la pregunta de manera que se mantenga la esencia de lo que se quiere comunicar, pero en una forma más breve y directa.

Organizar la información de manera coherente: Presentar la información de manera que sea fácil de entender y siga un orden lógico, si es necesario.

En resumen, el criterio utilizado se basa en comprender el contenido de cada pregunta y sintetizarlo de manera clara y concisa para facilitar su comprensión» (Chat GPT, recuperado 07/03/2024. Final del formulario

3. Se describe como emotiva, sincera y humana, con momentos divertidos y de aprendizaje.
4. Se elogia la forma sencilla y humorística en que se relata la historia, así como la reflexión social que provoca.
5. Se aprecia la relación entre pasado y presente, así como la narrativa entrelazada entre la investigación documental y la poética.
6. Algunos la encuentran entretenida y divertida, mientras que otros destacan su capacidad para emocionar y analizar la realidad.
7. Se menciona su carácter didáctico y relajante, así como su capacidad para generar reflexión.
8. Se sugiere que la voz en off del director añade profundidad al documental y contribuye a su dinamismo.
9. Se resalta la complejidad y la amplitud temática de la película, aunque algunos consideran que su duración es excesiva.
10. Se expresa sorpresa ante el enfoque narrativo utilizado y la profundidad del detalle ofrecido.
11. Se describe como una actualización interesante de la vida de un personaje carismático, con un enfoque sugerente y novedoso.
12. Algunos participantes muestran emociones razonadas y una reflexión profunda sobre la película.

13. En general, se reconoce que la película logra transmitir una comprensión más profunda de la vida del poeta de Cuevas del Almanzora, aunque se sugiere la posibilidad de reducir su duración. (Chat GPT)

7.1.2. Pregunta 2. Mensaje y Temática

¿Qué mensaje cree que la película intenta transmitir? ¿Cómo perciben la representación de la cultura o comunidad retratada en la película?

Resumen (Chat GPT)

Los comentarios proporcionados abordan diversos aspectos de la película:

1. La película ofrece un acercamiento a un enclave andaluz poco conocido a través de la vida y obra de un poeta casi olvidado, permitiendo varias perspectivas y modificando constantemente la percepción inicial del espectador.
2. Se destaca su huella en la memoria colectiva y la intención de rescatar y valorar la figura del poeta.
3. Se menciona la dificultad de ser uno mismo frente a las circunstancias vitales y se elogia la forma en que se generan reflexiones sociales a partir de la memoria del personaje.
4. Se resalta la idea de que lo antiguo no siempre es positivo y lo nuevo no siempre es lo mejor, y se reflexiona sobre el lento cambio en las sociedades.
5. La película es vista como una exploración de la identidad y la representación de la comunidad retratada es descrita como tierna y amigable.
6. Se aprecia la polifonía narrativa y la precisión creativa en la recuperación de un aspecto histórico.

7. Se transmite la idea de que el presente interpreta el pasado y transforma la memoria, mientras se reflexiona sobre la adaptación humana al cambio.
8. Algunos perciben que la película busca exponer la complejidad de cualquier hecho, en función del punto de vista del observador.
9. Se menciona la relatividad de ciertos valores y la importancia del contexto socio-cultural para entender los hechos y las actitudes de los personajes.
10. Se discute la imposibilidad de representar la realidad completamente a través de la imagen o de cualquier dispositivo narrativo.
11. Se enfoca en la trayectoria vital de un personaje singular desde diversas perspectivas, mostrando cómo era hijo de su época y de sus ensoñaciones personales.
12. Se aborda la cultura a través de la figura del poeta histórico y se discuten las costumbres de una comarca en una época concreta.
13. Se destaca la confusión inicial de la película y cómo esta se va consolidando a lo largo de su desarrollo, revelando alternativas y paradojas.
14. Finalmente, se presenta la vida del poeta como una forma de resistencia cultural y anclaje en tradiciones del pasado, invitando a reflexionar sobre la complejidad de la sociedad del momento.

7.1.3. Pregunta 3. Conexión Emocional

¿Se sintieron conectados emocionalmente con los personajes o la historia? ¿Hubo algún momento que les impactó particularmente?

Resumen (Chat GPT)

Los comentarios proporcionados abordan diferentes aspectos emocionales y de conexión con la película:

1. Se destaca la historia interesante y humana, especialmente en la representación teatral y la participación de las mujeres mayores.
2. Se menciona la credibilidad y cercanía que transmite la película.
3. Algunos momentos emotivos incluyen la descripción de fotos y la vida de los mineros.
4. Se discute el impacto emocional de ciertas escenas, como la representación teatral de la muerte del personaje principal.
5. Algunos espectadores no experimentan una conexión emocional significativa con los personajes o la trama.
6. Se destacan momentos específicos que generan conexión emocional, como la representación teatral y las opiniones de los vecinos.
7. Se mencionan momentos de sorpresa por la mezcla de situaciones y pasajes sin conexión aparente.
8. Algunos espectadores se sienten conectados con los personajes debido a su relación personal con ellos.
9. Se destaca la frase de la voz en off que sintetiza el enfoque caleidoscópico de la película.
10. A pesar de momentos de conexión, hay aspectos de la película que pueden resultar confusos o difíciles de relacionar con la historia principal.

7.1.4. Pregunta 4. Algo nuevo

¿Consideran que la película aporta algo nuevo al género etnográfico? ¿Cómo evalúan la creatividad en la presentación de la cultura o comunidad?

Resume (Chat GPT)

Los comentarios proporcionados abarcan diversas perspectivas sobre la película:

1. Algunos espectadores, aunque no están familiarizados con el género etnográfico, aprecian la originalidad de la película, especialmente los créditos con lecturas de actas judiciales y fotos que destacan la preservación de la historia.
2. Se destaca el papel de la película en dar a conocer al poeta Sotomayor y promover el museo dedicado a él en Cuevas del Almanzora.
3. La participación de la comunidad se considera enriquecedora y esclarecedora, mostrando la complejidad de la verdad y resaltando la creatividad en la presentación.
4. Algunos encuentran confusa la parte de los relatos debido al bullicio de la gente, pero valoran la contribución cultural y la representación de la vida del poeta y del pueblo minero.
5. Se discute si la película se ajusta al género etnográfico y se destaca su creatividad en la presentación.
6. Varios espectadores aprecian la originalidad y la multiplicidad de puntos de vista presentados en la película, así como la representación auténtica de la comunidad.
7. Se resalta la innovación en la forma de contar la historia y la manera en que se entrelazan diferentes contextos.

8. Aunque algunos espectadores no están familiarizados con el género etnográfico, encuentran interesante la inclusión de elementos ficcionales y la construcción audiovisual de la película.
9. Se menciona la lentitud en el desarrollo de la trama, pero se reconoce la originalidad y la eficiencia en la presentación.
10. Se destacan aspectos específicos de la película, como las representaciones teatrales de los vecinos y la comparación entre el pasado y el presente en términos de explotación laboral y reconocimiento social.

7.1.5. Pregunta 5. No entendí

¿Hubo algún aspecto de la película que no entendieron completamente o que les dejó con preguntas? ¿Identificaron desafíos en la representación cultural que podrían haber sido abordados de manera diferente?

Resumen (Chat GPT)

Los comentarios proporcionados abarcan diversas observaciones sobre la película:

1. Se sugiere que podría haberse profundizado más en la figura de la actriz de Cuevas y se destaca la entrevista en catalán de RTVE como interesante.
2. Se plantean algunas preguntas y se sugiere volver a ver la película para aclarar detalles.
3. Algunos aspectos no son del todo claros o pueden resultar rebuscados.
4. Se reflexiona sobre la representación del pasado y la complejidad de la historia desde diferentes puntos de vista.

5. Se mencionan algunas escenas que no encajan bien con el tema principal de la película.
6. Se cuestiona la conexión entre ciertas escenas, como las de Marruecos y la historia del poeta.
7. Se sugiere la posibilidad de eliminar algunas escenas para mejorar la cohesión y la comprensión de la obra.
8. Se plantean interrogantes sobre la elección del personaje del poeta, la reunión de la gente del pueblo y el formato de expresión de los testimonios.
9. Se destacan aspectos específicos de la película, como el auto del juicio al poeta y su lectura, que se consideran muy originales.

7.1.6. Pregunta 6. Recomendaciones

¿Recomendarían la película a otras personas? ¿A quién creen que podría interesar más esta película?

Resumen (Chat GPT)

Los comentarios proporcionados reflejan una variedad de opiniones sobre la recomendación de la película:

1. Hay personas que la recomendarían a aquellos interesados en documentales con un toque personal.
2. Otros la recomendarían a todo tipo de público, incluyendo amantes del cine, la poesía y la historia.
3. Algunos la recomendarían a personas interesadas en la historia, la cultura, la antropología y el arte en general.

4. Se menciona la posibilidad de recomendarla a familiares o personas con gustos en historias de personajes.
5. Algunos sugieren que podría ser interesante mostrarla en institutos para generar debates con los alumnos.
6. Se destacan los aspectos históricos y culturales de la película como motivo para recomendarla.
7. Se sugiere que podría ser especialmente interesante para historiadores, estudiosos de poblaciones del siglo XIX y XX, fotógrafos y estudiosos de la minería del sureste peninsular.
8. Se plantea que esta película podría interesar especialmente a aquellos interesados en la cuestionabilidad de los discursos de representación.
9. También se menciona que podría ser recomendable para los oriundos de Cuevas y los estudiosos de la época histórica y la etnografía.
10. Sin embargo, hay quienes señalan que puede no ser comprendida por todos y que quizás solo sea apreciada por aquellos que se interesan profundamente en este tipo de contenido.

7.1.7. Pregunta 7. Comparaciones

¿Pueden comparar esta película con otras películas etnográficas que hayan visto?

¿Qué la hace única en comparación con otras obras similares?

Resumen (Chat GPT)

Los comentarios proporcionados sobre la película *"El espejo del Kalifa"* reflejan una variedad de opiniones y percepciones:

1. Algunos mencionan aspectos únicos como la intervención del director y su visión metalingüística, así como la mezcla de personas del pueblo con expertos en el tema del poeta.
2. Se hace referencia a la comparación con otros documentales o películas, aunque muchos señalan que no tienen puntos de comparación directa debido al tratamiento particular del cineasta.
3. Se destaca la originalidad y creatividad de la película, así como la estructura del relato, que se percibe como un laberinto con diferentes espacios y enfoques.
4. Algunos mencionan referencias a otros cineastas o películas, como Rouch y Agnès Varda, debido al juego establecido con los protagonistas y la representación teatral.
5. Hay quienes admiten no tener experiencia previa con películas etnográficas y, por lo tanto, no pueden compararla con otras.
6. En general, se reconoce la singularidad de la película debido a su enfoque y estructura narrativa, lo que dificulta hacer comparaciones directas con otras obras del mismo género.

7.1.8. Pregunta 8. Expectativas Cumplidas

¿La película cumplió con sus expectativas o las superó? ¿Hubo algo que esperaban ver y no encontraron, o viceversa?

Resumen (Chat GPT)

Los comentarios proporcionados revelan una variedad de percepciones y experiencias con la película *El espejo del Kalifa*:

1. Algunos espectadores expresan que la película superó sus expectativas, aunque otros admiten no tener ninguna expectativa previa debido a la falta de conocimiento sobre la misma.
2. Se destacan aspectos positivos como la originalidad del enfoque del director, la documentación histórica y gráfica, y la forma no convencional de narrar la historia.
3. Algunos espectadores mencionan que la película les sorprendió, especialmente por su estilo cinematográfico único y las «excursiones» a diferentes espacios narrativos.
4. Otros sugieren que la película podría haberse beneficiado de una mejor panorámica del pueblo para situar la acción.
5. Aunque la película recibió elogios en general, algunos espectadores mencionan aspectos que podrían mejorar, como la longitud de algunas secuencias y la falta de conexión entre ciertos temas.
6. En general, los comentarios reflejan una apreciación positiva hacia la película, destacando su singularidad y capacidad para generar interés y reflexión en el espectador.

7.1.9. Pregunta 9. Retroalimentación Constructiva

¿Hay algún aspecto específico que creen que podría mejorarse? ¿Qué sugerencias tienen para futuros proyectos similares?

Resumen (Chat GPT)

Los comentarios proporcionados ofrecen diversas sugerencias y críticas constructivas para mejorar la película *El espejo del Kalifa*:

1. Algunos espectadores sugieren eliminar planos fijos que no contribuyen al tono o la ambientación ya establecidos.
2. Se elogia la actuación del director y se agradece la oportunidad de participar en la película, especialmente en relación con el poeta local.
3. Se propone recortar algunas partes no directamente relacionadas con el tema central para mantener la coherencia narrativa.
4. Se señalan problemas técnicos con el sonido, como el bullicio de fondo en las conversaciones, que podrían mejorarse en la postproducción.
5. Se destaca la importancia de una mejor selección y presentación de las secuencias para mejorar el ritmo narrativo y la comprensión de la película.
6. Algunos sugieren reducir la duración de la película y mejorar la edición para evitar momentos de silencio prolongados o diálogos innecesarios.
7. Se menciona la necesidad de mayor coherencia y claridad en la transmisión de los mensajes y objetivos de la película.
8. Se sugiere mejorar la calidad del sonido y el diseño visual, así como mantener un ritmo más constante a lo largo de la película.
9. Se propone un enfoque más suave en la edición para garantizar un mejor entendimiento y evitar la dispersión de la trama.
10. Se plantea la necesidad de un ritmo más rápido en ciertos tramos de la película para mantener la atención del espectador.
11. Finalmente, se sugiere acortar algunas partes de las transiciones entre capítulos para mantener la fluidez narrativa.

7.1.10. Pregunta 10. Expresión libre

Quiere añadir algo más que no se ha contemplado anteriormente.

Resumen (Chat GPT)

Los comentarios proporcionados ofrecen una variedad de opiniones y sugerencias sobre la película:

1. Se sugiere mejorar los títulos de las partes de la película con mayúsculas y otra tipografía.
2. Se destaca la importancia de Mariana Pineda en la historia y se elogia el manejo de imágenes y videos, así como el humor que añade al documental.
3. Se considera que la película es un trabajo de gran labor y estudio sobre la vida del poeta y su relación con el pueblo y la sociedad de la época.
4. Se elogia el sentido del humor del director y se felicita por el resultado final de la película.
5. Se plantea la necesidad de profundizar más en algunas ideas y temas abordados en la película.
6. Se sugiere ajustar la duración de la película para hacerla más agradable e impactante.
7. Se destacan momentos específicos de la película que generan interés, especialmente en relación con el contexto ideológico y la ficción en la memoria histórica.
8. En general, se felicita al director por su trabajo y se expresan buenos deseos para el futuro de la película.

7.2. Discusión.

En este apartado, nos adentramos en el análisis de los hallazgos obtenidos al comparar las percepciones e interpretaciones de los espectadores de la película con las intenciones del cineasta. Nos guiamos por las coincidencias y divergencias encontradas entre ambos, en un intento por desentrañar el significado subyacente de la obra cinematográfica.

Partimos de la premisa teórica, como ya se ha señalado, de que el significado de una película reside en el juego interactivo entre la intención del cineasta, las imágenes y sonidos que conforman la estructura narrativa, y la interpretación del espectador. Esta concepción reconoce la complejidad inherente al proceso de recepción, donde la cultura del espectador se encuentra inmersa en una red de significados y significantes, tal como lo señala Clifford Geertz (1973).

Por lo tanto, en este apartado se discutirán los resultados según varios elementos que ponen a prueba la película. La primera parte se centrará en los temas que presentan *El espejo del Kalifa*, examinando las opiniones sobre el tratamiento del poeta Sotomayor, el pueblo de Cuevas del Almanzora y el Orientalismo. Además, analizaremos la recepción del tema de la representación y los márgenes, es decir, cómo se perciben los sujetos marginales que quedan desfigurados en la representación. Igualmente se valorará la percepción de los espectadores que hayan encontrado en los temas a tratar, indefiniciones, vacíos y debilidades.

En segundo lugar, discutiremos los mecanismos de percepción de la propia película, es decir, cómo los espectadores sienten que se les presenta la película en términos de su forma de representación y formas de ver. También se abordarán los mecanismos de extrañamiento, distanciamiento y el factor sorpresa. Otro punto de discusión será la enunciación del documental según las respuestas dadas, explorando la posición del cineasta respecto a la enunciación y evaluando si esta se percibe más subjetiva u objetiva. Además, se analizarán las respuestas en relación con aspectos académicos, discutiendo la pertinencia antropológica, social, cultural y

política de la película. Asimismo, se intentará responder a las reacciones de los espectadores sobre los aspectos de la película relacionados con la memoria y su conexión entre el presente y el pasado. Otra parte de la discusión se enfocará en la relación entre lo poético y el conocimiento que los espectadores perciben de la película. Finalmente, se valorará la percepción ética de la película respecto a la veracidad y honestidad del cineasta con el tema tratado.

7.2.1. Discusión con respecto a los temas tratados

Como se ha venido exponiendo durante este trabajo, la intención del cine-ensayo no es transmitir una relación de hechos positivos e inapelables. Más bien, lo que se pretende representar es la reflexión del cineasta ante ciertos hechos. En este proceso, el cineasta se encuentra con elementos inesperados, descubrimientos fortuitos que se convierten en parte integral de la obra cinematográfica. En este sentido, el cineasta asume lo encontrado en una poética que considera que la obra resulta de la unión de elementos diversos. Al unir lo encontrado con los datos objetivos, se busca crear algo nuevo e insospechado.

Tratemos en esta parte de la discusión los temas propuestos de antemano, así como los hallazgos que se han encontrado en el proceso. Igualmente, abordemos las debilidades, los vacíos, las ausencias y las indefiniciones que los encuestados hayan detectado.

Sotomayor, Cuevas, orientalismo. Veamos en este apartado cómo los espectadores han sentido el tratamiento de los temas de la película que son: la vida y obra del poeta Sotomayor, el pueblo de Cuevas del Almanzora en su dimensión social y el orientalismo como elemento literario y social.

Si empezamos por los elementos que los espectadores han venido a otorgar como los más negativos tenemos que empezar por la idea de fragmentación. En este aspecto algún espectador comenta acerca del espacio físico: «Quizás me hubiera gustado ver una panorámica

mejor del pueblo, para situar la acción» (E4.8)⁵⁶. Aunque también hacen referencia a la propia biografía de los personajes:

Sí, hubo varios momentos que no me quedaron claros de la biografía de Sotomayor o de otros personajes históricos del pueblo. En un momento se habla de alguien que estaba relacionado con Franco y no me quedó claro de quién se trataba. Tal vez se pretende abarcar demasiado (no solo la biografía de Sotomayor sino del pueblo en determinadas épocas históricas) y eso genere confusión. El nexos con el Festival de Cine de Nador tal vez no quede muy bien hilado (E27.5).

El cine-ensayo, al igual que el collage en las artes plásticas, es un formato que asume lo heterogéneo, por lo que lleva a una narrativa que no es lineal. Por lo tanto, la figura central puede desvanecerse, dando lugar a múltiples interpretaciones y perspectivas. En este caso, parece que la biografía de Sotomayor y la historia del pueblo se entrelazan de una manera que puede ser confusa para algunos espectadores. Sin embargo, esta complejidad y ambigüedad pueden ser precisamente lo que hace que este tipo de cine ponga en un primer plano al montaje, dejando lo representado como subsidiario.

El cinematógrafo en sus inicios se vincula con las vanguardias artísticas, y, de alguna manera, con el cubismo. El Cubismo revolucionó la percepción del tiempo al abrazar la noción del «ojo móvil» (Colorado, 2016, p. 187). La multiplicidad de planos y perspectivas, y la fusión de imágenes sucesivas en una sola representación, son aspectos que compartían similitudes con el cine. Picasso, en su obra icónica *Las señoritas de Aviñón* (1907), desafió la perspectiva única al presentar ángulos visuales múltiples simultáneamente, anticipando así la influencia del cine en el arte pictórico. En el cine ensayo, al igual que cierta pintura de vanguardia, la

⁵⁶ Se ha utilizado una forma de citación propia. La forma es de la siguiente manera: EX.Y. La primera parte hace referencia al número de espectador, Espectador X, la segunda al número de pregunta. Así, por ejemplo, E4.8 hace referencia la octava pregunta contestada por el espectador 4. En el Anexo V se pueden encontrar la relación de espectadores y sus respuestas a cada pregunta.

representación de la figura está subordinada a la forma. Se busca, por lo tanto, una expresión abierta más que una imitación naturalista. El objetivo es proponer al espectador ver más allá del contenido literal y comprender el medio cinematográfico en sí mismo.

En este aspecto la forma va acorde con el mensaje que algún espectador señala como tema. «Se intenta rescatar y poner en valor (...) la comunidad retratada en la película y los diferentes puntos de vista de sus integrantes (que) enriquecen el estudio del personaje y a la vez aporta un carácter cercano y humanístico al mismo» (E6.2). Lo que se puede señalar de esta observación es lo tocante a «los diferentes puntos de vista». Uno de los conflictos de la película y de la propia vida de Sotomayor es la indefinición. ¿Quién es Sotomayor? ¿Es de derechas o de izquierdas? ¿Un campesino o un señorito? ¿Un intelectual comprometido o un excéntrico caradura? Nada de esto es totalmente incompatible en la figura de Sotomayor. Como remarca un espectador, la película retrata a Sotomayor y a su «dificultad de conseguir ser uno mismo frente a las circunstancias vitales» (E7.2). Nos atrevemos a añadir, que la dificultad de Sotomayor de ser uno mismo es aún mayor en una época polarizada caracterizada por el conflicto ideológico de la república, la guerra civil y la postguerra.

Enfoquémonos en este punto crítico donde la película no solo señala, sino que también replica, el conflicto ideológico. Un espectador dice: «(...) asimismo, es muy bueno el "intercambio" entre los conflictos social(es) y artístico(s) del poeta. Es de destacar la sutileza en la presentación del conflicto ideológico de los vecinos, que trasciende a la consideración artística» (E33.4). En la película se muestra a Sotomayor atrapado por las opiniones de los demás que clasifican al propio poeta. Para unos Sotomayor es de derechas y para otros es de izquierdas en función de la ideología que ellos mismos profesan. No se define tanto la posición de Sotomayor, como la del propio emisor de la opinión. Esto se reproduce en toda la película, pero quizá es más significativo en la secuencia donde los talleristas juzgan a Sotomayor en la reproducción suigéneris que se hace de tal evento (91-97 mins.). Allí el tallerista que hace de abogado defensor improvisa una defensa para Sotomayor. No es una defensa verdadera, sino

hipotética sobre la base que él mismo, si hubiera sido su abogado y en esas circunstancias, haría para defender al poeta. Los términos de esa defensa, sin embargo, crean polémica ya que señala que en el fondo Sotomayor estaba a favor del alzamiento. La tallerista que interpreta al juez no está de acuerdo con que asevere esos hechos al pensamiento de Sotomayor. Sin embargo, el actor que hace de abogado defensor señala que no dice que Sotomayor lo sea en verdad, sino que si él fuera su abogado se basaría en potenciar sus simpatías por el nuevo régimen. Desde este punto, surge una controversia que la cámara registra, mostrando una reactivación de la situación otras veces vivida gracias a la cual la posición ideológica de Sotomayor vuelve a ser objeto de debate. En esta se pone en funcionamiento las propias opiniones políticas de los talleristas. Nada se dice de Sotomayor y sí se pone en escena la dicotomía guerra-civilista que se ha ido reproduciendo en España desde hace más de 90 años. Es la actualización de un conflicto que no se ha terminado de solucionar.

Además, los encuestados han expresado una conexión emocional con ciertos episodios que se recrean en la película. Por ejemplo: «El momento de sacar contra la pared al personaje principal (su representación teatral) por los republicanos, me movió extrañamente» (E10.3); «La(s) condiciones de vida de los mineros» (E.13.3) o «momento: el recital del viejo con el credo» (E21.3). Estos pasajes de la película no tienen que ver con el estilo ensayístico de la película, más bien, con situaciones fílmicas con las cuales el público empatiza con lo mostrado. No obstante, como en un mosaico compuesto de teselas, la película provoca pequeñas emociones que componen «la trayectoria vital de un personaje singular desde diferentes perspectivas, haciéndolo hijo de su época y de sus ensoñaciones personales. La película se acerca bastante bien a la época tratada, con una visión integral» (E28.2). En resumen, a pesar de que la fragmentación dificulta la comprensión de un personaje y una sociedad claramente delineados, se genera una atmósfera que invita al espectador a construir su propio sentido.

En relación con el orientalismo, resulta sorprendente la falta de atención por parte de los espectadores en señalar este tema. Hay incluso una posición negativa cuando se dice: «no veo

la relación de los viajeros románticos de principios del (siglo) XX con el poeta Sotomayor» (E21.5). También se critica su realización: «la explicación de las techumbres de la Alhambra se hace difíciles de entender porque se enfoca una calle de Marruecos; sería mejor mostrando el ejemplo que viene después (sic)» (E23.5). Es complicado determinar por qué los espectadores no han evaluado el tema del orientalismo en la película. Quizá fue porque no se incluyó una pregunta específica al respecto en la encuesta. Si se hubiera formulado una pregunta directa sobre este tema, seguramente habría generado respuestas. Algo así cómo, ¿qué le ha parecido el uso del orientalismo en la película? o ¿qué opinión le merece la faceta de ensoñación islámica de Sotomayor? Sin embargo, se optó por no mencionarlo explícitamente para observar su impacto en los espectadores sin que estos estuvieran dirigidos. La falta de atención hacia este aspecto no permite sacar conclusiones definitivas. Las razones de esta omisión pueden ser diversas, desde la integración orgánica del tema en la trama hasta la complejidad del tema para los espectadores, quienes podrían haber valorado otros aspectos más accesibles.

De cualquier modo, conviene señalar que la intención del uso «bueno» del mito de al-Ándalus siempre fue un a priori. La idea era que el orientalismo fuese un resorte anecdótico gracias al cual la película resultara atractiva para los espectadores que siguieran y se interesaran por todo lo que hay detrás del poeta y su pueblo. En este aspecto se dice: «me resultó muy peculiar la vida del poeta con su interés por disfrazarse de musulmán» (E30.10). Además, hubo por parte de Pedro Perales –director del museo del poeta y mentor de su figura– una preocupación porque esa etapa de la vida de Sotomayor fagocitara toda su vida y su obra. La idea siempre fue utilizar el orientalismo como una máscara desde una perspectiva andaluza, no para dar una categoría esencial, sino como una herramienta narrativa. Por lo tanto, el mito de al-Ándalus no era un fin en sí mismo, sino un medio que también buscaba ser cuestionado. Aunque este aspecto no quede del todo claro, se considera que no ha sido desacreditado, ya que resultó útil como herramienta narrativa.

Márgenes. El descubrimiento más significativo desde la perspectiva de realización del documental es, sin duda, la relevancia de los márgenes. Este tema surgió durante el proceso de filmación y resultó interesante haberlo incorporado gracias a una estructura abierta que permite abordar lo encontrado. El concepto de márgenes engloba tanto el contenido como la forma. La exploración de la fotografía como un texto interpretable permite establecer jerarquías dentro de una misma imagen. En última instancia, *El Espejo del Kalifa* (2024) es un retrato de Sotomayor en el que se filtran figuras desenfocadas en los márgenes, implicando una marginalidad tanto física como social que inevitablemente conlleva a un desenfoque.

El juego comienza cuando la fotografía se convierte en objeto vertebrador del documental. De esta manera la fotografía es sujeto, en tanto realiza la acción de filmar, y es a la vez objeto de representación. La esencia de la fotografía radica en capturar el alma y fijar con detalle una verdad como si fuera una cosa (Fontcuberta, 1997). Por lo tanto, toda fotografía ofrece una representación ficticia de la realidad, pues está sujeta a la interpretación y selección del fotógrafo, así como a la manipulación de la tecnología utilizada. Lo importante es, pues, cómo el fotógrafo maneja esta dualidad para comunicar de manera ética. Desde este punto de vista, en el documental *El espejo del Kalifa* (2024) pone a juicio el propio medio como representante de una realidad. Paralelamente, los que salen al margen de las fotos se les representan como invisibles. La fotografía condensa el mundo en una especie de parte por el todo, permitiendo que lo capturado se perciba como la totalidad de la realidad.

En línea general los espectadores han sentido la importancia de los márgenes dentro de la obra. Incluso para cuestionarla. Muchos destacan «la reflexión sobre las personas que en una sociedad son invisibles, o en nuestras miradas son invisibles, aunque no he entendido la relación con la historia del documental, o con la vida del protagonista» (E34.3). Efectivamente, en una primera lectura puede parecer desligado a Sotomayor con los márgenes. No obstante, Sotomayor también tiene una relación ética entre su obra y los campesinos representados. Unos campesinos que amenazan abandonar el pueblo debido a la migración a ciudades como

Barcelona o a países como Suiza. El paralelismo entre la situación del poeta en el siglo XX y la situación actual de la realización de la película puede no ser obvio ni evidente, pero sí es notable. El cineasta de ahora, como Sotomayor antes, tiene que realizar una poética de representación que es política y social. Las circunstancias han cambiado, para Sotomayor la mejor forma de reivindicarlos es desde el enaltecimiento romántico al poner a sus campesinos como protagonistas de sus obras. El cineasta de *El espejo del Kalifa*, en cambio, subraya la imposibilidad ontológica de poner en el centro a los marginados. Dos posiciones distintas ante una misma problemática que, evidentemente, cada cual responden a las propias perspectivas de su contexto histórico.

Muchas de las reacciones de los espectadores van por este sentido:

Las imágenes de las casas de los ricos o de los espacios de Almería con voz en off o sin ella me llaman la atención. Irregular; hubiera preferido más tiempo para los márgenes y menos para otros aspectos relacionados con el poeta (E16.1).

Me emociona mucho que señale los márgenes y las figuras desenfocadas, ese debería ser el final de la película (E23.1).

La recomendaría, pero no tanto por esa parte etnográfica, ni tampoco por la biografía del poeta almeriense, sino por esos detalles marginales que son lo mejor de este documental (E16.6).

Estas opiniones y algunas más casan perfectamente con la intención de esta parte del documental. Incluso podemos usar textualmente, como conclusión, la aseveración de un espectador que habla acerca de este aspecto de «la imposibilidad de representar la realidad a través de la imagen o de cualquier otro dispositivo narrativo» (E27.2).

Indefiniciones, vacíos y debilidades. Una de las dificultades principales que presenta la película es su forma atípica. En muchos casos hace que el espectador no encuentre aquello

que va buscando, aunque sea tácitamente. La película se percibe en su forma como excéntrica y eso produce, a primera vista, rechazo. Esta salida de tono se percibe en algunos casos como petulante, fría, sin emoción, pretenciosa y consecuentemente como superficial. Fijémonos en los siguientes comentarios:

Interesante. Compleja. Impresionista. Intima. Egocéntrica. Histórica. Abarca demasiado (E25.1).

No he experimentado conexión emocional, ni momentos de impacto. Me queda la sensación de sorpresa por la mezcla de situaciones y pasajes de la película sin conexión argumental entre sí (E24.3).

No he visto nada parecido. Otras películas etnográficas que he visto son más lineales con un solo tema sobre el que se va profundizando (E23.7).

Ver (esta) película (...) es descubrir ideas, márgenes, posibilidades. Aunque siempre me gustaría que una de esas ideas se profundizara más (E16.10).

Creo que conviene depurar para ganar coherencia. Parece muy ambiciosa respecto a lo que se quiere transmitir y lo que se plasma en la filmación. Eso le hace perder contundencia, se dispersa, se fragmenta. Incluso si eso es lo que se quiere transmitir, también queda diluido por la potencia de los aspectos que se recogen (E25.9).

La estructura de la obra, que por momentos recurre a diferentes eventos para retratar una realidad o concepto, parece caer en lo ambiguo o disperso al no lograr una cohesión suficiente de las imágenes seleccionadas. Algunos instantes se perciben lejanos entre sí, no logrando dilucidar claramente su presencia y propósito dentro de la pieza audiovisual. Un ejemplo de esto lo veo en la aparición del personaje "la bella dorita" (María Yañez), que si bien proviene de la región retratada de Almería, no logra

conectarse con el personaje principal (el poeta) o la representación cultural actual de éste. Otras imágenes de archivo utilizadas para retratar la época de la República (en especial la entrevista en el tiempo 1 hora y 53 minutos) también me parecen no estar lo suficientemente integradas a la idea general expresada.

Esto hace preguntarme si para un acercamiento etnográfico, estos elementos ayudan a documentar la realidad presentada o pueden terminar siendo distractores que hacen perder el foco del tema propuesto. Quizás el prescindir de ciertos documentos visuales utilizados en la edición actual ayuden a mejorar la comprensión de la obra, sobre todo pensando en la significancia y respuesta que ésta podría tener en sus posibles espectadores, no necesariamente cercanos al área de investigación académica ni al lenguaje antropológico, sino más vinculados a la expresión cultural retratada. En todo caso, esto dependerá de la intención final del director de la película y de quien sea el público al que quiere presentar esta obra (E19.5).

Se puede decir que el objeto representado no está bien expuesto o su exposición es vaga y superficial. La razón es porque abarca demasiado, no es coherente y no consigue ahondar en eso que, otros documentales, sí llegan a dibujar: el objeto representado. Podemos decir que no cumple las expectativas que la película o, mejor dicho, algunos espectadores esperan de la película. Esa idea de esperar algo que no se encuentra.

Como indiqué anteriormente, la película impactó mi expectativa. Esperaba y no encontré una motivación sobre la figura del poeta, una descripción explícita y "a priori" de su biografía y contemporáneos, y un estilo más "lineal", es decir, un "cuento" que hiciera de hilo narrativo para afrontar los objetivos de la película. Encontré y no esperaba un registro tipo documental (que resulta interesante), así como una fuerte documentación y riqueza de testimonios que aportan gran profundidad a la obra (E26.8).

No es que no se entiendan completamente determinados aspectos, sino que el espectador puede esperar una conclusión cerrada que nunca va a llegar. Para consolidar esa conclusión, que en todo caso no pasará de ser personal y quizás NO concluyente, requiere verse de nuevo la película (E33.5).

La película, conscientemente, abandona la pretensión de dar un concepto claro y distinto, transportable y transmitible. Para ello, se busca una estructura laberíntica, descontextualizada. Busca, en primera instancia perder conscientemente al espectador para proponerle un juego distinto gracias al cual debe estar alerta. No obstante, como dicen los encuestados, eso conlleva riesgos:

No soy experto, pero creo que la película es innovadora en la forma de contar una historia, entrando y saliendo de la propia historia para ofrecer un contexto complejo en el que nada es lo que parece (E24.4).

(...) posiblemente aporta una visión de espejos múltiples muy interesante. Es una amalgama de impresiones facetarias que componen un todo. Pero ese todo, puede quedar en nada o poco si no se le da cuerpo (E25.4).

Me ha parecido, si no única, sí sorprendente por la estructura del relato. Como un laberinto, con espacios en los (que) uno siente que encuentra la salida, y otros ajenos y, en cierto modo, desconcertantes porque, en mi opinión, están fuera del contexto de ese laberinto (E24.7).

Hay ciertas imágenes o narraciones que las veo fuera de contexto (E8.3).

La forma poco académica produce sorpresa. Es interesante la idea expresada por un encuestado de valorar las «excursiones» narrativas:

Como narrativa no convencional, sin presentación, nudo y desenlace, la película ha superado mis expectativas por lo sorprendente en la forma de contar una historia, a saltos y con "excursiones" a otros espacios narrativos (E24.8).

7.2.2. *Discusión sobre el cine-ensayo, formas de ver y representación*

En este apartado nos fijaremos en la percepción de los espectadores encuestados desde la perspectiva de cómo han recibido estéticamente la película. Para ello lo abordaremos desde tres puntos de vista. En el primero se hará hincapié en la percepción de los espectadores al señalar la multiplicidad de panorámicas que a su criterio ofrece la película. Seguidamente, se plantearán los mecanismos de extrañamiento, distancia o sorpresa que ciertos encuestados han recibido la representación fílmica. Por último, se discutirá la enunciación subjetiva que se refleja en las respuestas de los espectadores en el cuestionario.

Multiplicidad de planos. La película buscaba que la forma y el contenido estuvieran íntimamente relacionados. Para ello se pueden tomar como referencia obras del barroco que juegan con la dualidad entre realidad y ficción, como las de Velázquez, Calderón de la Barca, el Quijote de Cervantes y Hamlet de Shakespeare. En estas obras se duplica el espacio ficcional y se entrelazan sueño, imagen y espejismo. En este aspecto, es curioso observar de qué manera los espectadores han captado la intención. La película utiliza un dispositivo barroco que se asemeja a un espejo, multiplicando los puntos de vista mediante un orden oculto que percibe la realidad de manera etérea, poniendo en duda lo representado.

En general, la audiencia encuestada ha reconocido la multiplicidad de puntos de vista en la película, manifestándola de diversas formas que se detallan a continuación con algunos ejemplos:

En mi opinión, la película intenta dar varios puntos de vista, varias "miradas", explicar como (sic) es posible que alguien sea al mismo tiempo un señorito dependiente de la minería y un bonachón poeta amante de su tierra y todo lo árabe. A pesar de cambiar

mucho los escenarios y los acercamientos a la vida del autor, es justamente eso lo que nos obliga a modificar nuestra percepción inicial, que no se queda inmutable en ningún momento (E4.2).

La multiplicación de puntos de vista representa un elemento fundamental en la creación de una narrativa rica y compleja (E22.4).

La multiplicación de puntos de vista plantea interrogantes sobre la percepción visual y los prejuicios iniciales que puedan surgir a partir de las primeras imágenes de la película.

Se observa en esta obra (...) una tendencia hacia la reflexión y refracción de la realidad atendida. En una suerte de juego de espejos infinitos, en donde la realidad confabula con el mito y el punto de encuentro de lo que se mira, con quién nos mira. Desvanece así las fronteras entre la realidad, su representación y la frontera mágica que los delimita (E20.10).

Siempre queremos ver las cosas como si fueran reales cuando... depende de la visión que tenemos ahora mismo de lo que sucedió (E3.1).

Este juego barroco de espejos hace que, como Segismundo, el personaje de *La vida es sueño* (1635), la propia realidad se ponga en cuestión.

El que ve, (¿)ve lo que hay o lo que quiere ver? Espejismo romántico morisco muy de la época (E25.2).

Recomendaría la película para verla en grupo y provocar una discusión sobre la diferente percepción de una misma realidad en función del sujeto observador (E24.6).

La aportación de la comunidad es muy enriquecedora, útil y esclarecedora. Además, pone de manifiesto que la verdad no es fácil, es compleja, hay tantas verdades como

puntos de vista. La complejidad de la verdad se manifiesta también al final de la película cuando se leen los documentos del juicio (E6.4).

En ciertas obras barrocas se usa de un dispositivo que ayuda a trastocar la realidad. Por ejemplo, en *La dama duende* (1629) de Calderón de la Barca el dispositivo que conduce de la realidad a la representación es una alacena móvil. En *Las meninas* (1656) de Velázquez, por poner otro ejemplo, es el espejo del fondo de la habitación el que da la pista para trascender a una lectura más compleja. Pero, en este caso que nos ocupa, cabe preguntarse ¿cuál es el espejo que multiplica los puntos de vista y que trastoca la representación? En este caso los espectadores también dan la clave al hablar de la fotografía y, más genérico, los «artefectos audiovisuales».

Sí, la parte relativa al comentario de las fotografías en este documental es impactante (E22.3).

Nuestra relación con los artefactos audiovisuales nos ha enseñado a ver y entender el mundo de una manera, por lo que buscamos esas características en los nuevos relatos a los que nos enfrentamos. Para el caso de "*El espejo del Kalifa*", me ha llamado la atención el uso de la ficción para acercarse a esa realidad y la posterior reflexión dada por la experiencia de la investigación de campo, dando al director un protagonismo y presencia que no esperaba de un cine etnográfico (E19.7).

Dejemos para más adelante el comentario acerca del «protagonismo y presencia» del director. Vayamos a la ordenación de los diversos puntos de vista ya citados por los espectadores. En 1968, Foucault, en su lectura de *Las meninas* (1656), propone una interpretación sobre la obra en la que reflexiona en última instancia sobre la naturaleza del arte y la percepción desafiando las convenciones de la representación y, por consiguiente, de la realidad. Sugiere que el centro simbólico del cuadro está ocupado por el rey Felipe IV que ordena invisiblemente

las miradas de los retratados: Velázquez, las meninas y el señor que entra por el fondo (1968, pp. 23-24). Este orden oculto crea líneas de miradas que ordenan el cuadro y consecuentemente guía las miradas del espectador al observar el cuadro. Este orden oculto, poderoso, que rige la composición, en nuestro caso particular del cine está formulado por el montaje. Un montaje extraño, en apariencia azaroso que combina sus partes de manera especial. Fijémonos en lo que comentan los encuestados:

Quizá sea por eso que la encuentro algo rara y es por el montaje de las grabaciones. La creatividad es original. He observado que el montaje no es normal de una película o documental (E31.4).

Dentro de los dispositivos de grabación hay: entrevistas a especialistas, procesos participativos y mesas redondas, reflexiones del autor e imágenes de archivo. Nada nuevo, pero lo novedoso es la forma de combinarlos (E17.4).

También encuentro interesante la propuesta de edición, no limitada a presentar secuencias observacionales ni cronológicas de los eventos, sino también recurrir a una construcción audiovisual, a veces aparentemente aleatoria de distintas acciones, que en conjunto buscan manifestar una idea o un concepto (E19.4).

¿Pero qué busca representar esta forma caleidoscópica? Como ya se ha dicho en múltiples ocasiones el cine-ensayo busca representar la mente zigzagueante del director o directora. O, si se quiere, representa al director mismo entre los supuestamente retratados. Se puede pensar, como muchos intérpretes de *Las meninas* (1656), que lo que esta representa es a la postre al propio pintor dignificado en presencia de la realeza (Godoy, 2015). De alguna manera, visto así, Velázquez pone en escena su ego. No obstante, aquí defendemos que lo que pone en escena es su subjetividad. Miremos qué dicen al respecto los encuestados:

Se desmarca completamente de los documentales usuales del género, que pretenden mantener un discurso objetivo y neutro. Alto grado de creatividad en la representación (E27.4).

En favor de "*El espejo de Kalifa*" debo decir que valoro la propuesta audiovisual que presenta otras formas de acercarse (a) una realidad, o al reflejo de ésta en una cultura, para obtener de ella una mirada más personal y cercana a la figura de su creador (E19.8).

(...) esa representación se hace siempre desde la mirada del que representa, e inevitablemente, desde los vínculos afectivos que lo unen al sujeto o cultura representados (E17.5).

No obstante, cabe señalar que esta subjetividad no es vista por todos. También se puede percibir cierta posición aséptica que no toma partido y cuya función es precisamente señalar la maraña de significados y significantes.

No percibo voluntad de transmitir nada en concreto. Mas bien creo que pretende exponer la complejidad contradictoria de cualquier hecho, en función del punto de vista del observador del hecho (E24.2).

Extrañamiento, distancia, sorpresa. La propuesta de montaje de la película sigue la teoría expuesta por Tomás Gutiérrez Alea en su libro *La dialéctica del espectador* (1982). En esta obra, Alea adapta el concepto de extrañamiento propuesto por Bertolt Brecht para el teatro al contexto del cine, ofreciendo una nueva perspectiva sobre cómo esta técnica puede aplicarse en la pantalla grande.

Para abordar esto conviene previamente distinguir entre los verbos «ver», «mirar» y «contemplar». Mientras «ver» implica percibir pasivamente con los ojos, «mirar» implica una intención activa de buscar algo. De cierta manera, en el acto de mirar, el espectador proyecta lo

que busca o, mejor dicho, lo que quiere encontrar. Para aclararlo usemos, como solía hacer Einstein, un experimento imaginario. Si entrara por la puerta un extraterrestre, ¿lo veríamos? Para verlo, el extraterrestre debería ser visible. Es decir, que su estructura física permaneciera en los parámetros visibles de nuestros ojos. Si así fuera y el extraterrestre reflejara luz dentro del espectro visible a una velocidad también visible, deberíamos atender a la forma del extraterrestre. De todas las formas posibles solo algunas son para nuestro entendimiento clasificables como extraterrestres. Para clasificar una forma como extraterrestre debemos tener previamente registrada como tal esa forma. Algo totalmente extraño no es clasificable ni siquiera como extraterrestre. En pocas palabras, solo calificaríamos como extraterrestre si esa figura se pareciera, por ejemplo, al personaje de E.T., de la película *E.T., el extraterrestre* (1982) —o a otras formas que ya hemos visto representadas en tv, prensa, etc.—. Si la apariencia del extraterrestre es inesperada, podría pasar desapercibida sin ser considerada como tal. Así que para ver un extraterrestre necesitamos verlo físicamente y además asociar lo que vemos a un modelo que ya está de alguna manera registrado antes por nosotros. En definitiva, lo que vemos de alguna manera ya está en nosotros, o, dicho de otra manera, si algo que vemos es totalmente extraño, quizá podríamos verlo, pero no nombrarlo —incluso como extraterrestre— si no lo asociamos a un nombre. Parafraseando a lo que ya señaló Sócrates, solo vemos lo que ya, de alguna manera, está en nosotros.

Esto es lo que hemos estado defendiendo en este trabajo. El cine es un texto cuyas estructuras ya, de alguna manera, conocemos. Esta es la razón por la cual algo se nos hace inteligible. Si una obra artística es completamente extraña, no la entenderíamos. El extrañamiento absoluto berchtiano es inoperante. Esto Brecht y consecuentemente Gutiérrez Alea lo saben. Por eso, proponen alejarse de las estructuras preestablecidas. Así se crea un distanciamiento o extrañamiento que lleva al espectador a cuestionar lo que ve. Ese extrañamiento no es absoluto, sino es algo que se conoce y se ignora al mismo tiempo. De alguna manera, se sitúa entre lo familiar y lo nuevo.

¿Cómo puede obtenerse ese estado fronterizo entre lo conocido y lo desconocido? De alguna manera, se buscaría estar ante lo conocido como si fuera la primera vez. Es decir, en una actitud de contemplación. La palabra «contemplar» tiene su origen etimológico en el latín y se compone de los términos *cum* y *templum*. Sugiere un lugar sagrado donde observar con atención el cielo. Contemplar requiere despojarse de la búsqueda activa para permitir el encuentro con lo inesperado. Debe haber una especie de suspensión del juicio y un abandono por aquello que se observa. Después de ese vaciamiento, la extrañeza de lo que se presenta invita a cuestionar la naturaleza misma de lo observado. Pero también tiene sus inconvenientes, ya que esa suspensión del juicio ante una estructura nueva puede llevar al abandono, no de las estructuras de percepción, sino, en este caso, de la sala de cine. Una espectadora resume muy bien la experiencia en uno de sus comentarios:

El acercamiento a la película me produjo en un primer momento sorpresa, ya que la zona y cultura retratada en principio es ajena a mi propia experiencia de vida. Esta sensación de lejanía o extrañeza se une con la confusión, al tratar de buscar elementos narrativos que me introdujeran y guiaran hacia un personaje o tema en concreto, una actitud más bien dada por mi predisposición hacia creaciones visuales de carácter documental que etnográficas. Luego, al buscar adaptarme al diálogo propuesto por el director, se despertó la curiosidad por conocer los personajes y lugares retratados. Sin embargo, dentro de la dinámica de edición he podido detectar tanto(s) fragmentos de mi interés como otros que me han producido aburrimiento, lo que ha afectado mi atención y fluidez en mi observación (E19.1).

La extrañeza, en este caso, se divide en dos puntos. Uno, en el hecho de no ser perteneciente a la comunidad retratada, pero otra debido a las estructuras «extrañas» propuestas en la narración. Entendemos, aunque esto no se especifique, que si no apagó la pantalla hubo una aceptación tácita del lenguaje. Esto produjo en la espectadora dos sentimientos: interés y

aburrimiento. La primera intención en la película consistía en el vaciamiento de la mirada. Es decir, no dar, en principio aquello que se está buscando. O lo que es lo mismo, en el abandono a las nuevas relaciones narrativas. Esto se traduce en el espectador de diferentes modos:

Demasiado larga. Como un paseo por un lugar desconocido, a veces interesante, a veces monótono (largos silencios sobre fotos fijas), a veces con sorpresas inesperadas (E24.1).

Debo decir que me ha sido difícil establecer conexiones emocionales con los personajes: quizá por mi distancia cultural respecto de ellos, por mi formación (eminentemente científica), o mi personalidad (no suelo entrar lo suficiente en las historias como para identificarme con ellas). En este sentido, creo que la presentación de personajes en la película que representaran directamente al poeta y su entorno habría contribuido a ello (soy consciente que esas pueden no ser las pretensiones del autor) (E26.3).

No he entendido la mezcla con el Festival de cine de Nador, la referencia a la pregunta a la chica sobre el velo o el alcohol. La explicación sobre el efecto invernadero es claramente una de las sobras del progreso, pero rompe el hilo de la historia. Me ha descolocado, quizás hubiera estado mejor después de las imágenes de la crisis ecológica. Me ha descolocado las escenas de la mantilla, no he visto la relación entre tradiciones actuales y pasadas. ¿Amor a Cuba y Franco? (¿) Los textos sobre la Alhambra con imágenes de Nador? (luego las de la Alhambra). El desafío que representa la inmigración no he visto qué relación tenía con el poeta hasta no estar contestando el cuestionario. Las imágenes de la entrada a Nador no sé si han querido mostrar la invisibilidad de esos inmigrantes. Tampoco he entendido las imágenes de los coches de choque, y la de la feria en relación con la imagen falsa. Creo que alarga el documental de manera

innecesaria y te aparta del foco. Esa idea de la imagen falsa la exponen muy bien los actores en las tomas falsas del juicio (E34.5).

Como se puede ver hay elementos que son buscados, aunque no siempre los efectos sean deseables. Expresiones como «descolocado», «apartar del foco» son buscadas. Aunque otras como «dificultad con las conexiones emocionales» no es algo deseable en tanto se busca una aprehensión carnal y no intelectual. Pero quizá, la expresión que más concuerde con la intención sea: «un paseo por un lugar desconocido, a veces interesante, a veces monótono». La idea de paseo, que se puede asemejar a la idea de observación contemplativa, sugiere un caminar sin un fin concreto, solo por el mero hecho de pasear. El paseo es fin de sí mismo y no un medio. En el paseo no se pretende ir a un lugar concreto por una causa concreta, más bien el paseo permite el hallazgo de algo no buscado.

En la segunda etapa de la dialéctica del espectador aparece la sorpresa. Tras el extrañamiento llega una suspensión de juicio que prepara al espectador para aceptar lo inesperado, de ahí la sorpresa. Este proceso dialéctico comienza con el extrañamiento, que, si el espectador se compromete y no abandona, conduce a un vacío que permite esperar cualquier cosa. Luego, en este juego, aparecen elementos que generan en el espectador una curiosidad, llevándolo a cuestionarse el motivo detrás de lo que ve. Esto debería despertar el interés y, como resultado, provocar preguntas sobre lo observado. Veamos algunas reacciones:

La emoción que domina mi impresión sobre la película es la sorpresa: aunque no tenía unas expectativas asentadas antes de ver la película, el registro narrativo empleado ha sido inesperado (quizá yo habría elegido una narración basada en la recreación del poeta), y la profundidad del detalle ofrecido también me ha resultado impactante (E26.1).

El que formalmente no se parezca a un documental al uso siempre hace que uno se enganche y se interese más por la historia, al menos en mi caso. Al no ser tan plano en su discurrir, provoca mayor interés e incertidumbre (E27.8).

Durante gran parte del transcurso de la película me estuve preguntando por su razón de ser: es decir, me habría gustado encontrar una motivación más explícita para analizar la figura del poeta: ¿por qué se elige este personaje? ¿Cuál fue su magnitud literaria (fuera de su pueblo) y su repercusión en su tierra? También resulta intrigante por qué se reúne a gente del pueblo a hablar del poeta: si se pretende mostrar la realidad actual, ¿no habría sido más natural visitar a las personas? ¿Se busca dar un formato tipo documental? En síntesis, la forma de expresar los testimonios me ha resultado atípica (E26.5).

La última cita, no sabiendo exactamente si es algo positivo o negativo, resume muy bien el efecto que produce el extrañamiento, es decir, cuestionar lo visto. En este juego, la participación del espectador es necesaria, ya que, si no está dispuesto a involucrarse, la comunicación se interrumpe inevitablemente. Las razones están en la relación entre las expectativas de los espectadores y el cumplimiento de dichas expectativas por parte del cineasta. Las expectativas vienen dadas por un lenguaje tácito que un espectador espera ante un documental sobre un poeta o una película de ficción sobre un artista –por poner solo dos ejemplos–.

En la tercera parte de la dialéctica del espectador, debe haber una conexión entre la película y el espectador. El extrañamiento, que tiene la función de descolocar al espectador dándole estructuras nuevas que no ha visto anteriormente, tiene que, a la postre, proporcionar en la película algo a lo que asirse. El extrañamiento no puede ser el fin, como ya se ha dicho, sino un medio para una ulterior reconciliación. Dicho de otra manera, si no hay reconciliación a lo largo del metraje entre película y espectador este abandonará definitivamente la obra. Fijémonos en más comentarios:

He tardado en enterarme de que iba la película (E30.1)

La película no deja de ser confusa desde el inicio hasta el final. El mensaje se va consolidando en su propio desarrollo. Los diferentes contextos se van presentando entremezclados con otros contextos (artístico, histórico, antropológico, social, actual). Acertadamente, en esta línea, se presenta como una película en construcción. De este modo, es capaz de desvelar alternativas y paradojas que no son, a priori, visibles. Consigue también evidenciar, muy acertadamente a través de una muy buena traslación temporal, la dualidad ficción/realidad. Asimismo, es muy bueno el "intercambio" entre los conflictos social y artístico del poeta (E33.2).

Ciertamente, no había visto antes tanta cercanía y naturalidad en ningún otro documental parecido (E7.4).

Aunque con matices, la película que, como ha dicho el espectador E33, teje poco a poco una visión global es construida por el espectador que termina observando variaciones interpretativas. Solo los espectadores que consiguen conectar con la película tras el extrañamiento producen lo que el extrañamiento busca. No obstante, es bueno señalar las limitaciones de este tipo de películas:

Creo que la mejor selección y momentos de presentación de ciertas secuencias ayudarían a que esta obra llegue a un público más diverso, mejorando el ritmo narrativo del documento y facilitando su comprensión, siempre que esto involucre el deseo, motivación y resolución de su creador (E19.9).

En estos comentarios se prevé un riesgo y es que, en vez de producir la reflexión, se consiga la refracción. El espectador refractario sería aquel que no responde al propósito comunicativo que propone la película. Usando nuestro ejemplo del extraterrestre, un mensaje refractario consistiría en que, en el caso de que lo pudiéramos ver —que ya es mucho decir— no

pudiéramos ponerle nombre y solo lo pudiéramos calificar como extraño. Sin nombre, sin conciliación entre lo que se ve y lo leído por parte del espectador, todo quedaría envuelto en la extrañeza sin uso o significado. Por eso, el extrañamiento solo puede ser un medio y nunca un fin.

Cineasta, yo, subjetivo. En la parte teórica de este trabajo, se ha argumentado que la objetividad en el ámbito audiovisual solo concierne a la enunciación. Una imagen no es objetiva en sí misma, solo lo sería, en cualquier caso, la huella fenoménica de la luz y el sonido que registra el aparato fílmico. Es, por lo tanto, la objetividad una cuestión estética, aunque, precisamente por ello, es muy profunda. Dicha profundidad produce en el espectador una suerte de totalización del significado creyendo efectivamente que el mundo es tal y como se presenta en la pantalla. Esta huella traducida en imagen y sonido conforma según estructuras preestablecidas un discurso que debe ser interpretado. Interpretar es rellenar los vacíos entre lo implícito y lo explícito (Vargas, 1988). Es por lo que, Roland Barthes (1967) considera que el espectador es el último escritor de la comunicación pues la concluye con su interpretación. En este sentido para el semiólogo y crítico francés el autor no es una autoridad para la interpretación de una obra y sí el lector.

Paradójicamente, lo que propone el cine-ensayo no es la muerte del autor en tanto que enunciativamente el autor desaparece debido a que se establece un lenguaje neutro y objetivo. El autor en el cine-ensayo se muestra como enunciante y creador de imágenes y sonidos. No obstante, en este aspecto el autor sigue siendo subsidiario al texto y a la interpretación postrera del espectador. En el cine-ensayo el autor se neutraliza con la expresión cinematográfica simbólica de un «según yo». El espectador, en este sentido, queda intacto y abierto a la interpretación tanto como si la enunciación fueses objetiva. De esta manera podemos entender la siguiente reacción de uno de los espectadores:

La primera pregunta me hace pensar en el documentalista de la vida salvaje, que ni puede ni debe entrometerse en lo que ve, sino tan solo registrarlo y mostrarlo como es.

La peli traspasa estas fronteras conscientemente, lo que creo enriquece tanto la historia-hilo de la película como su lectura en el presente por una comunidad variopinta. La creatividad es la forma a través de la cual lo consigue (E10.4).

El encuestado hace referencia a los documentales de naturaleza a los que estamos acostumbrados por medio de la televisión. Ellos imponen un canon de expresión cinematográfica que se percibe como una suerte de estado de naturaleza. Naturaleza –o mejor dicho naturalismo– no por la temática, sino por la forma de acometer un documental. La objetividad, la no intervención en la acción se presuponen por el mero hecho de haber un lenguaje neutro y aparentemente objetivo. No obstante, la manipulación, aunque no es evidente, es necesaria.

Desde los primeros ensayos cinematográficos, la voz en off, tradicionalmente asociada con el documental expositivo clásico, ha desempeñado un papel fundamental. Esta voz autorizada y experta aporta una neutralidad ofrecida por la autoridad de la propia voz que es ratificada por las imágenes presentadas. Sin embargo, su función en el cine-ensayo es diferente. En los primeros ensayos de cineastas como Chris Marker y Agnès Varda, la voz en off se enfrentaba a las imágenes, cuestionándolas y provocando un desplazamiento de significado (Ussers, 2019, p. 56). Aunque para muchos autores la palabra se considera un elemento esencial en el cine-ensayo (G. Peydró, 2019, p. 238), las propias imágenes pueden cumplir esta función ensayística gracias a la imagen-ensayo (Català, 2014, p.118). En el caso concreto de *El espejo del Kalifa* la voz en off ha tomado dos usos: uno personalizar el discurso y dos cuestionar la propia imagen. Veamos qué dicen los encuestados al respecto:

La voz en off del autor, que crea un espacio de reflexión muy intenso, ayuda a crear un plan adicional. Además, esta voz contribuye a que el dinamismo del documental sea más homogéneo (sic) (E22.1).

Quizá lo más interesante no es el aspecto etnográfico; me parecen más atractivas las reflexiones del director -cinematográficas o filosóficas- que algunos aspectos etnográficos que no se desarrollan del todo (E16.4).

Entendí casi toda la película gracias a la voz en off que se mantuvo en toda la película. Solo hubo una escena que me descolocó y es la denuncia que hace Santiago del tema laboral de los morenos (E31.5).

La locución y la puesta en escena es lo que más me ha gustado. El personaje en of(f) muy bueno pausado y bien describe las escenas y los poetas del pueblo que recitaban muy bien (E9.9).

La voz en off, tal y como se ha descrito, apela más al logos, al intelecto, que a la emoción. La función de la voz en off es guiar la percepción del espectador, permitiendo una reflexión tanto interna como externa sobre las imágenes (Paggi & Izquierdo, 1994, p. 167). En el cine ensayo, hay un paso más, el montaje entre palabra e imagen crea una continuidad discursiva en lugar de una secuencialidad espacial, temporal o causal (Weinrichter, 2007, pp. 27-28). Es lo que se ha definido como montaje horizontal de oído al ojo. La palabra activa la imagen. En *El espejo del Kalifa*, además, la voz en off prepara ciertas imágenes para una lectura en segundo grado. Esta mediación se materializa a través de técnicas como el comentario basado en el principio del montaje. Este efecto crea una personalización y visibilidad del propio cineasta. Así se pueden entender los siguientes comentarios:

Si bien la película propone un personaje, el poeta, y la cultura que coexiste alrededor de su imagen, para mí más bien trata del creador de la película y su relación con el objeto observado. En este sentido, ha sido más comprensible dentro del relato la postura del director, al manifestar sus reflexiones, emociones e intenciones, apropiándose incluso de elementos representativos para contar la historia desde su punto de vista. Esto me

ha provocado reconocer una cierta tensión entre la mirada etnográfica, que busca documentar una realidad y una mirada personal y subjetiva de esa realidad (E19.2).

La visión del autor sobre la cultura a través de un personaje histórico (E29.2).

Se trata de una película muy muy personal. (Esto es muy bueno). Es original concebirla como una película "en transición" para configurar diversos componentes sociales, psicológicos, acaso filosóficos, históricos, ideológicos de concepción tan personal para cada una/uno (E33.8).

Quizá el hecho de que lo estudiado de alguna manera se representa estudiándose a sí mismo y hace partícipe de su historia y del estudio al director (E32.7).

Como se puede ver hay una recepción de la obra en donde el director se manifiesta dentro de su subjetividad. Incluso se llega a dudar de la *etnograficidad* de la película al apreciarse y sentirse poco objetiva. En el cine-ensayo los directores o las directoras parecen que fuesen contra las imágenes. Muy lejos queda la voz en off autorizada que como un semi dios ordena, no solo el discurso, sino la realidad misma.

7.2.3. Discusión sobre aspectos antropológicos y académicos

Antes de centrarnos en aspectos más concretos relacionados con la antropología académica, conviene hacer un apunte. Lo primero que cabría decir es que la gran mayoría de los encuestados son ajenos a la disciplina antropológica. Esto hace que cuando se aborda expresamente la pregunta «¿consideran que la película aporta algo nuevo al género etnográfico?», la mayoría se sienten legos y prefieren no contestar o contestar con evasivas. Pero cuando abordan la película desde otras perspectivas, sin querer, hacen uso de valores antropológicos que expresan en términos de cultura, sociedad, política, memoria, identidades, etc. Este tipo de saber se acomoda a lo que Michael Polanyi denominó conocimiento tácito en su libro *The tacit dimension* (1966). El conocimiento tácito es aquel que siendo difícil de formalizar, comunicar y

compartir se demuestra su entendimiento, aunque sea mediante intuiciones y corazonadas (Medina, 2022, p. 109). El conocimiento tácito se contrapone al conocimiento explícito, que puede ser conscientemente articulado, expresado y comunicado de manera clara y directa.

Para la presente discusión, se ha decidido dividir el apartado en cuatro aspectos relacionados con la antropología y las ciencias sociales. El primero tiene que ver con la percepción de los espectadores a temas que aborda la película como la cultura, la sociedad y la política. Otro subapartado tendrá que ver con la memoria. Es decir, con la apreciación de los encuestados al tratamiento de la película con respecto a la relación entre el presente y el pasado. Un tercer subapartado abordará la capacidad de la película que, a criterio de los espectadores encuestados, tiene para generar conocimiento. En este aspecto, el conocimiento tendrá que ver en la asociación entre razón y poética, conceptos desarrollados por María Zambrano. Por último, se discutirá la percepción que la película produce en el espectador sobre la veracidad y la honestidad del cineasta.

Cultura, sociedad, política. Cuando los espectadores hablan de cultura, no están empleando el mismo enfoque que podría utilizar la antropología. Desde la perspectiva de la gente común, la palabra cultura engloba una gama de aspectos, como las tradiciones arraigadas, las sutilezas de la vida diaria y los valores esenciales que definen una comunidad. De esta manera podemos leer las reacciones que los espectadores tiene sobre la película cuando hablan de cultura. En este aspecto, destacamos los siguientes comentarios:

El mensaje creo que está centrado en la forma de vivir y costumbres de un pueblo en una época concreta (E14.2).

En general habla de las costumbres de una comarca. A través de la imagen del poeta se expone la cultura en una época concreta a través de anécdotas y sucesos reales acaecidos (E31.2).

Considero que marca muy bien la cultura del lugar y cómo un poeta sin grandes dotes como se ha querido ver lleva (sic) una vida que más de uno quisiéramos haber tenido. Marca muy bien cómo un pueblo minero y campesino se desarrollan paralelamente (E9.4).

Los comentarios destacan la percepción de los espectadores sobre la representación de la cultura en la película, resaltando cómo se enfoca en las formas de vida y las costumbres de un pueblo en un momento específico. Se enfatiza que esta visión de la cultura se presenta sin muchos matices adicionales. Los espectadores parecen reconocer que la película se centra en la figura del poeta como un medio para ilustrar la cultura de esa época a través de anécdotas y sucesos reales. Además, se observa cómo se destaca la vida del poeta como un ejemplo de la cultura local, y se hace hincapié en la dualidad entre la vida en una comunidad minera y campesina. Sin embargo, se sugiere que esta representación puede ser algo idealizada.

La vida de un personaje desconocido fuera de su tierra. Muestra a la vez, el contexto cultural en el que vivió, invitándonos a reflexionar sobre la complejidad de la comunidad y de la sociedad del momento, llena de contrastes y de cambios, Y su comportamiento como una forma de resistencia cultural y anclaje en tradiciones del pasado (E34.2).

Se debe resaltar la importancia apreciada por los espectadores del contexto cultural para comprender las acciones y actitudes de los personajes en la película. Esto refleja una comprensión comparativa que se asemeja a la perspectiva antropológica. Los espectadores reconocen la relatividad de ciertos valores y cómo estos están intrínsecamente ligados al contexto sociocultural. Este enfoque comparativo les permite reflexionar sobre los contrastes entre los dos tiempos y realidades presentados en la película: finales del siglo XIX y principios del XX del poeta y el contexto actual desde el cual se narra su vida y obra.

No soy experto en cine, pero la película me ha hecho reflexionar sobre la relatividad de ciertos valores y la importancia del contexto sociocultural para entender los hechos y las actitudes de los personajes. Quizá el autor buscara reflejar este tipo de contrastes jugando con los dos tiempos y realidades (la del poeta, y la actual desde la que narra su vida y obra). En cuanto a la comunidad retratada en la película, creo que su representación es muy fiel a la realidad, es posible que el autor haya querido recrearse en la realidad actual del pueblo para explotar el contraste señalado (E26.2).

Este comentario resalta la estrategia de jugar con los contrastes en la película, evitando entrar en descripciones detalladas de los contextos históricos vividos por el poeta. Estos contextos –llamados vulgarmente «cultura»– se presentan como inalcanzables e indescifrables, tanto en la realidad como en la película. Al omitir la descripción detallada, se crea una sensación de distancia en torno a esos períodos de tiempo pasados. Esta falta de accesibilidad amplifica el contraste con la realidad presente en la que se desarrolla la narrativa, generando una sensación de desconexión o incluso idealización de la vida del poeta y su época. Esto puede llevar a una reflexión más profunda sobre la relatividad de los valores y la importancia del contexto sociocultural en la comprensión de las acciones y actitudes de los personajes.

Al llegar aquí, nos enfrentamos a la siguiente paradoja: a pesar de intentar establecer una distancia representativa, esta última se percibe como «muy fiel a la realidad» (E26.2). la película no busca transmitir una representación completamente fiel a la realidad. Sin embargo, si esta representación se percibe como realista, es, según nuestra percepción, probablemente debido a que se percata como veraz, o más específicamente, como honesta. Este punto será explorado detenidamente más adelante.

Los aspectos más profundos de la antropología y la etnografía están estrechamente vinculados al complejo entramado de significados relacionados con la política, las luchas sociales y las condiciones laborales y económicas. En la película, esto se refleja en cómo se aborda el

desarrollo económico de la zona desde finales del siglo XIX. El auge minero provocó una revolución en un lugar como Cuevas del Almanzora que anteriormente dependía principalmente de la agricultura. Aunque esto enriqueció a algunas familias, también provocó migración desde otras regiones. Estas condiciones se combinaron con un despertar social que exigía mejores condiciones laborales. Este contexto histórico, junto con los acontecimientos a nivel regional en Andalucía y España, condujo a una modernización política que trágicamente desembocó en la guerra civil. A nuestro parecer, esta época dramática continúa influyendo en la polarización política y cultural que la película transmite veladamente.

Es natural que la película busque impactar el intelecto a través de la emoción. Por ello, no sorprende que, al preguntar sobre algún momento de conexión emocional, se haya destacado «las condiciones de vida de los mineros» (E13.3). La película ofrece una narrativa poética que busca conmover al espectador al abordar la difícil situación de la minería. Al mismo tiempo, plasma de manera cruda los datos que reflejan la posición obrera, lo que provoca una sensación de vergüenza e indignación. Este hecho abre una puerta para indagar en las condiciones sociales y los sistemas económicos que rigieron tradicionalmente la economía agraria de esta zona de Andalucía del pasado siglo. Bien es cierto que estas cuestiones no se perciben como centrales o vertebradoras. Sin embargo, en la película, cada detalle es crucial para el conjunto, siendo tan importante como la figura principal. Así se puede entender lo siguiente:

Hay una visión de la Historia de Andalucía crítica con respecto a la desigualdad que supuso el sistema rentista o a la explotación de las minas. La recomendaría, pero no tanto por esa parte etnográfica, ni tampoco por la biografía del poeta almeriense, sino por esos detalles marginales que son lo mejor de este documental (E16.6).

Una parte comprometida de la realización de la película fue la de cómo abordar temas tan delicados como la guerra civil. En la actualidad, prácticamente no existe nadie que haya vivido en sus propias carnes tal drama. Todo lo que conocemos nos viene dado de lo poco que

nos han transmitido nuestros antepasados. No obstante, se tiene un imaginario sobre la guerra civil a través de obras literarias y audiovisuales, lo cual puede influir en la percepción prejuiciosa del conflicto. Es difícil salir de los lugares comunes gracias a los cuales se pronuncian frases como que en ambos bandos hubo víctimas y verdugos o, todo lo contrario, el «otro» bando fue el diabólico culpable. En este sentido se nos planteaban dudas, ¿cómo se puede huir al mismo tiempo del sectarismo y de la indefinición? Por otro lado, ¿es pertinente hacer humor de una desgracia inclasificable? En muchos momentos se dudó si era pertinente hacer burla. ¿Es la secuencia del fusilamiento, por ejemplo, pertinente o no? Lo que se descartó desde un principio fue el hecho de mostrar la crueldad o imágenes que banalizaran con más violencia cinematográfica lo ocurrido. Se eligió seguir con la representación oblicua y crear distancia. Quizá, al final, el espíritu juguetón del propio Sotomayor llevó a abordar un tema tan delicado desde el punto de vista del humor. No obstante, quizá ayudado por un imaginario preexistente, hubo cierta mella en los espectadores que llegaron a verlo como verdad poética:

Muchas son las conexiones emocionales... El momento de sacar contra la pared al personaje principal (su representación teatral) por los republicanos, me movió extrañamente. El encuadre me recordó otras imágenes de fusilamientos de la guerra civil española y no solo, de sacarte contra la pared blanca para una muerte injusta. Y en todo eso, en la escena sentí algo de ironía, de burla... Quizás por la interpretación... Quizás hay algo que no entendí, pero hubo algo en la escena que me indignó (E10.3).

Como se viene defendiendo en esta investigación, las imágenes no representan una realidad objetiva independiente de lo cinematográfico, sino que reproduce otras imágenes inscritas en lo cultural. Es decir, esa maraña de significados y significantes sirven para reciclar y contar de nuevo. La secuencia del fusilamiento es inventada, pero apela al imaginario del espectador que asume como veraz, en tanto que emocional. Lo que dudamos es que alguien

pueda concluir tras ver las imágenes que el hecho que se representa hubiera sido efectivamente así.

Antes de terminar este subapartado y abordar otros aspectos antropológicos y sociales resaltados por los encuestados, es importante abrir un breve paréntesis. Esto nos permitirá hablar con sorpresa de la cuestión identitaria. Es curioso que haya un espectador que destaque «el espejismo de la identidad» (E20.2) como el tema principal de la película. Pero bien pensado, es de lo más normal habida cuenta los preceptos teóricos que han llevado a la elaboración de la película. Ya se ha mencionado la poca utilidad y fundamento teórico que supone la identificación cultural. François Jullien en su libro *La identidad cultural no existe* (2017) nos hace fijar la mirada en la interacción cultural, en los márgenes para operar con algo, como la cultura, cuya esencia se desvanece. Del mismo modo, el cine-ensayo cuestiona esa entidad firme, discreta y positiva que puede transmitirse mediante el audiovisual. Según esta visión, el cine es en última instancia un texto cuyo significado se sitúa en un juego entre la película, la intención del cineasta y el espectador. Todo esto lleva consigo a la multiplicación de elementos que, como ya se ha dicho, desvanece la figura principal y el propio tema de la película. Por lo tanto, no es descabellado pensar que lo que se cuestiona en el fondo también se realiza en la forma. Esto es, que la identidad es un espejismo. Veamos otra respuesta a la pregunta sobre el tema principal de la película:

Como todo tiene muchas lecturas y depende de cómo se las mire, que la identidad per se no existe, que es algo que el otro aporta. La representación de la comunidad retratada es tierna, es amigable (E11.2).

La idea de que la identidad per se no existe es matizable y conlleva un gran tratado filosófico que no es el fin de este trabajo. Sin embargo, no pensamos que la película quiera reflejar tal cosa, pero sí se valora el hecho de estas percepciones. Lo importante es que la película no dé un concepto claro y distinto de algo que en modo alguno lo es. Por lo tanto, este tipo de

respuestas, si bien son exageradas, reductoras, no generalizables y hasta cierto punto falsas, tiene cierto valor porque cuestionan el propio medio. Y esto es precisamente lo que con el cine-ensayo se viene persiguiendo.

Memoria: relación pasado y presente. Como dice el fotógrafo Joan Fontcuberta en *El beso de Judas* (1997), las fotografías son como vestigios filtrados que revelan la brecha entre la imagen capturada y la experiencia vivida (p.79). La tecnología fotográfica son expresiones de esta memoria aplicada. De este modo, las fotografías son esencialmente una representación física de un intercambio de información, una modulación de la memoria. Llevando la reflexión sobre la memoria y la fotografía de Fontcuberta al cine, podemos afirmar que en el proceso de elaboración de una película también se moldea la memoria. Por un lado, se trabaja siempre con imágenes del pasado que, al ser ordenadas, se configuran en un relato. Por otro lado, y en el caso particular de *El espejo del Kalifa*, al tomar la fotografía como tema central –no olvidemos que la película se genera gracias a la foto de Sotomayor vestido a la usanza árabe–, tanto en su significado denotativo como connotativo, de alguna manera se está interactuando con la memoria. Una fotografía, como se muestra en la secuencia de la exposición de fotografía (25 min 55 seg), actúa como un dispositivo que incita a mirar hacia el pasado. La película en su conjunto puede entenderse como un retrato en movimiento que estimula los recuerdos personales y colectivos tanto de los retratados como de los espectadores. De esta manera se pueden entender los siguientes comentarios:

Para mí, el tema principal es la memoria, cómo y desde dónde se construye. Inevitablemente, la comunidad participante está retratada a partir de la mirada del autor (E17.2).

La verdad, está muy bien equilibrado todo el juego documental de fotografía, de material histórico, las entrevistas y es muy entrañable ese grupo humano con el que trabajan la memoria y la escenificación del personaje (E1.1).

Su huella en la memoria colectiva. Desde varios puntos de vista (E5.2).

Me parece muy bien manejado que, a partir de la memoria de este personaje, se generen muchas reflexiones sociales y del ser humano (E8.2).

Sentimos como un éxito el hecho de que ciertos espectadores sepan que no se retrata hechos del pasado, sino la memoria a través de los artilugios filmicos y fotográficos. Desde muchos puntos de vista (E5.2), el autor impone un prisma particular en su manipulación (E17.2).

El presente interpreta el pasado y transforma la memoria. Los márgenes y el poeta. Hay una representación de la cultura andaluza y de un orientalismo falseado (E16.2).

La memoria, en este aspecto, no es una máquina del tiempo, sino la construcción relatada y hasta cierto punto ficticia del pasado. La memoria se forma y se moldea desde el presente. Nos advierte sobre los cambios y desafíos actuales y nos impulsa a reflexionar sobre cómo abordarlos. Por ejemplo, el cambio climático es un problema contemporáneo que nos filtra nuestro pensamiento sobre el pasado. Al mirar hacia atrás, podemos identificar patrones y lecciones que nos ayuden a comprender y abordar mejor los desafíos presentes y futuros. En este sentido, la memoria es una herramienta vital para la adaptación y la acción en un mundo en constante cambio. De esta manera, la secuencia sobre el aumento de la temperatura –que para ciertos encuestados no tiene relación con el resto de la obra– se ve como un aspecto positivo que aborda la película. Por ejemplo:

(preguntado sobre la conexión emocional) El momento del recitador, por ejemplo. La explicación de la subida de temperaturas. Me gustan las imágenes del presente: las ovejas atravesando una zona en construcción (E16.3).

Transmite tres aspectos principales: cómo el ser humano depende por completo del medio ambiente; la reacción romántica e inadaptada de las figuras finiseculares que

desearían parar el tiempo o los cambios; la sociedad diversa de gente que viene y que va donde las migraciones hacen aflorar sentimientos de no ser de ninguna parte y de todos sitios un poco. En definitiva, la adaptación de los seres humanos al cambio (climático, de costumbres, de régimen político etc.) (E23.2).

Este último comentario enlaza muy bien con el propósito del arranque de la película que se expresa en los primeros minutos. Mientras se ven fotografías que tendrán importancia a lo largo de la película, la voz del autor reflexiona sobre la idea de que toda historia es la historia de un cambio. Y el cambio adquiere significado solamente desde una referencia, ya sea en el tiempo o en el espacio. Esto nos lleva a establecer una relación entre diferentes elementos temporales y espaciales. Al comparar el pasado con el presente, nos sumergimos en la visión reaccionaria y romántica de Sotomayor, quien es el personaje catalizador de la historia. Es decir, vivimos su cambio desde nuestro presente. Gracias a la película podemos identificar una crítica al mito del progreso desde distintos ángulos. Por un lado, encontramos el cambio que experimentó Sotomayor a finales del siglo XIX y principios del XX, y por otro, el cambio que vivimos en el siglo XX y XXI, en nuestra propia contemporaneidad. Esto mismo es expresado por los espectadores de la siguiente manera:

No conozco a fondo ese género, por lo que no puedo decir sobre lo que aporta de nuevo. No sé si entrarían en el mismo documental sobre la vida de alguien. Si tomo estos como referencia, algo nuevo ha sido el ir mostrando en paralelo la cultura que existía en tiempos del protagonista, con momentos de la vida del pueblo hoy. Aunque me ha gustado la intervención de los vecinos y familiares, no solo en la teatralización sino en contar con su opinión sobre cómo entendían al protagonista, en función de lo que han leído u oído de sus antepasados. En cuanto al comportamiento humano, podríamos comparar lo que ocurría en tiempos del protagonista, que alcanzó su riqueza con la explotación de recursos naturales como la plata, pero a costa del trabajo de gente poco

reconocida y lo que ocurre ahora con el trabajo de inmigrantes invisibles. En este sentido, el documental muestra que hemos ido a peor, las sombras del progreso, en la medida en que el protagonista apreciaba y valoraba a los Caballeros del campo, y hoy ignoramos a los morenos (E34.4).

La película me hace ver qué poco y lento cambiamos como sociedades. Se me hace visible su claridad y transparencia maduras como autor. El trabajo con la comunidad me encantó. Revuelve un pasado común en la búsqueda de una verdad común. Una utopía viva y siempre cambiante, pero aún una búsqueda que pone en valor (E10.2).

Que lo antiguo no es todo bueno y que lo nuevo no es siempre lo mejor (E9.2).

El comentario final, quizás ambiguo, refleja la postura crítica deseada. Se busca evitar posturas rígidas que afirmen que el pasado fue mejor o peor. En cambio, se pretende abrir grietas en los discursos para reconsiderar el pasado con una perspectiva actual, reconociéndolo como un lugar que aún influye en el presente y nos desafía a repensarlo desde nuestras circunstancias contemporáneas.

Conocimiento: razón y corazón. Ante la primera pregunta, relacionada con la impresión general y la experiencia de haber visto la película, conviene destacar la apreciación de algunos espectadores al calificar la película como analítica, informativa, didáctica y reflexiva, entre otros términos.

El planteamiento de la película es muy interesante: Como de una particularidad de un personaje de un pueblo consigue mostrarnos la esencia la gente de un pueblo de la Andalucía oriental a la vez se vincula y muestra el pintoresquismo, movimiento generalizado en Europa y Estados Unidos vinculado al romanticismo. Me ha emocionado enormemente también la capacidad de análisis de la realidad de esas personas,

generalmente mayores. El autor ha sabido mostrarnos en vivo y rescatarnos una realidad que aún no ha muerto (E12.1).

Interesante, agradable, muy informativa me dio conocimiento (E13.1).

Me gustó y me interesó. Nunca supe si estaba leyendo una película documental o si estaba viendo una tesis doctoral (E17.1).

Didáctica y relajante (E18.1).

Reflexiva, entretenida (E20.1).

Impresión general muy buena, ratificándome un punto de «inseguridad» en mi conciencia propia acerca de determinados aspectos de género humano.

No puedo decir que la película me haya tocado el corazón, pero sí mi razón; no porque me la haya cambiado, sino, en todo caso, porque me la haya ratificado... Digamos que (si debo expresarlo, como dice el enunciado de la pregunta, en términos emocionales) lo que me ha movido esta película son mis «emociones razonadas», mi razón asentada por el devenir y/o evolución de una confusión progresivamente «enfocada» (E33.1).

La película no es vista en los términos zambrianos de razón poética. Pesa aún más el concepto académico que la experiencia de haber visto algo guiado por otra lógica. La reflexión y la división en múltiples fragmentos produce una estética que se asocia más a lo analítico y por consiguiente a la razón que a lo poético. En este aspecto se debe matizar qué supone razón y poético tal como lo expresan los encuestados. Ante la pregunta de si la recomendaría y a quién, un espectador responde: «Sí. A los que se comen la cabeza. El resto no la va a entender» (E33.6). Esta idea sugiere que el espectador no es un elemento pasivo que percibe en su totalidad la película. Por el contrario, tiene que mascullar en su cerebro para procesar lo visto. No obstante, también se plantean otros obstáculos:

Tal como está editada hoy la obra, creo que puede ser difícil de acercarse con ella a un público general que no está acostumbrado a los documentos etnográficos. El principal grupo de interés recaería en este caso en otros investigadores etnográficos o en su defecto en un grupo social culturalmente afín a la realidad presentada, compartiendo interés por la zona o los personajes retratados con los que se produzca un tipo de conexión emocional más profunda, a través del reconocimiento de su cultura, de su espacio o de su historia. Para quienes somos lejanos a esta realidad, se nos hace difícil encontrar una conexión si no es mediada por elementos como la narrativa, la retórica o una clara perspectiva o motivación en la dirección (E19.6).

Debo decir que me ha sido difícil establecer conexiones emocionales con los personajes: quizá por mi distancia cultural respecto de ellos, por mi formación (eminentemente científica), o mi personalidad (no suelo entrar lo suficiente en las historias como para identificarme con ellas). En este sentido, creo que la presentación de personajes en la película que representaran directamente al poeta y su entorno habría contribuido a ello (soy consciente que esas pueden no ser las pretensiones del autor) (E26.3).

Los comentarios subrayan el desafío de conectar emocionalmente con los temas presentados debido a la distancia cultural entre lo que se representa y el público. Aunque pueda existir una barrera comunicativa inicial debido a intereses divergentes, el medio de comunicación puede ofrecer un matiz que acerque al espectador a lo representado, incluso si inicialmente parece indiferente. Así se puede entender que «se nos hace difícil encontrar una conexión si no es mediada por elementos como la narrativa» (E19.6). La forma de contar, quizá fragmentaria, en algún caso puede producir interés al percibirse por el espectador como inconclusa creando un interés por saber cómo acabará aquellos temas que se han propuesto.

Al analizar las respuestas, parece que la película no está recomendada para el gran público. No obstante, despierta interés por los sujetos filmados. Esto se debe a que los

espectadores encuentran más fácil empatizar con personas reales o ficticias que con conceptos o ideas abstractas.

Conexión emocional me parecen unos términos demasiado elevados. Sentí curiosidad por el personaje de Sotomayor y simpatía por los personajes del pueblo (E27.3).

En este sentido, algunos encuestados perciben un carácter pedagógico en la película. Se podría afirmar que es una manera efectiva de acercar algo que inicialmente parece distante.

Sí la recomendaría. Para historiadores y estudiosos de las poblaciones del XIX y XX, y de la minería del sudeste peninsular. Fotógrafos (E25.6).

Cualquiera persona que ama el cine. Y más. Veo el formato y como una muy buena manera de enseñar historia a las generaciones jóvenes. La mezcla interdisciplinar y ligera, sincera, sin pretensiones agrada y convierte algo complejo en algo por lo menos cercano (E10.6).

Veracidad, sinceridad. Según los comentarios, etiquetar el documental como una etnografía presenta un problema. Es así, debido a que los conceptos de etnografía y antropología pueden resultar confusos para los espectadores. Esta etiqueta predispone al espectador ante el hecho de estar viendo un audiovisual académico, con todo lo que ello supone. Para muchos, no parece una representación clara de comportamientos culturales. En comparación con películas como *Nanook, el esquimal* (1922), se percibe una gran diferencia.

Si comparo esta película con otras películas etnográficas vistas anteriormente, desde algunas evidentemente muy reconocidas como *Nanuk el esquimal* o *Tire Dié*, hacia otros ejemplos más actuales como *Fantastic Machine* o *Kedi - Gatos de Estambul*, las fronteras entre el documental y el cine etnográfico me parecen cada vez más difusas, lo que dificulta mi apreciación y cotejo con fundamentos totalmente objetivos. Nuestra

relación con los artefactos audiovisuales nos ha enseñado a ver y entender el mundo de una manera, por lo que buscamos esas características en los nuevos relatos a los que nos enfrentamos. Para el caso de *El espejo del Kalifa*, me ha llamado la atención el uso de la ficción para acercarse a esa realidad y la posterior reflexión dada por la experiencia de la investigación de campo, dando al director un protagonismo y presencia que no esperaríamos de un cine etnográfico (E19.7).

Esta sensación de sorpresa se debe posiblemente a que no se trata de una etnografía clásica, sino más bien de una etnografía crítica. Entonces, surge la pregunta: ¿La etnografía crítica es realmente etnografía o está más relacionada con los presupuestos teóricos de la antropología? El hecho de que el espectador señale «los artefactos audiovisuales» como elemento principal para ver y entender el mundo lo ensambla directamente con el proceso cultural de ver. ¿Podríamos estar hablando, consecuentemente, que la película se trate de una etnografía de los modos de ver –parafraseando a John Berger (2005)–? No consideramos que se llegue a tanto. Lo que sí se puede señalar es que ese acercamiento a la forma de mirar es un elemento que en la etnografía llamada clásica pasa desapercibida. Rara vez encontramos trabajos audiovisuales que incluyan en su poética la forma de ver. Solo el cine reflexivo y el cine-ensayo lo pone en primer término.

La etnografía pretende expresar una verdad cultural de la comunidad representada. En esta película la verdad se presenta en forma de sinceridad y honestidad. Esto lo sugiere el hecho de enunciar cinematográficamente un «según yo». Este punto de vista viene dado por la exposición del artefacto visual que hace que los espectadores no sientan que están viendo una verdad monolítica, sino diferentes verdades.

¿Qué representa la cultura? no creo que haya una sola cosa que la represente. Y como plantea este ensayo fílmico, esa representación se hace siempre desde la mirada del

que representa, e inevitablemente, desde los vínculos afectivos que lo unen al sujeto o cultura representados (E17.5).

La aportación de la comunidad es muy enriquecedora, útil y esclarecedora. Además, pone de manifiesto que la verdad no es fácil, es compleja, hay tantas verdades como puntos de vista. La complejidad de la verdad se manifiesta también al final de la película cuando se leen los documentos del juicio (E6.4).

Resulta significativo que se haga referencia, quizás, al aspecto más objetivo de la película: la transcripción del proceso judicial contra Sotomayor al inicio de la dictadura. También es interesante que se lo califique como complejo. Las dos partes del juicio, la secuencia ficcionada y la lectura de los documentos, resumen eficazmente la disparidad de opiniones sobre la clasificación política de Sotomayor. La narración objetiva de ciertos pasajes extraídos directamente del proceso judicial no determina, al igual que la ficción, cuál fue realmente su inclinación política. Simplemente se resalta que no fue condenado. Ni siquiera los datos fríos nos llevan inevitablemente a una conclusión. Todo esto sugiere que la selección y exclusión de partes de la transcripción del juicio puede sesgar la percepción hacia un lado u otro, dependiendo de la perspectiva del autor y, por supuesto, de la predisposición del espectador. Reconociendo que la manipulación es inevitable, solo se puede aspirar no a la verdad absoluta, sino a la honestidad de manifestar la visión personal de la película.

Las superó. Se trata de una película muy muy personal. (Esto es muy bueno). Es original concebirla como una película «en transición» para configurar diversos componentes sociales, psicológicos, acaso filosóficos, históricos, ideológicos de concepción tan personal para cada una/uno (E33.8).

En este punto, es importante destacar la calificación de «en transición» atribuida por el espectador E33. Esta sensación de incompletitud, de algo no definitivo, respalda la noción de

construcción. De manera similar a las pinturas y esculturas inacabadas que revelan el proceso de creación, esta percepción muestra cómo se ha construido la representación. Por lo tanto, se establece una distancia entre lo que se representa y la representación misma, brindando al espectador un elemento adicional para reflexionar sobre la obra.

Sin embargo, este aspecto no es simplemente un elemento estético desconectado de su fundamento teórico. Como se ha argumentado en este trabajo, nos basamos en los principios teóricos antropológicos de la escuela interpretativa de Clifford Geertz. En este sentido, hay una frase del antropólogo interpretativo Geertz sacada de su libro *Conocimiento local*⁵⁷ (1994, p.242) que sale expresamente en la película, que guía nuestro enfoque audiovisual y que los espectadores se hacen eco:

Para mí, destaca una frase de la voz en off para sintetizar el enfoque caleidoscópico de la película: «Una imagen clara de un objeto confuso no puede ser clara, sino confusa. Si fuese clara sería falsa». ¡Magistral! (E33.3).

En este contexto, la verdad radica en la adecuación entre el retrato y lo retratado. Por lo tanto, si se percibe que lo retratado es nebuloso, implica necesariamente que el retrato, para ser fiel, también debe ser nebuloso. ¿Significa esto que no hay un conocimiento objetivo después de ver la película? No lo consideramos así. Más bien, cada espectador formula, según su criterio, diferentes interpretaciones. Sirva como colofón el siguiente comentario:

Me interesa mucho reseñar determinados momentos, quizás por la vertiente que se adentra en el contexto ideológico:

⁵⁷ La frase a la que se hace alusión dice exactamente así:

Sin duda se trata de un concepto vastamente impreciso pero como al fin y al cabo remarcó Wittgenstein —el santo patrón de lo que aquí se avanza—, una imagen verídica de un objeto confuso no puede ser clara, sino confusa. Es mejor pintar el Marco emularía Turner, que intentar hacer de este una vaca de Constable (Geertz, 1994, p. 242).

1) La conversación discutida acerca de lo que podríamos titular como "el rico rojo": los vecinos que claramente son del Norte evidencian las "tragaderas" de los aparceros andaluces: "¿la familiaridad con el poeta era real, o era vasallaje? ¿el arte del poeta era real, o se construyó su nicho por su riqueza y posición social en un mundo rural con gran distancia entre ricos y pobres?

2) La Historia/Memoria se ficciona para recordarla... 2a) ¿Se ficciona la realidad que fue? ¿Se puede mantener una ficción (ahora una ficción del pasado) en el tiempo? ¿Era, por tanto, una realidad? 2b) La recreación de la foto final ni siquiera es exacta a la recreación original, ¡¡cuánto más podría ser diferente a la realidad!!

3) Es genial la manera de verbalizar el auténtico quid de la película: "La verdad no es fácil" (E33.10).

7.2.4. Conclusión. Lo deseado, lo no deseado y lo no concluyente

A partir de la interacción entre cómo los espectadores han respondido a la encuesta, la intención del documental ensayístico y las imágenes del audiovisual, podemos sacar varias conclusiones. Primero, hay un grupo de reacciones que podríamos llamar no deseadas, relacionadas con la dificultad que la película presenta para ciertos espectadores. Sin embargo, también hemos identificado resultados positivos que respaldan la noción de reflexividad que el documental busca transmitir. Aquí es donde la película cumple con su objetivo de ser un cine-ensayo, actuando como un dispositivo estético que estimula el pensamiento en el espectador, en línea con la visión de Godard sobre el cine-ensayo como una forma que piensa (Weinrichter, 2007, p.14). Además, hemos observado reacciones ambiguas que preferimos llamar no concluyentes.

Uno de los principales objetivos de la obra era explorar el concepto de razón poética de María Zambrano. En contraposición al método científico, Zambrano propone una metodología

alternativa a la científica. Zambrano destaca la importancia de la expresión basada en la métrica, el ritmo y la metáfora como vías hacia el conocimiento (2007, p. 62). Esta perspectiva aboga por una apertura frente al método filosófico y científico ilustrado, cuyos resultados están siempre dispuesto a ser interpretados por los lectores. En esta búsqueda, la película intenta romper expectativas al proponer una forma propia, arraigada en la poética del autor y su subjetividad.

Utilizando la metáfora del título de *El espejo del Kalifa*, la película se presenta como un espejo que invita a una reflexión por parte del espectador, quien debería encontrarse identificado con el autor. Sin embargo, como se ha observado, algunos espectadores en ocasiones experimentan más una refracción que un reflejo. Este pensamiento refractario puede manifestarse como un rechazo al contenido de la película. Los síntomas de este rechazo pueden ser causados por la falta de una trama implícita –semejante a un documental clásico o expositivo– que muchos espectadores esperan encontrar en un documental.

La fragmentación y la multiplicación barroca, junto con las ideas abstractas presentes en la obra, contribuyen a esta falta de empatía. Es difícil conectar emocionalmente con ideas abstractas, mientras que la empatía suele surgir más naturalmente hacia personas o personajes. Entendemos que esta sea la razón por la cual algunos espectadores sienten que la película no logra cumplir sus expectativas. Algunos espectadores, sin embargo, encuentran frustrante esta falta de conclusión o cierre, ya que desean una resolución definitiva que la película no proporciona, dejándolos con una sensación de falta de solución.

El uso de la voz en off, aunque concebido como una herramienta para cuestionar la propia imagen, muchas veces se entiende como voz autoritaria explicatoria. En ocasiones es vista como un elemento que impone una estructura lógica sobre la narrativa. Esto podría limitar la libertad del espectador para interpretar las imágenes y llegar a sus propias conclusiones. La película, con su fragmentación, la multiplicidad de temas y la voz en off que expone conceptos, corre el riesgo de ser percibida como demasiado intelectual. Este exceso puede hacer que no

sea accesible para todos los públicos, sino que esté dirigida a un espectador más reflexivo y exigente.

También podemos analizar algunos elementos que resultan ambiguos o no concluyentes en la obra, entre los cuales destaca el tema del orientalismo. El uso del imaginario orientalista como un «mito bueno», en términos del profesor José Antonio González Alcantud, no parece haber demostrado su utilidad de manera contundente. Por un lado, los encuestados apenas hacen referencia a este tema, quizás debido a la falta de una pregunta específica al respecto en la encuesta. Sin embargo, esta ausencia, ya sea positiva o negativamente, sugiere que el tema es funcional. Es decir, precisamente la plena adecuación hasta el punto de ser visto como orgánico muestra que su uso es pertinente.

No obstante, no se ha observado que el uso del orientalismo genere un pensamiento crítico en los espectadores al ver cómo el romanticismo de Sotomayor utiliza el orientalismo de manera privada y privilegiada. Tampoco se puede afirmar que la experiencia de la película presente este tema como un elemento emancipador. Esto podría deberse a que el orientalismo queda en un segundo plano temático, eclipsado por otros temas que captan más el interés del público.

El hecho de que la película no siga un guion preestablecido y se deje llevar por el devenir del «paseo» cinematográfico puede implicar que algunos temas que inicialmente se plantearon como centrales terminen relegados a un segundo plano. De esta manera, temas que podrían haber sido ejes vertebradores en un principio, como el orientalismo, se convierten en aspectos secundarios dentro de la narrativa. En este aspecto, la forma abierta pudo al contenido apriorístico y se nota en su resultado.

Las respuestas de los espectadores nos han desencadenado debates sobre si el audiovisual en cuestión puede ser considerado una etnografía, una etnografía crítica o simplemente una película con elementos antropológicos. Estos debates son tan prolongados e inacabados como las reflexiones sobre la propia naturaleza de la antropología. En términos simplificados,

podríamos afirmar que, desde un punto de vista académico, la obra podría ser considerada una etnografía, pero su cualidad etnográfica no se limita únicamente al producto cinematográfico en sí. En este caso particular, es la combinación de la película en su totalidad junto con este trabajo antropológico el que otorga su valor etnográfico, en mayor o menor medida.

Sin embargo, la percepción que tienen los espectadores, muchos de los cuales tienen un conocimiento tácito sobre la etnografía, aunque no puedan definirla con precisión, puede ser excéntrica en relación con la concepción tradicional de una etnografía. Esta percepción divergente va en contra del propósito inherente de la etnografía, ya que la obra no es percibida con la autoridad suficiente para ser considerada una contribución significativa al campo. Todo esto, al menos desde un punto de vista común o no académico.

Es importante reconocer que la autoridad en los relatos científicos y académicos, incluyendo aquellos relacionados con la etnografía, suele ser otorgada por expertos y expertas que validan tanto la forma como el contenido. Con el tiempo, esta validación performativa de los enunciadores y validadores puede conferir a la obra un carácter más reconocido en el ámbito etnográfico. A este respecto, desde el inicio, fue voluntad del proyecto explorar territorios distintos, por lo que no extraña que los resultados obtenidos en este aspecto sean considerados igualmente excéntricos.

Los aspectos positivos de las respuestas de los encuestados abarcan tanto resultados esperados como inesperados. A pesar de algunas observaciones matizadas en los párrafos anteriores, la reacción ante la forma ensayística de la película ha sido mayormente positiva. La fragmentación, la interacción de elementos diversos como en un collage, y la desviación del tema principal hacia paseos o breves escapadas a otros temas guiados por la reflexión del autor han sido percibidos como un proceso de reflexión en sí mismo.

Este proceso de reflexión ha engendrado espectadores activos que cuestionan lo que están viendo. La multiplicidad de temas generada por la reflexión en *El espejo del Kalifa* encierra un orden oculto que invita al espectador a investigar en el aparente caos. Este caos, sin

embargo, revela una lógica interna. Esta lógica, a su vez, se completa a través de un proceso especulativo llevado a cabo por el espectador, que se desarrolla a partir de una dialéctica que comienza con el extrañamiento y culmina en un encuentro de orden. Esta metodología, de cualquier modo, no está cerrada desde la propia película como si fuera el resultado de una investigación policial. Muy al contrario, la lógica está en función de cada espectador que haya participado en el juego previsto y se haya apoyado en su propio conocimiento y estructuras.

También se aprecia de manera positiva el enfoque comparativo adoptado por la película, el cual mira hacia el pasado desde la perspectiva consciente del presente. No se limita únicamente al conocimiento experto de estudiosos y académicos del tema, sino que, a través de un paralelismo, contempla el pasado desde la conciencia de la imposibilidad de alcanzar una verdad absoluta. En cambio, el presente proyecta de manera evidente su estructura sobre el pasado para comprenderlo mejor.

En este sentido, uno de los aspectos más destacados ha sido el uso del taller de interpretación ante la cámara. Tanto los ensayos, las lecturas y debates, como las propias interpretaciones de las escenas grotescas, ofrecen un conocimiento vivencial. Es decir, la película transmite a través de la pantalla el proceso mismo de comprender una realidad abstracta y pasada desde la experiencia personal. Los espectadores, más reacios a empatizar con ideas, datos o conceptos, pueden vivir las situaciones de los propios talleristas que mediante juegos y ensayos se enfrentan con la época de Sotomayor.

Este enfoque de conocimiento se asemeja al método comparativo utilizado en la antropología. Sin embargo, en este caso, la comparación no se da entre dos culturas diferentes en el mismo tiempo, sino entre dos épocas distintas de una misma cultura. Por ende, la etnografía retratada en esta película estaría enfocada en la propia cultura del levante andaluz.

La percepción de los diversos puntos de vista presentados en la película también ha sido bien recibida por los espectadores. En varios casos, se ha observado cómo estos puntos de vista se multiplican a través de los distintos personajes, como los talleristas, lo que ofrece

una riqueza de perspectivas. Sin embargo, se ha reconocido que todos estos puntos de vista están subordinados a la visión del autor.

A diferencia de otros documentales expositivos, observacionales o participativos, donde se busca mostrar una verdad objetiva, en esta película la subjetividad está presente de manera constante. Se percibe que la intención ha sido exponer la reflexión zigzagueante de la mente del autor, lo que lleva al espectador a cuestionar la verdad-imagen y trascender hacia otro plano de comprensión de la verdad.

En este punto, la verdad en la película se presenta en términos de la honestidad con la cual el ensayista y cineasta muestra posiciones contrarias que no se excluyen mutuamente. Este enfoque invita al espectador a explorar la complejidad de las ideas presentadas y a reflexionar sobre la naturaleza de la verdad en el contexto cinematográfico.

El tema de los márgenes en la película ha sido un descubrimiento significativo tanto para el cineasta como para las reacciones de los espectadores. Los márgenes representan un no lugar, una zona fronteriza que no está completamente dentro del marco ni fuera de él. Esta visión, tanto conceptual como física, se extiende a lo largo de toda la película. Se desarrolla de diferentes maneras según una lógica propia de frontera.

Se manifiesta en múltiples facetas como en la dualidad de enunciación, donde a veces se percibe la película como un documental y otras como ficción. Además, se refleja en la figura misma de Sotomayor, un personaje que oscila entre distintas condiciones y contradicciones, como riqueza y pobreza; intelectualidad y popularidad; presente y pasado; oriente y occidente; y diversas orientaciones políticas e ideológicas.

El concepto de margen también se evidencia en la relación que hace imposible retratar correctamente a quienes están en los márgenes. Por un argumento ontológico, resulta difícil colocar en el centro a aquellos que están en el margen, lo cual nos lleva a reflexionar sobre la situación de los migrantes, mineros, campesinos y otros grupos que se encuentran en una posición liminal. Siguiendo la máxima geertziana expuesta en este trabajo, ver una imagen nítida de

alguien que no está definido significa que es una imagen falsa. Lo más notable es que esta noción de margen se expresa en la película como una imagen-concepto que genera contenido más allá del marco de la pantalla. Esta imagen-concepto es fundamental en el cine-ensayo, ya que a través de la forma se genera conocimiento.

Para acabar, sería bueno mencionar una escena que ilustra esta idea de no-lugar. Esta es la secuencia de la discusión durante la grabación del juicio de Sotomayor (min. 91). La plasticidad de la puesta en escena, que invita a la parodia, al juego y a la ficción mediante los exagerados colorettes de los actores, contrasta con la seriedad de la discusión sobre los términos del juicio. Con la interrupción de la grabación formal, aunque la cámara siga grabando, se da fin a la interpretación para cambiar a una enunciación-verdad (enunciación documental). De repente, la escena trasciende la cuarta pared y se convierte, sin buscarlo, en un juicio de verdad con imágenes de mentira. Se habla en este aspecto de una imagen-ensayo cuyo sentido último en forma y esencia debe concluir el espectador.

8. CONCLUSIONES

8.1. Conclusiones generales

Como se ha demostrado en el apartado anterior, el análisis y la discusión de la película han permitido obtener una variedad de resultados. Estos resultados pueden ser organizados desde tres perspectivas. La primera, por empezar con los resultados más adversos, incluye las consecuencias no concluyentes, que, aunque no ofrecen una respuesta definitiva, aportan valiosas observaciones y puntos de reflexión. El segundo parámetro señala las conclusiones inesperadas, que son aquellas que surgieron de manera imprevista durante el proceso de investigación, llevando el proyecto a territorios no anticipados y abriendo nuevas vías para futuras investigaciones. El tercer y último punto de vista se plasma desde los resultados concluyentes, ya sean deseados o no. Es decir, aquellos resultados que proporcionan respuestas claras y definitivas a nuestras hipótesis.

8.2. Resultados no concluyentes

8.2.1 *El uso del mito bueno de al-Ándalus y la burla orientalista*

Sin duda, el elemento menos concluyente en este trabajo es el uso del llamado mito «bueno» de al-Ándalus. Como se ha visto, no hay casi repercusión en las reacciones de los espectadores al respecto del uso de esos elementos narrativos. Las razones que podemos encontrar para ello son múltiples. La principal puede ser por el hecho de no haber realizado una pregunta exprofeso en el cuestionario para abordar el tema. No se hizo una pregunta concreta sobre el orientalismo porque se buscaba que fuese el espectador mismo quien sacara a colación el tema. Otra razón que puede dar cuenta de la disolución del orientalismo dentro de la película es que en el filme se abordan gran cantidad de temas que hace que el orientalismo pase desapercibido.

Sin embargo, precisamente porque pasa desapercibido lo debemos considerar como una prueba no concluyente. Que no se advierta da la razón de su utilidad orgánica dentro de la película. Se podría concluir que se acepta de buen grado, y como algo normal, el hecho de que

la ensoñación islámica del poeta Sotomayor sea parte fundamental de la propia película. Sin ella, se podría pensar, no existiría la razón de esta película. No obstante, consideramos que el orientalismo en la película no articula un discurso gracias al cual se piense lo que el antropólogo José Antonio González Alcantud califica como mito «bueno».

Como se ha explicado en este mismo trabajo, la bondad del mito de al-Ándalus viene dada en función de su uso para pensar el diálogo entre ambos lados del estrecho. Es un concepto moral que es bueno en tanto articula un espacio *—écart* en los términos de François Jullien (2017)— entre dos posiciones culturales que comparten y a la vez se enfrentan en distintas posiciones civilizatorias. Y es en este aspecto donde consideramos la mayor falla del uso del concepto de mito «bueno». En la película no se propone un diálogo, sino un monólogo. Desde un lado del estrecho se plantea una narrativa orientalista gracias a la cual se usan unos relatos —para burlarlos, sí—, pero sin el otro. El error puede ser heredado desde los primeros intentos de esta investigación. Recordemos que en un principio se buscó realizar correspondencias fílmicas entre miembros de los dos lados del estrecho. Al no poderse entablar las circunstancias del diálogo, se pensó —quizá erróneamente— hacer un monólogo. Esa equivocación se fue arrastrando sin caer en la cuenta de que se esquivaba precisamente lo que se buscaba.

De cualquier modo, y aunque sea de manera teórica, encontramos mucha utilidad en lo que se ha llamado en esta investigación la «burla orientalista». Consideramos que la burla es un elemento artístico muy interesante para escapar del laberinto de la identidad. Sabemos, antropológicamente hablando, que existe la maurofobia, pero nos cuesta más pensar conceptualmente en lo «moro» o en el orientalismo, tal y como lo describe la crítica de Edward Said (2002). Por esta razón, para estructurar un discurso fílmico sobre algo que carece de una entidad antropológica definida, se puede emplear la «burla orientalista». Lo que hace que en este aspecto no sea concluyente es el uso sesgado del término. Habría que, por tanto, buscar usos compartidos entre ambos lados del estrecho. De esta manera, esa burla del concepto

orientalista, que no es monolítica, ni tiene entidad y que solo vive en los textos, películas, obras de arte, etc., pueden ser articuladas desde el diálogo.

8.2.2. Ocasional refracción y etnograficidad

También hemos identificado varios elementos no concluyentes que merecen ser destacados. Estos elementos, aunque no proporcionan respuestas definitivas, ofrecen valiosas perspectivas y provocan importantes reflexiones. El primero resulta del hecho de haber percibido de la recepción de la película cierta refracción en lugar de la reflexión que se busca en el cine-ensayo. Nuestra premisa inicial era crear una película-ensayo que fomentara la reflexión en los espectadores entre lo que se mostraba, el cómo se mostraba y la forma zigzagueante reflejo del pensamiento errático del cineasta. Esta forma cinematográfica se caracteriza por su estructura abierta y su capacidad para estimular el pensamiento crítico. Sin embargo, ciertas respuestas de los espectadores han revelado que, en lugar de la reflexión deseada, en ocasiones se produce una refracción. Este fenómeno se manifiesta en la dispersión de las interpretaciones y la vaguedad en la comprensión del mensaje del documental. La película, con su multiplicidad de temas y su enfoque no lineal, ha llevado a algunos espectadores a experimentar una eventual desconexión con el contenido, generando confusión en lugar de un pensamiento crítico coherente. Bien es cierto, que, de manera general, los espectadores han sabido entender el trasfondo de la película y han resuelto a considerar que esas derivas eran parte fundamental de la película, tanto ética como estéticamente. La refracción es un producto no deseado del intento de distanciamiento brechtiano gracias al cual se produce una dialéctica entre la historia narrada y la capacidad crítica del espectador. Con este extrañamiento crítico se pretende alejar a los espectadores de los modelos seductores de la narrativa clásica que totaliza el significado y que hace que se suspenda el juicio político de lo que se está viendo.

Relacionado con esto último, cabe reseñar la percepción de la película por parte de un espectador de «paseo cinematográfico». Esta idea sugiere un camino sin rumbo predestinado.

Estas derivas han podido influir en el hecho de poner en duda la etnograficidad de la película. Nuestra intención era realizar una película-ensayo con una forma propia y abierta que, además de buscar la reflexión, se distingue por su estructura fragmentada. Esta fragmentación ha llevado a que temas secundarios, como el cambio climático, adquieran más relevancia que los principales, como el orientalismo, creando una narrativa que puede parecer dispersa. Esta característica ha generado dudas entre los espectadores sobre si la obra puede ser considerada una etnografía. Para abordar esta duda, es importante destacar que la película puede ser vista como una etnografía excéntrica y crítica. En lugar de centrarse en una representación directa y objetiva de la realidad, pone en primer plano el segundo grado de lectura: lo connotativo o la forma de ver. Esta perspectiva crítica se refleja en la forma en que la película aborda sus temas, invitando al espectador a cuestionar y reflexionar sobre la manera en que se presentan las imágenes y las narrativas.

Como se ha venido abordando en este trabajo, la etnograficidad no estriba en la propia película, sino en un trabajo complementario, que, en este caso, es este trabajo mismo. Este escrito proporciona una descripción densa de la propia película y sus circunstancias. Este enfoque nos lleva a denominar a este tipo de etnografía como etnografía invisible. La invisibilidad radica en que la película no se muestra explícitamente –sobre todo para no especialistas en antropología– como una etnografía tradicional, sino que se dedica a explorar la forma en la que miramos y entendemos las imágenes y las historias.

Aunque haya habido algo de refracción no deseada en ciertos momentos y se hayan planteado dudas sobre su naturaleza etnográfica, estos elementos no concluyentes han abierto nuevas vías de reflexión por la mayoría y han enriquecido la comprensión de la obra. La combinación del análisis cinematográfico y este escrito académico proporcionan una visión más completa y crítica, confirmando que la película-ensayo, en este aspecto, puede ser una valiosa herramienta para explorar y cuestionar las formas de representación en la antropología. No

obstante, y aunque de manera positiva, la película ha sido vista como exigente para el espectador. Sentimos que la película apela más al logos que al ethos poético que hubiera sido lo deseable.

8.3. Resultados positivos y concluyentes

Continuaremos con los elementos positivos y concluyentes que hemos percibido de la lectura de los espectadores ante la propuesta cinematográfica de *El Espejo del Kalifa* (2024). Estos se pueden dividir igualmente en hallazgos buscados y no buscados o encontrados.

8.3.1. Buscados y alcanzados: subjetividades, metodologías y el «entre»

Uno de los hallazgos buscados y alcanzados en nuestro proyecto ha sido la percepción de los espectadores sobre el aspecto subjetivo que se imprime a la película. Esta subjetividad no solo es percibida, sino que también es valorada positivamente por el público. La principal premisa de nuestra película-ensayo era cuestionar la verdad-imagen que tradicionalmente sostiene el enunciado cinematográfico del documental. A pesar de presentar personajes reales, discutiendo temas reales en escenarios reales, la película deja claro que existe una manipulación por parte del cineasta. Esta manipulación se presenta de manera honesta, haciendo evidente su presencia en la narrativa. Este enfoque se refleja claramente, y así es percibido por los espectadores, en las representaciones teatrales dentro de la película, las cuales oscilan entre la verdad y su interpretación. Los espectadores pueden apreciar cómo estas representaciones cuestionan y juegan con la percepción de la realidad, destacando la subjetividad inherente en cualquier acto de representación cinematográfica.

Metodológicamente hablando, encontramos positivo y buscado el hecho de resaltar la irrelevancia de la dicotomía emic/etic que ofrece la antropología clásica. En este aspecto, en lugar de adherirnos estrictamente a uno de estos enfoques, hemos implementado una filmación que juega dialécticamente entre lo emic —las estructuras por las cuales los sujetos representados entienden su propia realidad— y lo etic —estructuras puramente cinematográficas—. Este

enfoque dialéctico permite una exploración más rica y profunda de las realidades representadas, facilitando una comprensión más compleja y matizada de los temas abordados.

Otro factor positivo es la realización práctica del concepto de «entre», es decir, la riqueza generativa de contenido que existe en los vacíos entre los lugares y las imágenes. Inspirados por los conceptos wittgensteinianos sobre el significado del lenguaje, hemos extrapolado estas ideas al lenguaje cinematográfico. En este contexto, el significado no reside únicamente en las imágenes, sino en el juego comunicativo que se establece entre la intención del cineasta, las imágenes y sus circunstancias, y la interpretación –igualmente circunstancial– del espectador. Este juego cinematográfico y comunicativo se desarrolla según unas reglas tácitas que se generan en el propio uso del lenguaje cinematográfico a lo largo del tiempo. De esta manera, hemos logrado crear una película que no solo presenta una narrativa, sino que también invita a los espectadores a participar activamente en la construcción de su significado, enriqueciendo así la experiencia cinematográfica y fomentando una reflexión crítica sobre los temas presentados.

También en el ámbito metodológico, uno de los resultados deseados de nuestra investigación ha sido la adopción del método de Agnès Varda en nuestra forma de hacer cine. Esta metodología ha demostrado ser extremadamente útil para nuestra película-ensayo, proporcionando una estructura que facilita tanto la producción como la narración cinematográfica de nuestras observaciones antropológicas. La primera premisa con la que se contó para la elaboración de *El Espejo del Kalifa* (2024) del método de Varda es la autoproducción, que permite hacer un cine «a la mano». Esta forma de producción se caracteriza por el uso de los recursos inmediatos y accesibles, es decir, hacer uso de lo que nos rodea en el entorno cotidiano. La autoproducción nos ha permitido mantener un enfoque flexible y adaptable, crucial para capturar la espontaneidad y autenticidad de los momentos observados. Al no depender de grandes presupuestos o complejas logísticas, hemos podido enfocarnos en lo concreto y no en grandes

premisas o idealizaciones que suponen un guion –o idea universalizante– que rara vez es ejecutable en bajos presupuestos.

La segunda premisa del método de Varda implica dar un orden sintáctico a los elementos diversos y aparentemente inconexos que encontramos a nuestro alrededor. En nuestra película-ensayo, hemos aplicado esta idea organizando y estructurando los diversos fragmentos de nuestra filmación para que, en conjunto, creen una narrativa propia y significativa. El arte cinematográfico propuesto por Varda consiste en encontrar la conexión entre estos elementos diversos, resignificándolos y dotándolos de un nuevo sentido que refleje el pensamiento y la visión del cineasta. Esa visión errática, divagante o, como ya se ha señalado, de «paseo» cinematográfico expone la subjetividad que el cine-ensayo propone.

En la película, estas resignificaciones han sido clave para dar sentido a una narrativa que no solo documenta, sino que también interpreta y reflexiona sobre los temas presentados. Como cineastas y antropólogos, hemos traducido nuestras observaciones y hallazgos en una estructura cinematográfica que facilita la comprensión y la reflexión crítica. Esta traducción implica un proceso de reinterpretación y resignificación de los elementos observados, transformándolos en una obra de arte cinematográfica que comunica nuestra perspectiva y análisis antropológico.

El cineasta, en este caso, se convierte en un antropólogo que traduce de un lenguaje que no entiende a unas estructuras traducibles cinematográficamente. Esta traducción es un proceso complejo, que requiere una comprensión, aunque sea relativa, tanto de los fenómenos observados como de las técnicas cinematográficas necesarias para representarlos de manera efectiva. A través de esta traducción, hemos podido presentar nuestras observaciones alineándose con nuestra premisa de realizar una película-ensayo.

En este aspecto, y ahondando en las conclusiones sobre la metodología, el proceso de edición, o la llamada «última escritura filmica», es una etapa crucial que merece una reflexión profunda en la conclusión de este trabajo. Gran parte de las reflexiones que hemos realizado

han surgido precisamente a raíz de estar sentados en la mesa de edición. En este proceso, la toma de decisiones sobre la ordenación de los planos, lo que se va a oír y dónde se va a cortar —ya sea tras un determinado gesto, una palabra específica, etc.—, genera un ejercicio de memoria y, en cierto modo, un traslado mental al lugar donde se filmaron las escenas y a las circunstancias vividas en ese momento.

Este proceso de última escritura organiza el material fílmico y además induce una reflexión única que trasciende la pantalla de edición. Es en este momento cuando el cineasta viaja en el tiempo y reflexiona sobre lo que filmó y las circunstancias de la filmación, así como sobre su propio papel y experiencia durante el rodaje. La edición se convierte, entonces, en un diálogo constante entre el pasado y el presente, entre la memoria y la interpretación actual.

Mientras se construye la película, es necesario informarse sobre diversos temas y acciones que influyen en el montaje final. Además, el ritmo y la prosodia fílmica son elementos que deben dominarse, ya que la película no termina de tomar forma hasta el último momento del proceso de edición. Esta última escritura fílmica implica un control y una comprensión de la materia filmada que se revelan plenamente solo en esta etapa final.

Es en el montaje donde la razón poética, en términos de María Zambrano— toma forma en el cine-ensayo—. Es un momento de revelación y reflexión crítica. La edición organiza el material visual y sonoro y también redefine la experiencia del cineasta, permitiéndole una reevaluación profunda de la obra y de su propio proceso creativo. Este proceso de última escritura es fundamental para que la película adquiriera su forma definitiva y transmita el mensaje y la visión del cineasta de manera coherente y significativa.

8.4. Hallazgos no buscados o encontrados

8.4.1. Los márgenes y las formas ensayísticas

En el proceso de nuestra investigación, uno de los hallazgos más valorados y positivos ha sido el encuentro con los márgenes. Este descubrimiento, que no estaba previsto, ha

resultado crucial para la reflexión sobre la propia obra y sobre el sentido de la antropología audiovisual. Basándonos en las premisas de Clifford Geertz y Ludwig Wittgenstein, de que no se puede tener una imagen nítida de algo que no lo es, hemos derivado la verdad de lo desenfochado, de lo marginal, de lo poco nítido. La película hace referencia a la imposibilidad de reflejar identidades sin esencias. Esto ha sido reconocido por los espectadores, quienes perciben que intentar filmar y dar sentido nítido de algo que no lo es se traduce en la falsificación de las imágenes. Este enfoque ha sido esencial para nuestra película-ensayo, subrayando que la verdad puede residir en los márgenes y en la ambigüedad.

Aunque se ha debatido si la película es, en su totalidad, un cine-ensayo, podemos concluir que hay partes que adoptan claramente esta forma. Una de estas partes es la constatación de que no se puede centrar la marginalidad. En este sentido, tanto la forma como el contenido de la película se apoyan mutuamente, de ahí su carácter ensayístico. La obra revela que es imposible representar de manera coherente algo que, por su propia naturaleza, es incoherente y marginal. En su forma, la película refleja que el poeta Sotomayor intenta poner en escena a los otros (campesinos y mineros) y falla en su intento de dar una imagen coherente de algo que no lo es. Este fracaso que refleja la película no es un defecto, sino una característica intrínseca y deliberada de *El Espejo del Kalifa* (2024) que expone su propio vacío o impotencia. La obra muestra, en un mismo artefacto filmico, la dificultad y la imposibilidad de representar lo marginal, como es lógico, de una manera nítida y centrada. Este enfoque metodológico destaca la interacción entre forma y contenido, donde ambos elementos se refuerzan mutuamente para subrayar la complejidad y la naturaleza fragmentada de la realidad observada.

8.5. Aspectos de mejora

Como conclusión de la conclusión, podemos afirmar que, aunque no estamos seguros de calificar la película como un cine-ensayo en su totalidad, sí podemos reconocer que contiene formas-ensayos. Estas formas resultan muy útiles para reflexionar sobre la antropología y

una etnografía crítica. La metodología utilizada en la película se alinea perfectamente con los preceptos teóricos de la antropología interpretativa, proporcionando una rica base para el análisis y la reflexión.

A lo largo de nuestro análisis, hemos identificado varios aspectos de mejora que curiosamente tienen más que ver con estructuras idealizadas, relacionadas más con la idea de guion. Estos elementos, que podemos considerar prejuicios en el sentido estricto de la palabra, tienden a imponer una lógica y estructura previas a la experiencia cinematográfica. Entre estos aspectos se encuentran el orientalismo y las visiones más periodísticas y académicas del mundo de Sotomayor y de Cuevas del Almanzora.

Para futuras aproximaciones, sería beneficioso apelar más a lo poético y menos a lo académico. Se sugiere adoptar una etnografía más personal y artística, libre de complejos y que no dependa tanto de datos o elementos que recuerden a documentales expositivos. La verdad que estos documentales intentan transmitir trasciende la pantalla y se apoya en la erudición de los expertos, algo que en esta obra buscamos evitar.

En lugar de ello, se podría apostar por devolver al lenguaje cinematográfico aquello que le es propio: la reproducción fenomenológica de un mundo exterior que no se entiende completamente. Esto implicaría que la autoridad del cineasta se desvanezca, cediendo espacio a los vacíos entre las imágenes, los autores y los espectadores. De esta manera, el cineasta no dicta una verdad absoluta, sino que permite que la interpretación fluya libremente, creando un espacio para la reflexión y el descubrimiento.

Paradójicamente, encontramos en la autoetnografía un camino donde el autor desaparece al reducirse la distancia entre el lugar de enunciación y el objeto de enunciación (León, 2022, p. 221). El pacto autobiográfico implica la asunción de una carencia de autoridad ya que el cineasta, como replica Michel de Montaigne en sus *Essays*, no da la medida de las cosas sino de sus ojos. Este aspecto, junto con la auto-burla identitaria puede generar espacios

filmicos que indirectamente ayuden a pensar cuestiones antropológicas que, en definitiva, a todos nos incumbe.

En síntesis, la película-ensayo ha demostrado ser una herramienta valiosa para explorar y cuestionar la verdad-imagen del documental. La metodología utilizada ha permitido una representación subjetiva y honesta de la realidad, alineándose con los principios de la antropología interpretativa. Aunque se han identificado áreas de mejora relacionadas con estructuras idealizadas, se sugiere una aproximación más poética y personal en futuras obras. Abandonar el rigor académico en favor de una reproducción fenomenológica permitiría una mayor libertad interpretativa, enriqueciendo así tanto la experiencia cinematográfica como la comprensión antropológica. Esta conclusión destaca la importancia de aceptar la complejidad y ambigüedad inherentes en la representación audiovisual, promoviendo una etnografía más crítica y reflexiva.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. (1997). *El ensayo como forma*. Buenos Aires: Espectros.
- Alcalá Anguiano, F. (2021). Las imágenes de Rostros y Lugares (2017). Una reflexión desde el documental performativo y los estudios visuales. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 22: 331-349.
- Alea, T. G. & Blanco, J. A. (1982). *La dialéctica del espectador*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- Álvarez Asiáin, E. (2011). De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica Eikasia. revista de filosofía Núm. 41 Pág. 93-112.
- Álvarez, S. Ú. (2016). Límites y posibilidades de la práctica del cine etnográfico desde la antropología visual. *Revista de Humanidades* 28: 197-215.
- Anta Félez, J.L. (2011). Del texto al espejo. La búsqueda y la pérdida de la idea de antropología social. *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences* 31: 51-68.
- Ardèvol, E. (1994). La mirada antropológica o la antropología de la mirada. De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de vídeo. [Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona] https://www.researchgate.net/publication/242657337_La_mirada_antropologica_o_la_antropologia_de_la_mirada_De_la_representacion_audiovisual_de_las_culturas_a_la_investigacion_etnografica_con_una_camara_de_video
- Aristóteles. (2002). *Poética*. (A. L. Eire, Trad.) Madrid: Ediciones Akal.
- Ayuntamiento de Cuevas del Almanzora (sf) *Dónde estamos*. <https://www.cuevasdelalmanzora.es/Servicios/cmsdipro/index.nsf/informacion.xsp?p=CuevasdelAlmanzora&ref=035-Donde-Estamos>

- Baena, F. (2010). *Hilos que buscan su texto. Nota sobre los collages*. Granada/Madrid: Centro José Guerrero, Cripta del Palacio de Carlos V, 13 de mayo-4 de julio de 2010, Granada; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 de septiembre de 2010-28 de febrero de 2010, Madrid. Centro José Guerrero.
- Barthes, R. (1994). *La muerte de un autor*. En R. Barthes, *El susurro del lenguaje* (págs. 65-71). Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1999). El Mundo del Catch. En R. Barthes, *Mitologías* (H. S., Trad., págs. 8-14). Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Beard, Th. (2010). José Val del Omar a lo largo de tres vanguardias. En *Desbordamiento de Val del Omar*, Val del Omar, J., Bonet, E., & Rodríguez, M. Granada/Madrid: Centro José Guerrero, Cripta del Palacio de Carlos V, 13 de mayo-4 de julio de 2010, Granada ; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 de septiembre de 2010-28 de febrero de 2010, Madrid . Centro José Guerrero.
- Benavente, F. (2008). Jean Rouch: puentes y caminos. En *Jean Rouch (Pack 5 DVD + Libro)* Barcelona: intermedio.
- Berger, J. (2005). *Modos de ver*. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Brenez, N. (2010). Técnica, teofanía, método: José Val del Omar y la vanguardia francesa. En *Desbordamiento de Val del Omar*, Val del Omar, J., Bonet, E., & Rodríguez, M. Granada/Madrid: Centro José Guerrero, Cripta del Palacio de Carlos V, 13 de mayo-4 de julio de 2010, Granada; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 de septiembre de 2010-28 de febrero de 2010, Madrid. Centro José Guerrero.
- Bryce Echenique, A. (1981). *La vida exagerada de Martín Romaña*. Lima (Perú). Seix Barral; Peisa.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción: María Antonia Muñoz. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

- Cabello Padial, G. (2020). El sujeto bajo la piel: arte y violencia en Slavoj Žižek. *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas* 23 (3): 295-303.
- Cabello Padial, G., Valle Corpas, I., & Didi-Huberman, G. (2020). Pensar las imágenes, pensar por imágenes, pensar con las manos: conversación con Georges Didi-Huberman. *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 3(2): 190–206.
<https://doi.org/10.30827/tmj.v3i2.15676>
- Cáceres Sánchez, M. (1986). *Aproximación a la vida y obra de José Martínez Álvarez Sotomayor*. Almería: Estudios almerienses.
- Cáceres Sánchez, M. (1991). *El almeriense Álvarez de Sotomayor (1880-1947) y la literatura rural en España*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Cahiers du Cinéma. (2000). *Roberto Rossellini: El Cine Revelado* (Vol. 5). (C. V., Trad.) Barcelona: Ediciones Paidós Iberia. S.A.
- Calderón de la Barca, P. (1629). *La dama duende*. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1j991>
- Calderón de la Barca, P. (1635). *La vida es sueño*. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg16g6>
- Canals i Vilageliu, R. (21 de marzo de 2016). *Jean Rouch. Un antropólogo de las fronteras*. BRICOEDICIÓN. <https://revistabricolage.wordpress.com/2016/03/21/jean-rouch-un-antropologo-de-las-fronteras/>
- Cantos Ceballos, A. (2013). *Cine y alfabetización audiovisual: el análisis del filme como agente activo de comunicación para la educación ciudadana*. Quito: Universidad de los Hemisferios.
- Català Domènech, J. M. (2014). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Universitat de València.

- Català Domènech, J.M. (2019). Formas de la aparición. La carta fílmica como enigma. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19:(3) 267-286.
<https://doi.org/10.5209/arab.61942>
- Cantos Ceballos, A. (2013). Cine y alfabetización audiovisual: el análisis del filme como agente activo de comunicación para la educación ciudadana. *Razón y palabra* 82. Quito: Universidad de los hemisferios.
- Castro, A. (1983). *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Checa, F. (1996). El trovo alpujarreño. De lo lírico a lo satírico. *Gazeta de Antropología*. 12.7.
<http://hdl.handle.net/10481/13588>
- Checa Olmos, J. C. & Checa, F. (2000). Almería, tierra de migraciones. Narria: Estudios de artes y costumbres populares 89-90-91-92.
- Colli, G. (2005). *El Nacimiento de la Filosofía*. Traducción Carlos Manzano. Editorial. Tusquets Editores S.A. Barcelona. España.
- Colorado Catellary, A. (2016). Ojo móvil, dinamismo y montaje. El influjo cinematográfico en las primeras vanguardias artísticas. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 13: 179-203.
- Correa, A. (2006). Bajo el signo de la alteridad: el escritor orientalista Isaac Muñoz. In *Bohemios, raros y olvidados*, Antonio Cruz Casado, 307-338. Córdoba: Diputación Provincial / Ayuntamiento de Lucena.
- Criado, J. & Ramos Moya, F. (1992). *El trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra (1982-1991)*. Granada. Junta de Andalucía.
- Cruz Contreras, M. A. (2015). *Los conocimientos situados de Donna Haraway como recurso epistemológico para la investigación crítica. Cuatro escenarios para analizar los ensamblajes entre ciencias sociales y política en el Chile de la postdictadura*. Universidad Complutense de Madrid. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=99147>

- Darley, A. (2000). *Visual digital culture. Surface play and spectacle in new media genres*. Taylor & Francis e-Library.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento (Estudios sobre cine 1)*. Barcelona: Paidós comunicación.
- Diadié Haïdara, I. y Llaguno Rojas, A. (2018). *De Toledo a Tombuctú. Un camino de manuscritos*. Málaga: Ginger Ape Books&Films.
- Díez Puertas, E. & Suárez, J. I. (2019). El trabajo de mesa en el audiovisual: la hermenéutica de la palabra/logos. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 18: 113-135.
- Durand, G. (2005). *Las Estructuras Antropológicas del Imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1995). *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa.
- Esbert del Moral, C. (2021). *La cámara-cuerpo de Jean Rouch. Dispositivo y praxis filmante*. [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad Autónoma de Madrid.
- Espinosa Mijares, Ó. (2011). La infancia del cine, una revisión de la teoría cinematográfica de Siegfried Kracauer. *Historia y grafía*, (36), 39-73. Recuperado en 15 de noviembre de 2022, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S140509272011000100003&lng=es&tlng=es
- Farocki, H. (2015). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fernández Bolea, E. (2012). *Sierra Almagrera y Herrerías: un siglo de historia minera (Cuevas del Almanzora, 1838-1936)*. Mojácar (Almería): Arráez Editores, S.L.
- Fernández Bolea, E. (2019). *Aconteceres y vida cotidiana en la Villa de las Cuevas y Portilla, desde la creación del señorío hasta su abolición. Con el Castillo siempre al fondo*. En *El castillo de Cuevas del Almanzora. Cinco siglos de historia e identidad*, Fernández Bolea, E. Mojácar (Almería): Arráez Editores.

- Feyerabend, P. (1986). *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A.
- Filmin (2023). Todos sois capitanes [Entrada de información]. <https://www.filmin.es/pelicula/todos-vosotros-sois-capitanes?origin=searcher&origin-query=primary>
- Fo, D. (1998). *Manual Mínimo del Actor*. Hondarribia (Guipuzcoa): Argitaletxe Hiru, S.L.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. (trad. Elsa Cecilia Frost). Siglo XXI editores. Argentina.
- García Lorca, F. (1986). *Bodas de sangre*. Madrid: Biblioteca Didáctica Anaya.
- García Lorca, F. (2011). *Romancero Gitano*. TIBAS, Costa Rica: Grupo Nación GN.S.A.
- Instituto Nacional de Estadística (INE). (sf) <https://www.ine.es/intercensal/intercensal.do?jsessionid=43F85C80525AB1015F849047E3D6EA0D.intercensal01?search=1&cmbTipoBusq=0&textoMunicipio=Cuevas+del+almanzora&btnBuscarDenom=Consultar+seleccionar%F3n>
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento Local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas (The Interpretation of Cultures)*. Barcelona: Gedisa S.A.
- Gennep (van), A. (1986) *Los ritos de paso*. España, Taurus, (Original en francés. Les rites de passage, 1909).
- Godoy Domínguez, M.J. (2015). De espejos, barrocos y neobarrocos: del arte de Velázquez y de María Cañas. En *Nuevas perspectivas sobre el Barroco andaluz: arte, tradición, ornato y símbolo*, Rodríguez Miranda (Ed.), pp. 379-388. Córdoba: Nuevas perspectivas sobre el Barroco andaluz: arte, tradición, ornato y símbolo.

- González Alcantud, J. A. (1990). Canteros y caciques en la lucha por el mármol. Macael: etnología e historia oral. Instituto de Estudios Almerienses.
- González Alcantud, J.A. (2014). *El mito de Al-Ándalus*. Córdoba: Editorial Almuzara, S.L.
- González Alcantud, J.A. (2021a). *Qué es el orientalismo. El oriente imaginario en la cultura global*. Córdoba: Editorial Almuzara.
- González Alcantud, J. A. (2021b). Moriscos y descendientes de moriscos. Narración, memoria y justicia transicional. *Sharq al-Andalus* 23: 2019-2021.
- González Echevarría, A. (2009). La dicotomía emic/etic. Historia de una confusión. Barcelona: Anthropos.
- Guarderas, I. (2023). Cartas fílmicas. Un modelo de práctica de etnografía audiovisual. *Antropología Experimental* 21(10) 285-298. <https://dx.doi.org/10.17561/rae.v23.7437>
- Gubern, R. (2014) *Historia del Cine*. Editor digital: Titivilus. https://www.academia.edu/37081330/Historia_del_Cine_Gubern_Roman
- Guzmán-Cáceres, M. (2015). Multiplicar los sujetos, encarnar los Conocimientos: Plausibilidad de la epistemología social posmoderna de Donna Haraway. *Sapiens Research* 5: 39-44.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborg y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hernández Juberías, J. (1996). *La península Imaginaria. Mitos y Leyendas sobre al-Ándalus*. Madrid: CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas).
- Hye-Jeoung Kim. (2011). *Orientalismo en la literatura española finisecular: Sus huellas en las obras poéticas de Francisco Villaespesa*. tesis doctoral, Universidad de Salamanca. <http://hdl.handle.net/10366/110704>
- Izurieta Barreto, M. B. (25 de abril de 2020). ¿Por qué Terry Gilliam cree que Stanley Kubrick es un gran cineasta y Steven Spielberg no? *Tomatazos*

<https://www.tomatazos.com/noticias/428309/Por-que-Terry-Gilliam-cree-que-Stanley-Kubrick-es-un-gran-cineasta-y-Sтивен-Spielberg-no>

Jullien, F. (2017). La identidad cultural no existe. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U.

Junta de Andalucía (sf) Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía. <https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/sima/ficha.htm?mun=04035>

Junta de Andalucía (sf). Atlas de la Historia del Territorio de Andalucía. *Primeros Indicios Urbanos*. https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/atlasterritorio/at/pdf/19_primerosindiciosurbanos.pdf

Katzer, L.; Álvarez Veinguer, A.; Dietz, G. & Segovia, Y. (2022). Puntos de partida. Etnografías colaborativas y comprometidas. *Tabula Rasa*, 43: 11-28.
<https://doi.org/10.25058/20112742.n43.01>

Lara, A. L. (2020). Investigación colaborativa a través de las historias: Un caso de socioanálisis narrativo en la ciudad de Nueva York. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana* 15 (2): 301-330. <https://doi.org/10.11156/aibr.150206>

Lara López, E. L. (2015). El historiador y la fotografía: una relación antropológica. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 10: 75-99. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2015.v0i10.5980>

Larraz, E. (2011). Autobiografía y ego-historia en el cine de Agnès Varda. En *Vidas de cine: el biopic como género cinematográfico*, M. Gloria Camarero Gómez, 93-114. España: T&B Editores.

Leal, J. F., Barraza, E. y Flores, C. A.; (1987): Los Primeros Exhibidores y camarógrafos Nacionales. En la serie *Anales del Cine en México (1895-1911)*. Editorial Voyer 2006 México.

León, Ch. (2005). El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana. Quito: Abya-Yala.

- León, Ch. (2022). *La pulsión documental. Audiovisual, subjetividad y memoria*. Quito (Ecuador): Editorial El conejo. Universidad andina. Simón Bolívar.
- Lévinas, E. (1977). *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la Exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme S. A.
- Llaguno, A. (2015). *El Eunuco de Tombuctú*. Córdoba: Almuzara.
- Llaguno, A. (2021). *La segunda República y la Guerra Civil en Cuevas del Almanzora*. Mojácar (Almería): Arráez Editores.
- López Castro, J.L.; Martínez Hahn Müller, V.; Pardo Barrionuevo C.A. (2010). *La ciudad de Baria y su Territorio*. Mainake 32-1: 109-132.
- Lucas, G. D., & Pintor Iranzo, I. (2017). Poética del montaje en Aguaespejo granadino: investigación estética, técnica y pedagógica sobre la experiencia del espectador en la obra de José Val del Omar. *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*. 24: 165-184.
<http://hdl.handle.net/10230/33333>
- Lyotard, J.F. (1987). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid. Ediciones Cátedra.
- Martín Sanz, A. (2021). Relatar a través del trauma del perpetrador. Memoria y representación en The act of Killing de Joshua Oppenheimer. *Fonseca, Journal of Communication* 23: pp. 253-273. <https://doi.org/10.14201/fjc202123253273>
- Martínez Álvarez de Sotomayor, J.M. (1923). *La seca: Drama rural en un prólogo y tres actos*. Cartagena/Madrid: levantina de artes gráficas.
- Martínez Álvarez de Sotomayor, J.M. (1988). *Pan de Sierra*. Almería. Instituto de Estudios Almerienses.
- Martínez Álvarez de Sotomayor, J.M. (1997). *Obras completas*. Mojácar (Almería): Arráez Editores, S.L.
- Martínez Álvarez de Sotomayor, J. (2019). *Mis memorias*. Mojácar (Almería): Arráez Editores, S.L.

- Martínez Pozo, M. A. (2020). *Andalucía, tierra de Moros y cristianos*. Córdoba: Almuzara.
- Mayolo, C. (2008). *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas Editores S.A.
- Medina Salgado, C. (2022). El conocimiento tácito: una pieza clave en la innovación y la transferencia de conocimiento en las organizaciones. En *Gestión y estrategia* 24: 108-121.
<https://doi.org/10.24275/uam/azc/dcsch/gye/2003n24/Medina>
- Meléndez Táboas, A. (2022). Estirando el cordón: documental autobiográfico y vínculo materno en Stories we tell, Hija, Amazona y Look at us now, mother! *FotoCinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* 24: 439-463. <http://orcid.org/0000-0003-0197-3448>
- Mendieta Rodríguez, E. (2016). El cine documental de Claude Lanzmann. El Holocausto contado a partir de Shoah. *Revista de Filología Románica* 33:
<http://dx.doi.org/10.5209/RFRM.55869>
- Menéndez Suárez, C. (2016). *La minería en la sierra de Almagrera (Almería) y el ferrocarril minero del barranco Jaroso*. *De Re Metallica* 27: 1-20.
- Metz, Ch. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós Iberia S.A.
- Minh-ha, T. T. (1989). *Woman, Native, Other: Writing Postcolonialty and Feminism*. Indiana (EE.UU.): Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Minh-ha, T. T. (2008). El afán totalitario de significado. *Archivos de la filmoteca*(28), 223-247.
- Montaigne, M. (1984). *Ensayos (III)*. Barcelona: Ediciones Orbis, S. A.
- Mora Méndez, N. (2020). Espigando el tiempo: Agnès Varda y Walter Benjamin en busca de la vida cotidiana. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte* 15: 241-251.
- Moreno Lozano, C. & Flores Martos, J.A. (2019). Los desafíos de contar historias en la actualidad. Entrevista con Paul Stoller. *Revista de Antropología Iberoamericana* 14: 191-203. Mayo-Agosto.
- Muñoz Buendía, A. (1992). *La repoblación del reino de Granada a finales del quinientos: las instrucciones particulares de 1595. I. Estudio*. *Chronica Nova* 20: 253-297.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Paggi, S. & Izquierdo, M. (1994). A propósito de la entrevista filmada en la investigación antropológica. *Historia y Fuente Oral. Fronteras*. 12: 163-171.
- Peinado Rodríguez, M. & Anta Félez, J.L. (2010). Campesino versus minero: encuentros y desencuentros en una agrociedad (1850-1930). *Revista de antropología experimental* 10: 407-422.
- Peña Martínez, F. de la (2014). *Por un análisis antropológico del cine. Imaginarios filmicos, cultura y subjetividad*. México: Ediciones Navarra.
- Perales Larios, P. (1987a). *Álvarez de Sotomayor, poeta del campo y la opresión*. Almería: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Almería.
- Perales Larios, P. (1987b). *La huella de Vicente Medina en la literatura regional andaluza*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
- Perales Larios, P. (2016). *Introducción. Antología Poética de José Martínez Álvarez de Sotomayor*. Almería: Ayto. Cuevas del Almanzora.
- Perales Larios, P. (2019). *Estudio preliminar. Mis memorias*. Mojácar (Almería): Arráez Editores, S.L.
- Perales Larios, P. & Fernández Bolea, E. (2021). *Leyendas del Bajo Almanzora*. Mojácar (Almería): Arráez Editores, S.L.
- Pérez Gil, M. del M. (2023). Representaciones orientalistas de España en la literatura popular británica de la segunda mitad del siglo XX. *Castilla. Estudios de Literatura* (14): 634-653. <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.634-653>
- Peydró, G. G. (2019). *El cine sobre el arte: de la dramatización de la pintura al cine-ensayo*. Shangrila.
- Pierson Berenguer, J. (1986). *El poeta Sotomayor en su marco: el final de un orden*. Almería: Diputación Provincial de Almería.

- Polanyi, M. (1966), *The tacit dimension*, Londres, Routledge y Kegan Paul. En 1967 fue publicado por Doubleday en los Estados Unidos de Norteamérica.
- Ramos Lizana, M. (2020). *Dioses, tumbas y gentes. Baria, ciudad fenicia y romana*. Cuadernos De Prehistoria Y Arqueología De La Universidad Autónoma De Madrid, 48(1), 410–413. Recuperado de <https://revistas.uam.es/cupauam/article/view/15807>
- Risch, Roberto & Escanilla, Nicolau & Delgado-Raack, Selina. (2014). *Mazas ocultas. Rastros de minería prehistórica en el cerro minado de Huercal-Overa (Almería)* Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada. 24. 13-44.
- Robles Picón, J. I. (2023). Cartografía epistemológica de la antropología audiovisual: situarse, modelos de análisis, uso y producción. *Disparidades. Revista de Antropología* 78 (2): e014. doi: <https://doi.org/10.3989/dra.2023.014>
- Rodríguez Vaquero, J. E. (2008). Gestión territorial e inmigración. El caso de Almería. *Nimbus: Revista de climatología, meteorología y paisaje* 21-22: 177-187.
- Rosas, V. (2019). Estrategias brechtianas en “Agarrando Pueblo”, de Luis Ospina y Carlos Mayolo. *Revista chilena* 10: 149-159.
- Ruiz Almanza, A.; Alcalá Anguiano, F. y Gómez Sánchez, C.L. (2019). La Participación en el Cine Antropológico: El caso de Question Bridge, del Vídeo Instalación a la Interfaz Colaborativa Online. *Encartes antropológicos* 1: 130-156. <https://doi.org/10.29340/en.v1n2.28>
- Russo, E. A. (2020). *Aspectos del montaje en la poética de Val del Omar*. : Arkadin. <https://doi.org/10.24215/2525085Xe018>
- Sanjuán Nuñez, L. (2019). *La observación participante*. Barcelona: Oberta UOC Publishing, SL.
- Said, E. (1996). *Representar al colonizado*. Los Interlocutores de la Antropología. Buenos Aires: Editorial Nueva Sociedad.
- Said, E. (2002). *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes Barcelona: DeBOLSILLO.

- Sánchez Picón, A. (2003). *Almería, frontera sur en los siglos XIX y XX. Intensidad e intermitencia en las relaciones entre las dos orillas*. *Paralelo* 37 18: 25-40.
- Schaffhauser, P. (2010). «La dicotomía emic/etic. Historia de una confusión (Reseña)». *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* 31: 257-269.
- Sellés-Quintana, M. (2008). *El documental*. Barcelona: UOC.
<http://hdl.handle.net/10609/111366>
- Shakespeare, W. (2010). *Hamlet*. Barcelona. Austral.
- Steiner, G. (1980). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de cultura económica.
- Stoller, P. (2021). El arte de la etnografía en tiempos turbulentos. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana* 16 (1): 17-36. <https://doi.org/10.11156/aibr.160102>
- Users Martín, A. (2019). Agnès Varda, los límites del control. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* 33: 55-60.
- Vargas Duarte, J. (1988). *Introducción: El proceso de lectura: Un enfoque fenomenológico*. Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- Weinrichter, A. (2007). «Introducción. La forma que piensa. tentativas en torno al cine-ensayo». En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, A. Weinrichter. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Weinrichter, A. (2007 bis). Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, A. Weinrichter. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Wittgenstein, L. (2009). *Tractatus lógico-philosophicus. Investigaciones filosóficas*. Traduc.: Isidoro Reguera. Madrid: Editorial Grados.
- Zambrano, M. (1977). *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral.
- Zambrano, M. (2001). *Filosofía y Poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Zambrano, M. (2007). *Los lugares de la poesía*. Madrid: Editorial Trotta S.A.

Zuckermann, M. (2015). La fatiga del recuerdo: sobre la representabilidad de la Shoah. *Constelaciones-Revista de teoría crítica* 7: 537-547.

Referencias audiovisuales

- Alea, T. G. & Tabío J. C. (Directores). (1993). *Fresa y chocolate* [Largometraje ficción]. Coproducción Cuba-España-México; ICAIC, IMCINE, Telemadrid, SGAE, Tabasco Films.
- Araen. (Compositor y cantante). (2023) *OOMRII: A true love story*. Autoproducción de Araen.
- Buñuel, L. (Director). (1933) *La Hurdas, tierra sin pan*. [Cortometraje documental]. Ramón Acín.
- Debussy, C. (Compositor). (1888). *Arabesque nº1*. Deux arabesques, L. 74 (L. 66). [Composición musical].
- Del Río, A. (Fotógrafo). (1937). *Nos prisonniers*. Nuestros prisioneros. [Reportaje audiovisual de guerra]. España. Comisariado General de Guerra. Subcomisariado de agitación, prensa y propaganda.
- Fernández Bolea, E. (Coleccionista de fotografías) (s.f.). *Plaza de san Joaquín. Los Lobos*. [Fotografía]. Colección Enrique Fernández Bolea.
- Flaherty, R. J. (Director) (1922) *Nanook of the North* (Nanuk el esquimal) [Largometraje documental]. Revillon Frères, Pathé.
- Flaherty, R. J. (Director) (1926). *Moana*. [Largometraje documental]. Famous Players-Lasky Corporation.
- Flaherty, R. J. (Director) (1934). *Man of Aran*. [Largometraje documental]. Gainsborough Pictures.
- Grima, J. (Coleccionista de fotografías) (s.f.). *Funeral por las calles de Cuevas del Almanzora*. [Fotografía] Colección Juan Grima Cervantes.
- Grima, J. (b) (Coleccionista de fotografías) (s.f.). *Kalifato de calguerín I. El poeta Sotomayor junto con amigos vestidos a la usanza árabe*. [Fotografía] Colección Juan Grima Cervantes.
- Guarderas, I. (Coordinador) (2020). *Entre el tumulto en calma*. [Cortometraje documental]. Proyecto colectivo. Universidad de Granada.

- Guarderas, I. (Director) (2021). *Camino al Rocío 19*. [Cortometraje documental]. Rihla producciones.
- Guarderas, I. (Director) (estreno estimado 2024). *El espejo del Kalifa*. [Largometraje documental]. Rihla producciones.
- Hassan, H. y Pérez, P. (Directoras) (2019). *A media voz* [Largometraje documental]. Coproducción Cuba-España-Francia-Suiza; Matriuska Producciones, Perspective Films, La 5a Avenida Producciones, PCT Cinéma & Télévision S.A.
- Johnson, Ch.; Sinclair, K.; Smith, B.R. y Thomas, H.W. (Directores) (2012) *Question Bridge: Black Males* [Web-docs]. <http://questionbridge.com/>
- Klotz, J. C. (Dirección). (2021) *La película perdida de Nuremberg*. (Nuremberg: des images pour l'histoire). [Largometraje documental]. Arte, Zadig Productions, Schulberg Productions, KG Productions, Fondation pour la Mémoire de la Shoah.
- Lanzmann, C. (Director) (1985). *Shoah*. [Serie de largometrajes]. Les Films Aleph, Historia, Ministère de la Culture de la République Française.
- Laxe, O. (2010). (Director). *Todos vós sodes capitáns* [Largometraje documental]. Zeitun Films
- Lumière, A. & Lumière, L (Directores). (1895). *La Salida de la Fábrica* [Cortometraje]. Lumière Coop.
- Lumière, A. & Lumière, L (Directores). (1895). *La Llegada del Tren* [Cortometraje]. Lumière Coop.
- Marker, C. (Director). (1957). *Lettre de Sibérie* [Largometraje documental]. Argos Films, Procinex
- Marker, C. (Director). (1982). *Sin sol (Sans soleil)* [Largometraje documental]. Argos Films.
- Méliès, G. (Director). (1902). *Viaje a la luna* [Cortometraje ficción]. Star-Film.
- Minnelli, V. (Director). (1952). *El loco del pelo rojo* [Largometraje ficción]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

- Minh-ha T.T. (Directora). (1982). *Reassemblage: From the Firelight to the Screen*. [Mediometraje documental] Jean-Paul Bourdier.
- Oppenheimer, J.; Cynn, Ch. & Anonymous (Directores) (2012). *The act of killing*. [Largometraje documental]. Coproducción Dinamarca-Noruega-Reino Unido; Final Cut for Real; Arts and Humanities Research Council (AHRC); Radio (DR); Spring Films, Novaya Zemlya; Piraya Film. Productor: Werner Herzog.
- O'Rourke, D. (Director). (1988). *Cannibal Tours*. [Largometraje documental] Institute of Papua New Guinea Studios.
- Ospina, L. y Mayolo, C. (Directores). (1977). *Agarrando pueblo* [Cortometraje documental]. SATUPLE
- Panh, R. (Director). (2003). *S-21, la machine de mort Khmère rouge* [Largometraje documental]. Coproducción Camboya-Francia; Institut National de l'Audiovisuel.
- Picasso, P. (1907). *Les Demoiselles d'Avignon (Las señoritas de Aviñón)* [Óleo sobre lienzo]. MoMA, Nueva York (Estados Unidos).
- Polley, S. (Director) (2012). *Stories we tell*. [Largometraje documental]. National Film Board of Canada (NFB).
- Resnais, A. (Director). (1956). *Noche y Niebla* [Mediometraje documental]. Cocinor, Cosmo-Films, Argos Films.
- Rimsky-Korsakov, S. (Compositor). (1888). *Scheherazade, suite sinfónica op. 35*. [Composición musical].
- Roig, M. (Directora). (1977). *Personatges - Bella Dorita* [Entrevista tv]. Rtve Cataluña.
- Rossellini, R. (Director). (1945). *Roma, ciudad abierta* [Largometraje ficción]. Excelsa Films.
- Rossellini, R. (Director). (1948). *Alemania, año cero* [Largometraje ficción]. Tevere Film, Safdi, UGC Images.
- Rossellini, R. (Director). (1950). *Stromboli, terra di Dio (Stromboli)* [Largometraje ficción]. Coproducción Italia-Estados Unidos; Berit Films, RKO Radio Pictures.

- Rossellini, R. (Director). (1952). *Europa '51 (Europa 1951)* [Largometraje ficción]. Ponti-De Laurentiis Cinematografica.
- Rossellini, R. (Director). (1954). *Viaggio in Italia* (Te querré siempre) [Largometraje]. Coproducción Italia-Francia; Sveva Film, Junior Film, Italia Film, Les Films Ariane, Francinex.
- Rouch, J. (Director). (1948). *Les Magiciens de Wanzerbé* [Cortometraje documental]. Jean Rouch, Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS)
- Rouch, J. (Director). (1955) *Les Maîtres fous* (Los amos locos) [Cortometraje documental]. Coproducción Ghana-Francia; Les Films de la Pléiade.
- Rouch, J. (Director). (1958) *Moi, un noir* (Yo, un negro) [Largometraje ficción]. Les Films de la Pléiade
- Rouch, J. (Director). (1961) *La pyramide humaine* (La pirámide humana) [Largometraje ficción] Coproducción Costa de Marfil-Francia; Les Films de la Pléiade.
- Rouch, J. (Director). (1967) *Jaguar* [Largometraje ficción] Les Films de la Pléiade.
- Rouch, J. (Director). (1971) *Petit à petit* [Largometraje ficción]. Les Films de la Pléiade.
- Singer, B. (Director). (2018). *Bohemian Rhapsody* [Largometraje ficción] Coproducción Reino Unido-Estados Unidos; 20th Century Fox, GK Films, Regency Enterprises, Queen Films Ltd., Tribeca Productions, Regency Enterprises. Distribuidora: 20th Century Fox.
- Spielberg, S. (Director). (1982). *E.T.: The Extra-Terrestrial* (E.T., el extraterrestre) [Largometraje de ficción]. Universal Pictures, Amblin Entertainment.
- Spielberg, S. (Director). (1993). *Schindler's List* (La lista de Schindler) [Largometraje de ficción]. Universal Pictures, Amblin Entertainment.
- Stone, O. (Director). (1991). *The Doors* [Largometraje ficción]. Carolco Pictures, Canal+, Ixtlan Corportion, Imagine Entertainment. Distribuidora: TriStar Pictures.
- Val del Omar, J. (Director). (1955). *Tríptico Elemental de España: Aguaespejo granadino* (La gran siguiiriya) [Largometraje experimental]. Tríptico Elemental de España.
- Varda, A. (Directora). (1955) *La pointe courte* [Largometraje ficción]. Ciné Tamaris.

Varda, A. (Directora). (1976) *Daguerréotypes* [Largometraje documental]. Coproducción Francia-Alemania del Oeste (RFA); Ciné Tamaris, Institut National de l'Audiovisuel, ZDF

Varda, A. (Directora). (2000). *Los espigadores y la espigadora* [Largometraje documental]. Ciné Tamaris.

Varda, A. (Directora). (2008) *Les Plages d'Agnès* [Largometraje documental]. Ciné Tamaris.

Velázquez, D. (1656). *Las meninas o La familia de Felipe IV* [Óleo sobre lienzo]. Museo del Prado, Madrid (España).

Vertov, D. (Director). (1929). *Chelovek s kino-apparatom* (The Man with a Movie Camera). [Largometraje documental] VUFKU.

Welles, O. (Director). (1973). *F for fake (Vérités et mensonges)* [Largometraje documental]. Coproducción Francia-Irán-Alemania del Oeste (RFA); Janus Film, SACI.

Imágenes

Imagen 1

Fotograma de Los espigadores y la espigadora (2000) de Agnès Varda.



Perteneciente a la primera parte de la película Los espigadores y la espigadora (Varda, 2000, 0:04:41).

Imagen 2

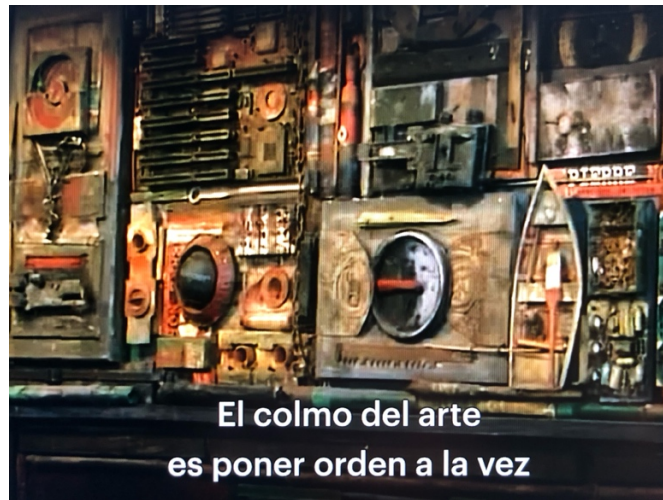
Fotograma de Los espigadores y la espigadora (2000) de Agnès Varda.



Triangulación entre espigar, el arte (autorretrato de Rembrandt) y la auto-filmación de la directora (Varda, 2000, 0:32:45).

Imagen 3

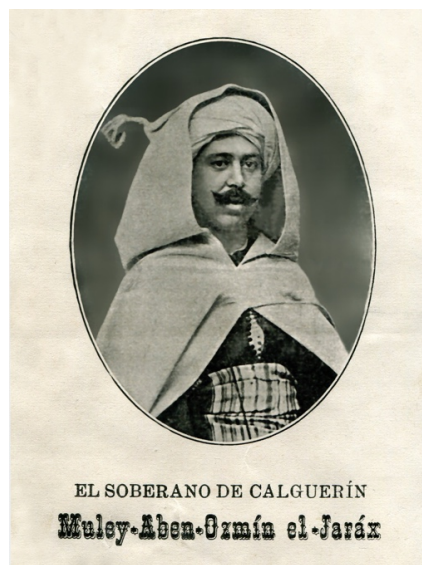
Fotograma de Los espigadores y la espigadora (2000) de Agnès Varda.



El artista Louis Pons, que conforma su obra con elementos que encuentra en la basura, explica su arte –también indirectamente el de Varda. En este aspecto, el arte consiste en dar estructura y significado a la aleatoriedad de la vida. (Varda, 2000, 1:40:04).

Imagen 4

Fotografía de José María Martínez Sotomayor vestido de su personaje de El Kalifa de Calguerín (Museo Poeta Sotomayor, sf).



Anexo I: Análisis fílmico⁵⁸ de Los espigadores y la espigadora (2000) Agnès Varda

El gesto de espigar. Los espigadores.

En la primera imagen nos encontramos con un gato sentado sobre la pantalla de un ordenador (0:00:00⁵⁹). Título de la película (0:00:19). De ahí pasamos a la toma de unos anaqueles de una biblioteca donde hay una enciclopedia. Se busca la entrada de «espigar», recoger después de la cosecha, que le deriva al famoso cuadro de Millet «Les glaneuses» (1857) (00:42). De ahí da un salto al Museo de Orsay donde se encuentra el cuadro original. Nos muestra al público mirando el cuadro (0:01:05). Un nuevo salto nos lleva a una señora de mediana edad en el campo. Recuerda su niñez cuando con su madre espigaban después de la cosecha. Ahora, ya no se hace porque las maquinas recolectoras son muy eficientes. Muestra ante las cámaras cómo se agachaba para tomar del suelo las espigas. En paralelo vemos imágenes de archivo en blanco y negro de cómo mujeres de principio del siglo XX espigaban. Vemos fotos y pinturas de mujeres espigando mientras la voz de la mujer habla de cómo sería una jornada normal. Escuchamos la voz de la directora despedirse amigablemente de la señora (0:02:07). En un bar, la dueña y unos clientes comentan que hace muchos años espigaban para comer (0:02:36).

La espigadora

⁵⁸ El criterio de división en bloques, así como el título asignado a cada uno, es propio y por tanto es parte del análisis que se ha efectuado para la lectura fílmica de la obra.

⁵⁹ Las cifras que vienen entre paréntesis corresponden al minuto y los segundos en el metraje. De tal marea que los anteriores a los dos puntos son los minutos y lo de después, los segundos. (MM:SS)

En este momento la directora toma la palabra y comenta sobre imágenes actuales de personas que espigan en el campo y en la ciudad. La reflexión de la directora trata sobre que la gente que recoge sobras del suelo no se siente avergonzados, sino atribulados. Sobre una canción rap en francés vemos decenas de imágenes de personas –algunas de las cuales las veremos durante el documental- recoger comida de la basura, del campo, huertos, etc. (0:03:38). Varda continua con su palabra para reflexionar que el mismo gesto, ayer y hoy, se sigue repitiendo. Solo hay una diferencia: en la actualidad también hay hombres y ya no se espiga en grupo, sino en soledad (0:04:07). Corte.

Estamos en mitad de una carretera repleta de camiones. La directora nos dice que va al norte, a la ciudad de Arras, para ver el cuadro de Jules Breton La espigadora. El cuadro le sirve a Varda para presentarse como espigadora, la del título del documental. La directora mira a cámara mientras posa con unas espigas al hombro, emulando la postura de la espigadora del cuadro. Suelta las espigas y muestra una video cámara digital que se coloca ante sus ojos haciendo el gesto de grabar. La voz de la directora elogia las posibilidades técnicas que permiten esas pequeñas cámaras. Mientras vemos los efectos que produce la cámara y el uso que la directora encuentra: grabarse a ella misma, sus manos, sus canas, su cara entre efectos (0:05:35). La reflexión le lleva a pensar en la vejez, según sus palabras, no con ira, ni desesperación, sino la vejez como vieja amiga (0:05:54).

Las patatas

La película sigue su hilo argumentativo de los espigadores, no por las espigas de trigo, ya no es época de recolecta, sino por las patatas. Se ve maquinaria pesada recolectando enormes terrenos de plantación de patatas. Vemos y escuchamos los testimonios de recolectores que recogen la patata que las máquinas han dejado en el suelo. Comentan que a los dueños no le molesta que ellos la recojan y que lo aprovechen para venderlas o para consumo suyo (0:07:05). Entramos a una nave industrial donde unas máquinas limpian y seleccionan las patatas. Muestra la declaración de agricultores que dicen que los supermercados solo quieren

patatas de un determinado tamaño. Por lo tanto, hay gran cantidad de patatas que se tiran por no cumplir los requisitos del mercado (0:07:52). Vemos grandes remolques que tiran gran cantidad de patatas al suelo. Este hecho propicia el espiguelo de patatas. Vemos diversos espigadores, unos niños con sus padres que juegan mientras recogen patatas (0:09:25). Un hombre dice haber cogido unos 150 kilos de patatas. Muestra las patatas que coge: las muy grandes o las que tienen forma de corazón. A Varda le interesa tener estas últimas. Las filma. Dice que filma con una mano mientras con la otra agarra patatas. Se lleva patata en forma de corazón a su casa para seguir filmándolo (0:10:33). Mientras su voz nos informa que se le ha ocurrido la idea de hacer un restaurante con corazón. Es decir, organizar una expedición para recolectar las patatas que se tiran. Mientras vemos a mucha gente recolectar patatas tiradas, se escucha un rap que versa sobre el desperdicio que supone la comida tirada. Escuchamos y vemos el testimonio de dos personas que recogen alimentos para una asociación que trabaja para personas en riesgo de exclusión social (0:11:46).

Los nómadas

Más tarde llega un hombre con el cual Varda mantiene una conversación. El hombre se queja de que se vea en esa situación en el umbral del año 2000. La cámara le sigue hasta llegar a un acampado donde vive. Sus habitantes nos hablan de las condiciones en las que viven: no tienen luz y agua solo un grifo para todos (0:14:08). Dentro de la caravana donde vive se suma un amigo. Comentan con la cineasta sus problemas con el alcohol. Antes tenía trabajo de camionero hasta que en un control de alcoholemia le quitaron la licencia de conducir. Se separó de la mujer y perdió la custodia de los hijos (0:15:25). La cineasta habla con una de las mujeres del campamento. Su problema es que el ayuntamiento quiere echarlos del lugar. Allí viven en caravanas que son mucho más baratas que los pisos que se ofertan. La mujer y el hombre que les condujo allá son pareja. Este comenta que el subsidio lo usan para alcohol y no les da para comer por lo que tienen que coger de la basura. Allí encuentran paradójicamente

alimentos que están en buen estado. Se les muestra recogiendo comida de la basura. De vuelta a la caravana el hombre comenta que no le importa ensuciarse las manos (0:17:41).

El chef de cocina

Cambia de lugar para llevarnos a la cocina de un chef. Vemos al cocinero jefe y a los ayudantes de un lado a otro de las mesas de aluminio. Varda pregunta si se producen muchos desperdicios. El cocinero dice que casi no tienen sobras pues con ellas construyen nuevos platos. Además, el chef dice que las hierbas que le sirven para cocinar no las compran, pues serían muy caras, y las toman del campo (0:18:45). Mientras vemos imágenes en el exterior del chef Edouard Loubet, que así se llama, la voz de Varda explica que el cocinero famoso es también un espigador nato. Mientras recoge racimos de uva, Varda se sorprende porque haga ese trabajo con sus manos. El cocinero le responde que esa costumbre de recolectar la comida con sus propias manos le viene de tradición familiar, de sus abuelos que vivían en el campo. Y añade, que es una forma de conocer el producto y siempre utilizar alimentos frescos no industrializados (0:20:12).

El cuadro de Van der Weyden

Nos lleva a la carretera, otra vez llena de camiones. Esto le sirve a Varda para reflexionar sobre la fascinación de los niños por los camiones en las carreteras. Llegamos a Borgoña (0:20:50). La voz de Varda y sus imágenes nos guían a un museo para ver un cuadro de Van der Weyden, El Juicio Final (1450). La directora hace un sucinto análisis de la obra: «el arcángel Miguel pesa y juzga los actos de los muertos». Vemos, acompañado por música, partes del cuadro, entre ellas se muestran cuerpos desnudos retorciéndose (0:21:50).

Racimar

Varda nos lleva a ver viñedos tras la vendimia. Legalmente hay un cupo de producción de vino, por lo que hay uva que se tira. Un agricultor joven defiende el hecho de impedir el espigado de racimos (racimar) de uva tras la vendimia. Varda, mientras muestra uva por el suelo, se lamenta de que eso se pierda. El joven se defiende porque esa medida protege su capital

como agricultor (0:23:03). Otro agricultor nos dice que esa segunda vendimia forma un vino «racimado» –recolectado de segundas– de peor calidad. Otro señor, de unos 60 años, nos dice que en Borgoña el «racimeo» está prohibido desde hace 4 años. El señor recita unos versos de Bellay que remiten nostálgicamente al racimeo. El señor se llama Jean Laplanche, es psicoanalista lacaniano y viticultor aficionado. Varda lo entrevista. Su posición filosófica parte de que el yo tiene su origen en los demás. También habla su mujer que dice llevar 50 años casados (0:25:35).

Cincuenta años de casado

La pareja anterior permite dar un salto para que Varda nos muestre la pareja de la mujer del bar del principio [minuto 2:36]. La directora les pregunta cómo se conocieron. Se conocieron en el baile del pueblo. Ella se enamoró en seguida. A él, por el contrario, fue más tarde. Ella recuerda punto por punto el encuentro, él no. Es una charla donde los protagonistas se ríen mucho (0:26:52). Nos muestra el interior del bar y nos presenta al hijo de la familia de nos 25 años. Así llegamos al mismo plano del principio de la película [minuto 2:36] en el que la señora hablaba con los clientes sobre espigar. Ahora nos habla de la diferencia entre espigar (recoger del suelo, hacia arriba) y racimar (tomar el fruto de la planta, hacia abajo). Para ilustrar lo anterior se muestra a alguien recogiendo aceitunas del olivo (0:27:40).

El abogado en el campo

Ahora vemos a la propia Varda racimar higos y disfrutar comiéndolos. Varda reflexiona a cámara mientras come para concluir que la gente es rúcana y prefieren que el fruto se pierda. El encargado de una finca de las higueras dice que los higos que se usan son para confitarlos y que los que sobran no se permiten ser recolectados (0:28:43). Un abogado con toga está en un huerto de repollos para decir que tras la cosecha los frutos pueden ser recolectados. El mismo abogado ahora está en un huerto de tomates y con el código penal en la mano asegura que pueden ser espigados, según la ley, cuando hay sol y cuando quede claro de que ya ha habido una primera recolecta del dueño. Es más, el abogado asegura haber encontrado un decreto de

1554 que autorizaba a los más necesitados a espigar después de la cosecha. ¿Pero y los que espigan por gusto? –pregunta Varda desde detrás de las cámaras–. Para el abogado es igual porque necesitan algo que les gusta, por lo que si respetan la ley, no hay problema (0:30:31).

Varda recuerda su viaje a Japón

Con música de piano de fondo muestra repollos de colores, flores y girasoles. La voz de Varda lo llama «espigueo de imágenes, impresiones y emociones». Ahora vamos en el coche por una carretera viendo el campo. La directora reflexiona sobre el hecho de que también se espigan otras cosas: hechos, andanzas, información. Ella, que asegura no tener memoria, dice que espiga recuerdos tras un viaje, por ejemplo, de Japón (0:31:26). Como si llegara de este viaje vemos la puerta de la casa de Varda donde hay una maleta. La directora simula lo que encontraría en casa: los gatos en el patio, correo sin recoger, plantas secas y las humedades de los rincones. Estas les recuerdan a dibujos abstractos. Abre la maleta y saca recuerdos de su viaje a Japón. La música guía un montaje de ella misma descubriéndolo. Su voz señala el hecho de haberse encontrado en unos grandes almacenes en Tokio postales de detalles de cuadros y un autorretrato de Rembrandt. Esto le lleva a grabarse su mano para volver al reflexionar sobre el paso del tiempo (0:33:16). De su mano autorretratada le lleva a la mano autorretratada del pintor Maurice Utrillo para, una vez más, hablar del arte (0:33:39).

Artistas reciclan para hacer obra

Entrevista a un trapero y artista que recoge muebles y utensilios que la gente tira. En su casa nos cuenta la manera en la que consigue su material de trabajo: gracias a un mapa del ayuntamiento puede saber dónde ir por la noche para recoger los materiales. Con estos, que son pequeños, puede hacer cuadros estilo collage. Vemos al artista en acción pasar con su bici para recuperar cualquier tipo de objeto, desde herramientas sin uso a estanterías. Para él son como regalos de navidad que, gracias a su arte, puede dar otra utilidad (0:36:57).

Albañil jubilado construye espacio arquitectónico con chatarra

La entrevista anterior sirve a la cineasta para reflexionar sobre el encuentro o el hallazgo. Visita almonedas y tiendas de segunda mano. En una de ellas, la cineasta advierte una magnífica coincidencia, pues encuentra un cuadro de unas espigadoras que mezcla en el tema el cuadro de Las espigadoras de Millet y el de La espigadora de Breton. Se lleva a casa el cuadro (0:38:02) Acompañando con una inquietante música de violines sigue su búsqueda hasta llegar al «Palacio ideal de Bodan Litnansky». Un albañil jubilado de origen ruso que se ha construido tótems con materiales que la gente tira. El montaje se fija especialmente en las muñecas que componen los muros del espacio arquitectónico. Entrevista a él y a su mujer. La mujer no considera que su marido sea un artista, sino un aficionado (0:39:20).

Artista del reciclaje explica su técnica: poner orden

La cineasta lo compara con Louis Pons, un artista que realiza collage con chatarra encontrada. Entrevista al pintor. Para Pons las cosas inútiles que nadie quiere, para él, le son útiles con multitud de posibilidades. Para él la clave de este particular proceso artístico está en poner orden en su «cabeza y en lo que le rodea». Lápices, latas de conserva, bobinas, etc. se convierten en palabras con las cuales compone frases que son cuadros (0:41:01).

Varda atrapa camiones con su mano

De nuevo en la carretera nos muestra los camiones en la carretera. Esta vez, con la mano de la directora delante del objetivo de la cámara juega a encerrar los vehículos entre su mano izquierda poniéndola en forma de «o». Un xilófono suena para darle un punto de juego al montaje (0:42:02).

En la costa espigan ostras

Llega a la costa, al paso de Gois, lugar famoso por sus ostras. Ahí también se espiga el molusco. Después de una tormenta o de una marea grande las ostras se sueltan de sus criaderos y la gente aprovecha para espigar. La cineasta entrevista a cultivadores de ostras y a espigadores que vienen tras la marea. Según cuenta hay reglas para espigar. Los espigadores pueden recoger ostras que estén a cierta distancia de los criaderos. Ese límite impreciso hace

que en ocasiones haya conflicto entre los dueños de los criaderos de ostras y los espigadores. Estos últimos se escudan en que la actividad no es ilegal. También hay un límite de una cantidad de kilos de ostras que cada espigador puede recoger. Sin embargo, los entrevistados no se ponen de acuerdo, unos dicen que 5 kilos, otros que 3 (0:44:52).

El coche de Varda para

Otra vez en la carretera. Debido a unas inundaciones, el coche de la producción no puede continuar. La directora narra que esos imprevistos le gusta, como cuando un rebaño de ovejas la detienen en una carretera. Lo vemos en imágenes. Una música de free jazz con unos vientos acompaña las imágenes. Vemos animales del campo: ovejas, vacas, burros, perros, pajarillos... (0:45:42)

La familia vendimia tardía

Llegamos donde la familia Nenon en las colinas de Apt. Están haciendo una vendimia tardía («racimiando»). Se les oye cantar en español a capela. Vendimian la uva que no se recogió el año pasado. Al ver que los propietarios no la recogían ellos se pusieron en la tarea. Si después del 1 de noviembre no se recoge puede cualquiera hacerlo, responden (0:46:52).

El baile de la tapa del objetivo

El descuido de la cineasta al no apagar la cámara le produjo una grabación inesperada. La cámara apuntaba al suelo y se podía ver la tapa del objetivo moverse caprichosamente por el encuadre. Con una música de jazz le sirvió a la directora para hacer la secuencia que ella tituló el baile del obturador del objetivo. Pareciera que la tapa baila al son de la música (0:47:41).

El vendimiador descendiente del pionero del cine

Pasamos a visitar al único que, según las palabras de Varda, «se preocupa por los espigadores», Jérôme Noël-Bouton. Jérôme heredó unos viñedos que se remonta a siglos atrás. Tiene un pequeño museo que recuerda la propia historia de los viñedos. A principios de siglo se ocupaab de los viñedos Etienne-Jules Marey. Marey era un ingeniero que inventó la cronofotografía con película móvil. Este invento descomponía el movimiento. Hablamos de un invento

que preconizaba el cine. Jérôme enseña a la cámara varios inventos de su antepasado que permitían filmar el movimiento. La sucesión de imágenes fijas de Marey de cuerpos animados sirve para que la directora haga un montaje con música de jazz (0:50:13).

Conflicto entre el supermercado y los jóvenes callejeros

Por la ventana de un tren se muestra la llegada a la estación de Austerlitz. También se ve por fuera una planta de residuos. Dos grandes chimeneas sueltan humo. Pero el destino es la ciudad de Prades –donde vive la compositora musical de la película. Allá unos jóvenes han sido denunciados por «saquear la basura de un supermercado». Se entrevistan a todos los protagonistas. El director del hipermercado dice que ante la actitud vandálica de los jóvenes se vieron obligados a echar lejía a la comida sobrante. La juez del tribunal de Instancia los condena por saltarse la ley, aunque ella asegura que estaría a su favor, pero representa la ley y no a ella misma. Y, por último, los jóvenes sin hogar no ven bien que echen lejía a la comida solo para que ellos no se beneficien de ella. La cineasta se apena de que chicos tan jóvenes tengan que comer de la basura. También le apena que el juicio haya sido «diálogo de sordos». Los mayores los acusan de irrespetuosos, los jóvenes sienten que han sido juzgados de antemano (0:53:07).

El buscador ecologista con botas de plástico

De vuelta a la ciudad, Varda piensa en los diferentes motivos por los cuales una persona puede buscar comida en la basura. La directora entrevista a un hombre con grandes botas que recupera comida de los contenedores de las calles. Desde hace 10 años el señor se alimenta exclusivamente de ello y asegura no haber estado nunca enfermo. No lo hace porque no se lo pueda permitir, tiene trabajo, lo hace por una cuestión ética, detesta el despilfarro. Se posiciona como ecologista y señala la catástrofe del Erika (0:54:47). Le siguen imágenes explicativas de la catástrofe. Muestran el titular de una noticia en el periódico: «llega la marea negra». Le siguen imágenes de voluntarios limpiando las playas de chapapote. Limpian y curan a pájaros cubiertos por alquitrán (0:55:20). Volvemos al chico de las botas de plástico. Advierte

ante la cámara del desastre ecológico que se ha perpetrado contra los pájaros marinos (0:56:17).

Los niños aprenden a separar basura

Cambia para llevarnos a una exposición donde a los niños se les enseña a separar la basura. Los críos no solo aprenden a separar por colores la basura, también juegan recuperando materiales recogidos de la calle. Un taller de bricolaje que convierte los envoltorios de plástico en diferentes cosas: ramos de flores, lámparas y piezas de arte móviles (0:57:10). Nos lleva a un museo de arte contemporáneo donde la artista estadounidense Se expone piezas móviles hechas con elementos recuperados. Un montaje con música de xilófono muestra detalles de las obras hechas con material reciclado, que, según la propia Varda, no componen piezas de arte especialmente baratas (0:57:40). De vuelta con los niños, nos señala una de las piezas que componen su pequeño museo: las cerdas de plástico de las escobas de los limpiadores de las calles (0:57:51).

Salomón, el pájaro que encuentra regalos

Esta conexión le sirve al montaje para llevarnos a la calle, donde los limpiadores urbanos se encuentran con Salomon. Este vive con su amigo Charlie Plusquellec y recogen cosas de la calle. Charlie dice de Salomon que su amigo es como un pájaro migratorio pues cuando menos lo espera se va para regresar más adelante inesperadamente. El día a día de Salomon es salir a la calle y recoger lo que encuentra. Lo vemos en el mercado de alimentos cuando ya no queda nadie, solo aquellos que recogen lo que encuentran. Allí se entrevista a los recolectores, dicen que es como una lotería. Encuentran pan, pescado, embutidos, pollo. Corta a la imagen en la que Charlie prepara unos muslos de pollo al horno. Tienen mucha cantidad, así que lo que les sobre lo repartirán (1:00:22). Los vemos recoger también electrodomésticos que arreglan y recuperan (1:01:00).

Electrodomésticos en la calle

Este hecho le lleva a la directora a reflexionar sobre la gran cantidad de electrodomésticos que se tiran incluso cuando funcionan. Nos llevan al Colectivo Descampado de Villeneuve sur Lot que recolecta frigoríficos que transforma en todo tipo de mobiliario: estanterías, aseos, etc. Con una música ligera nos muestra varios ejemplos. Una instalación en la que hay unos muñecos que simulan una manifestación dentro de un frigorífico le sirve a la directora para cambiar de lugar. Para ello se ayuda del sonido de una manifestación de verdad (1:01:42).

Manzanas y control del espiguelo

Imágenes de una manifestación de Arles nos lleva a la ciudad. Varda con el montaje y su voz nos guía cerca del Ródano donde hay una plantación de manzanos. Llegan los espigadores con sus recipientes a recoger manzanas. El encargado de la cosecha dice a cámara que permite que los espigadores tomen las manzanas con la condición de que estén a cierta distancia. Se entrevista a estos. Señalan que siempre se dejan gran cantidad de manzanas y muy buenas. Uno de los jefes de la explotación toma algunas manzanas en su mano. Observa que algunas no están mal, pero no tienen valor comercial, por lo que la tira. El encargado informa que hay unas ciertas reglas para espigar como tomar el DNI y llevar cierto control (1:04:38). Nos detenemos en un multi-espigador. Dice a cámara que es un trabajo duro. Seguimos su ronda de espiguelo: manzanas, piñones y tomates en un invernadero. Se pregunta la directora si en un invernadero se puede espigar (1:06:01). Se da paso el abogado que salió antes [min. 28:43]. Nos dice que los invernaderos son herramientas para cosechar, por lo que cuando, si ya se ha cosechado y se respetan las normas, es perfectamente legal (1:06:24).

La abogada en la ciudad

Del anterior abogado, de «campo», nos llevan a hablar con «la señora Espié, abogada urbana». La abogada, más joven, pero igualmente ataviada con la toga, explica a cámara que la legislación en la ciudad es distinta. Los objetos en la calle que expresen la clara voluntad del dueño de deshacerse de ellos pasan automáticamente a no tener dueño por lo que no pueden ser robados. Cualquiera puede poseerlos (1:07:25). De nuevo a ritmo de un rap cantado por la

propia directora se ve un montaje de objetos en la calle: colchones, televisores, lavadoras, sofás, sillones, etc. Vemos a gente romper tubos de televisores para recuperar el cobre (1:09:22).

Varda encuentra un reloj sin agujas

Una pantalla de televisión rota le sirve a Varda para reflexionar sobre los últimos acontecimientos que vio en la tele: un eclipse, el paso al año 2000 y el primero de mayo. La directora nos informa que de su particular recolecta ella tomó dos sillas (1:08:55). Por la noche vamos con el compositor de algunas de las películas de Varda, François Wertheimer, que también busca en la basura cosas que pueda reutilizar. Encuentra un reloj sin agujas que a él no le interesa, pero que Varda recoge. Lo pone en su casa y le sirve para reflexionar sobre el tiempo, por lo menos no ves pasar el tiempo. Le sigue un montaje acompañado de una música —entendamos que pertenece al músico anterior— que muestra plásticos viejos, las patatas de corazones de antes pochas a las que le salen raíces. Sobre las imágenes la voz de la directora nos dice que le gusta filmar elementos en descomposición (1:10:23).

El espigador encantador que da gratis

La reflexión del tiempo le lleva a la memoria y esta al no olvidar. Su cámara nos regresa a la gente que rebusca en los restos del mercado. Se fija en un hombre que toma frutas de los restos del mercado y come. No es la primera vez que lo ve, ya lo ha grabado. Tiene una conversación con él sobre las propiedades del perejil. Dice que es vegetariano. Come mientras recoge. Dice tomar seis o siete manzanas al día. Se levanta a la 4 de la mañana y entre la 6 o las 7 toma el pan que tiran de las panaderías. Ha estudiado biología y se preocupa por el equilibrio alimenticio. Ha sido investigador y afirma que la gente no entiende cómo ahora se gana la vida vendiendo periódicos en la puerta del metro. El montaje del hombre nos lleva a verlo en la estación de trenes vendiendo revistas en la calle. Se ambienta con el sonido triste de una armónica (1:14:11). Llegamos la noche y seguimos al hombre al albergue donde duerme desde hace 8 años. Allí, la mitad de los huéspedes son analfabetos originarios. Muchos de ellos son de Mali y Senegal. Él presta clases de francés desde hace 6 años. Vemos un montaje compuesto de

detalles de la clase donde le hombre imparte la alfabetización. Varda señala el hecho de que es él personalmente quien la ha decorado. Vemos al profesor dando clase in situ. Hablan de la palabra «éxito». Sobre las imágenes de los alumnos africanos aprendiendo en clase la directora comenta que conocer a ese hombre es lo que más le ha impresionado del rodaje (1:16:36).

El placer de contemplar el último cuadro

Otra impresión, asegura la directora, la obtuvo en el museo Villefranche sur Saône. Las imágenes nos muestran como en los sótanos del museo sacan un cuadro de Hédouin que la directora solo había podido ver en una reproducción en blanco y negro. El cuadro se llama Las espigadoras huyendo de la tormenta (1857). La directora del museo y su ayudante sacan el cuadro al patio para filmarlo. Hace un día de viento. En palabras de Varda verlo en esas condiciones y a la luz del día le resultó un verdadero placer (1:17:35).

Títulos de crédito de final.

Anexo II: Dossier de la película La vida exagerada de Ozmín

el Califa

Dossier del proyecto de la película La vida exagerada de Ozmín el Califa (fecha 23/6/22).

[la vida exagerada de ozmín el califa](#) ← la historia del poeta almeriense pepe sotomayor o las mil graciosas maneras de reírte de la vida y el molesto empeño de los demás por amargártela [➤ ignacio g. merlo](#)

[la vida exagerada de ozmín el califa](#) ← sinopsis / dirección / escaleta / producción / filmografía [➤ ignacio g. merlo](#)



[la vida exagerada de ozmín el califa](#) ← sinopsis / dirección / escaleta / producción / filmografía [➤ ignacio g. merlo](#)



[la vida exagerada de ozmín el califa](#) ← sinopsis / dirección / escaleta / producción / filmografía [➤ ignacio g. merlo](#)



[la vida exagerada de ozmín el califa](#) ← sinopsis / dirección / escaleta / producción / filmografía [➤ ignacio g. merlo](#)



[la vida exagerada de ozmín el califa](#) ← sinopsis / dirección / escaleta / producción / filmografía [➤ ignacio g. merlo](#)



Anexo III: Transcripción del primer visionado

Transcripción de la grabación tras el visionado del primer corte de la película La derivas del Kalifa en Cuevas del Almanzora (Almería) el 21 de octubre de 2023.

Transcripción hecha con <https://riverside.fm/transcription>⁶⁰

Nomenclaturas

Enrique (experto I), Pedro Perales (experto II), María del Mar (participante), Vicente (tallerista I), Eufasio (tallerista II), Juana Mari (tallerista III), Ana Mari (tallerista IV), Isabel (tallerista V), María (tallerista VI).

Minuto 04:28:00

Bueno, tendremos que aplaudirte, ¿no crees?

ENRIQUE Fernández Bolea

Bueno, yo... A ver, ve. No, hombre. Lo que pasa es que después he entendido un poco el... el maremagnum. Pero tú... A ver, lo que he notado al principio ha sido una cierta dispersión. Una cierta dispersión, pero sí he comprendido posteriormente de que hay dos historias paralelas. Una historia que tiene su fundamento...

PEDRO Perales

Me tengo que ir para Almería. Sí. Si tienes que hablar algo,

María del Mar

habla tú primero. Habla tú primero.

Claro, claro.

PEDRO Perales

⁶⁰ La transcripción fonética puede contener algunos fallos de percepción, faltas de ortográficas y sintácticas

Yo como no sé exactamente bien cuál es la finalidad de la película, entonces no voy a opinarse muy larga, muy corta, sobre el formato, sí sobre algunas cosas del contenido. A mí me parece que prácticamente todo lo que se ha dicho es bastante... Veraz. Es verdad, veraz.

Hay algunas cositas, bueno, que por ejemplo cuando dicen, él se imaginó que era un califa, no, él no se imaginó eso, nunca, nunca. Él estaba convencido de lo que era y quiso hacer lo que hizo de manera consciente. O sea, porque imaginar para nosotros es sinónimo de pensar, de creer, de tener la certeza, no es así. Bueno, eso es, pero son cosas...

Ahora, hay dos o tres, lo he tomado una nota, pero no se me pasen.

Sí. aquí que sí quiero vamos a ver y algún error. ¿Algún error? Y alguno no obtuvo una zuba en el año 80, es que ni en cuevas. O sea, en el año 80, y alguno no tenía relación.

ENRIQUE

Eso es un error de testimonio. Ah, bueno, sí. No es un error de guión. Eso es un reerror de testimonio. Bueno, bueno, bueno. Bueno, pero está bien, está bien. Pero déjame que yo... Pero eso es toda la bibnetísima.

PEDRO

No entremos en debate porque yo no puedo... Sí, claro, claro. No es un error de guión, que es un error de... Bueno, pero hay que tenerlo en cuenta. Me gusta.

IGNACIO

De hecho, el Llaguno luego dice en 87. Vale.

PEDRO

Luego también, a mí no me ha gustado que se diga que Valentín de Vera tiene ese protagonismo que tiene, aunque está recogido en muchos sitios. Pero bueno, lo de las gavias mineras, el Yaguno ha dicho cinco años, pero no era niño de cinco años. Sánchez Picón, que es el que tiene documentado, el niño más pequeño que llegó, lo calcula entre alrededor de los seis años. tampoco eran entre 12 y 15 años las gavias de aquí, o sea son gavias generales.

Bueno, a lo que voy, a lo más importante, a lo más importante. Se ha opinado y es lo justo porque Sotomayor era una persona muy controvertida sobre la intención de su poesía, sobre el carácter y el trasfondo de sus pensamientos. Cada uno tiene su opinión y eso es muy bueno. Eso está muy bien, eso me ha gustado. que no se diga que es un poeta completamente que defiende por el altruismo y por el idealismo los derechos de la clase campesina sino también que se haya dicho que era un señorito. Todo eso está muy bien. Eso te lo... me parece que lo habéis castado bastante bien.

Y con respecto ya y con eso lo dijo lo del Consejo de Guerra, en el Consejo de Guerra no hay ninguna conjetura. El Consejo de Guerra sumarísimo lo tiene a tu disposición. Así se dicen muchas cosas. desacertada, bueno alguna. Como el hecho de que fuese concejal que te he visto. Bueno eso sí, concejal fue en el año 24. Bueno, pero eso es una opinión. Me parece que en cualquier caso... Lo que viene a decir es que eso... Lo que quiere decir es que el formato, lo que se dijo y lo que se hizo... Yo creo que tú sabías que yo tenía eso. Yo te pasó el sumario entero. Ya. No, no, yo no lo tengo. Pero de todas maneras, imagínate... Pero sigue, sigue. No, no, no, es decirte que sí. Quieres saber exactamente. cómo se desarrolló el sumario, qué es lo que dice cada testigo, que es muy sospechoso que todos digan lo mismo, todo esto. Es decir, como he visto que opinaba cada uno ahí, es que fue así, es que tal... Si puede... O sea que, el Consejo de Guerra no opinión sobre éste, existe el sumario. Y entonces, sea verdad o sea mentira, lo que queda es eso. Si el abogado dijo esto, la abogada sí lo defendieron por aquí, se lo acusaron de por allí y tal y cual... Ahí está todo escrito. Yo lo tengo entero. Si tú no quieres yo te lo paso.

IGNACIO

Sí, pásamelo.

PEDRO

De todas maneras hay un artículo publicado en la revista Sala de Togas, en la armería, sobre ese consejo de guerra.

IGNACIO

A mí lo que más me gusta de esa parte precisamente es la imposibilidad de representación. Pero no quiero hablar yo. Es decir, es decir, es la... Oye, me resulta imposible de llegar a un la ficción y la realidad. Es como imposible. Y entonces creas una distancia. Pero esto... No debes estar yo hablando de esto.

PEDRO

Sí, pero yo creo que estás hablando de formatos. De formatos, sí. Yo te hablo de contenido. Bien. El consejo de guerra. Toda la información sea... para bien o para mal está ahí, está escrita está escrita

Minuto 10:00:00

ENRIQUE

lo que se podía hacer para mantener el rigor histórico es que la dramatización del juicio se hiciese y se contrastase realmente con una voz en off, que podría ser la tuya en donde se relatase lo que realmente sucedió en ese juicio el contenido del sumario o sea,

IGNACIO

como hacer una nota a pie de página con mi voz diciendo,

ENRIQUE

esto pasó así en verdad, no dejar dudas plasma el audiovisual en el sentido de que parece como si no existiera nada que pudiera contrarrestar esa conjetura permanente que se defiende ahí y sí que se puede contrarrestar pero yo pero está muy bien el efecto de la dramatización del juicio eso está muy bien pero creo que para buscar o para conseguir el rigor contrastada con un relato fiel sobre lo que realmente se dijo en ese juicio contenido, eh,

PEDRO

el contenido, no el formato ni nada, el contenido. Con todo eso hablaremos, largo y tendido tú y yo cuando vengas de viaje o lo que sea. Yo es que ya no vuelvo hasta...

IGNACIO

Bueno, cuando vuelvas, tranquilo. Yo tengo el dossier, tengo el sumario completo. Pero a mí me interesa mucho tu opinión, yo he estado pasándolo muy mal ahí dentro.

VICENTE

Si me permitís una... ya que estas... Ponle, ponle, siempre apuntando. Me parece muy interesante lo que hayas planteado desde una visión de vuestra experiencia. que te quises ajustar lo que pasó realmente y describirlo tal cual, tú como investigador y director de museo, pero yo creo que toda la película es una, no sé si la expresión es la correcta, una parodia. o representa con los... cuando se hacen representaciones históricas en la parte de Alfonso Mayor (SOTOMAYOR), con los mofletes pintados, es como una... transmitir lo que era, pero sin ser completamente a concorde con la raíz, con la historia. Pero señalándolo. Señalándolo, hasta el punto que el personaje del poeta va cambiando. Hombre, mujer, cambia de mujer, cambia de personaje. Quiere decir que es una... Lo que ahí me queda es una idea de lo que fue, lo que tú has apuntado, con diferentes opiniones, un personaje controvertido, depende de cómo se mide, y yo creo que eso transmite muy bien la película. Y me parece excelente tu aportación diciendo que quizá con una voz en off... para no perder lo que tú planteas, del rigor histórico, de ese juicio sumárisimo que queda subrayado con la voz de un ojo, pero sin perder lo que se ha hecho ahí, porque forma parte de la parodia de cómo...

IGNACIO

Si lo tienes digitalizado, si se den digitalizado, le hago al GPT, me lo buscas. Bueno, es lo mismo. Yo, en cambio, lo que...

PEDRO

Lo tengo transcrito. Vale, vale.

VICENTE

Yo de esa parte me parece que el conjunto a mí no me ha sorprendido esto, me ha quedado dentro de toda la historia

IGNACIO

Bueno tú haces del malo de la película, pero tú me acuerdo, lo que pasa que eso nunca lo pude yo grabar bien, él cambió de opinión Sí, él cambió de opinión completamente

PEDRO

Pero de todas maneras a mí me parece buena esa idea de ver como una cosa un poco superficial, un poco paródica lo que es el espejismo islámico, no era un vivido como se dice muchas veces, pero me parece bien que aparezca en un vividor, podamos decir, en su juventud. Claro que lo era. Me parece bien que aparezca esa idea como carnada que está en el anzuelo para que se muerza y luego profundizar en su verdadero valor. Que yo creo que sí queda ahí, que es un defensor de nuestra cultura, de nuestro... Yo creo que sí ha quedado plasmado ahí. Yo es que me tengo que irte a vuestro muerto en Almería.

IGNACIO

Bueno, bueno.

VICENTE

Yo sí me pedí para terminar siguiendo con...

IGNACIO

No, no, no hay que terminar.

VICENTE

Digo, para terminar mi impresión. Es... Esto que habéis comentado me ha parecido muy interesante. Claro lo que es real de lo que es la magia y hay una cuestión que a mí ha gustado mucho y es la analogía para el mismo que trata de transmitir entre la figura de don Quijote no real un personaje de literario de literatura de un personaje real como perfecto

IGNACIO GUARDERAS MERLO

y todos los andaluces de este inconscientemente de ello.

VICENTE

Eso me ha gustado esa imagen de un Quijote, con lo cual... Somos españoles. Sí, con lo cual la idea que yo tenía inicialmente de un rico que se permite el capricho de dejar de

estudiar, de no estudiar, porque tenía rentas, y iba de las rentas, y sigo pensándolo, pero que en el fondo, la cronología del Quijote, es que yo creo que él sí se sentía de algún modo... que-riéndose en un guijote. Voluntariamente. En su terreno.

MINUTO 15:09:00

PEDRO

En su terreno. Pero diría de la reglamentación no sé si era lo que vivían la mayoría de los señoritos, vamos a entre comillas señoritos de aquella época.

ENRIQUE

Es que este por lo menos generó. Lo normal es que la gente que pertenecía a esta burguesía no generase absolutamente nada. Es decir, aquí tuvimos una burguesía muy luminosa pero tremendamente paupérrima a la hora de aportar cosas. y no estoy haciendo todavía una herencia desde aquello. Hay cierto señoritismo en este pueblo que no hay manera de radicarlo, va con ningún concepto. Pero bueno, son cuestiones que se pueden analizar desde el punto de vista socio-histórico.

VICENTE

La buena opción que hago mucho de las imágenes, en el final, es la de la imagen de lo dibujado. La técnica. Pero, y ahí yo creo que en la película, a mí me parece que hay cosas... que distraen y por ejemplo la intervención que me grabaste hablando del calentamiento global.

IGNACIO

Eso es una pena porque lo que viene a decir es que bajo mi punto de vista, igual no está bien expresado, Soto Mayor es un ecologista finalmente. ¿Cuándo empieza el calentamiento? 1850, 1839 se descubre el filón. Igual está mal explicado.

ENRIQUE

Está mal conectado. Pero lo que está diciendo... Para mí me falta el hilo de conexión. Algo de la exacta. Lo que está diciendo...

VICENTE

A mí que me ha chocado. Estábamos comiendo y salió el tema.

IGNACIO

Él está diciendo, olvidaos de la sierra. Olvidaos de eso que nos está matando. Y váyase a usted al campo. No porque me interese. que sí me interesa, sino porque es un trabajo noble que lo da la tierra.

PEDRO

Qué pena que me tenga que ir porque esto ahora es...

ENRIQUE

Me parece la idea, la idea me parece estupenda, lo que pasa es que el problema es que no le veo conexión. Y además no es un flash, sino que es un relato largo dentro de... Decir, Vicente ahí consume a lo mejor unos tres minutos, cuatro minutos, cuatro minutos en que fija toda la imagen en su explicación, una explicación, por cierto, sensacional. me ha gustado mucho, pero que creo que se necesita una conexión. De todas maneras, yo lo que estaba explicando al principio es que he notado que había una cierta dispersión a la hora de tal, pero después he entendido que esa dispersión es un recurso más que tú has utilizado para tratar de narrar dos relatos en paralelo, es decir, uno que está su tragedia como persona incomprendida, persona además considerada siempre como conflictiva. Y luego hay otro relato, que es un relato mucho más social. Es un relato mucho más social. Es decir, ese socialismo del que hablaba, por ejemplo, Pedro en sus intervenciones, se traslada al relato paralelo que tú has trazado. Es decir, un relato muy sensible, un relato en donde interviene, por ejemplo, la situación actual de inmigración, en donde intervienen, por ejemplo, aspectos relacionados con nuestra propia existencia actual y cómo nos desenvolvemos en este pueblo. eso, la dispersión que yo iba a criticar ahora ya no la critico, ya creo que probablemente habría que limar algunas cosillas, habría que limar algunas cosas pero creo que esa dispersión inicial que al principio podría ser un defecto se ha convertido en un recurso perfecto para tu objetivo que creo que es ese, no sé si me equivoco.

PEDRO

Bueno mira, si después me necesitas, hablamos, pero yo te voy a mandar antes de ir. ¡Maria del Mar! Ese artículo que está publicado en la revista Sala de Togas, que solo la es rápido, cuarto de hora, veinte minutos, y quizás de ahí te saques una idea suficiente para no tener que leerte el plumazo del sumario. Eso es, yo te lo voy a mandar. Si quieres lo otro, yo te paso el sumario completo. ¿Tú te lo has leído? No, que es muy bueno. Me encanta eso.

ENRIQUE

La última cosa. yo termino es una cosa de rigor histórico, de rigor histórico, es decir, a mí no me parece mal lo de Valentín, no me parece mal, pero si se narra, que se narra bien, es decir, si se relata que se relate bien, es decir, que no...

PEDRO

A mí no me ha gustado eso cómo ha quedado. Otra vez, si no te queda y termino de argumentar, por favor. Ya lo he dicho, ya lo he dicho, que no lo he gustado.

MINUTO 19:39:00**ENRIQUE**

Es que voy a terminar la argumentación y la argumentación es que Valentín es un elemento mito de descubrimiento de Sierra Almagrera. Como se están relatando los orígenes, pues es verdad que podría introducirse, pero lo que no se puede hacer es desvirtuar completamente la historia como ha hecho Mazdalena Aria. Lo que tú no puedes hacer ahí es coger y decir que hubo una relación inmediata entre Miguel Soler Molina y Valentín. Se supone que hubo alguna relación, pero entre el fracaso de Valentín, entre el fracaso de Valentín y reinicio por parte de Miguel Soler Molina, transcurrieron 10 años. 10 años. y el lugar por donde pasaba Valentín no era el mismo lugar donde se produjo el descubrimiento. Por tanto, hay algo de... no digo nada, lo de Valentín, introducirlo es un elemento más. Pero, Marizan. Para hablar sobre el mito del descubrimiento, porque en realidad hay un mito sobre el descubrimiento. Vamos a hacerlo con... vamos a introducirlo con un rigor, ¿no? Porque si no, nos inventamos la historia.

PEDRO

Yo te aconsejo que veas, es que cuando yo he visto a esta mujer hablando, y digo, pero bueno, si tú tienes a la persona que mejor ha planteado esto...

ENRIQUE

Ya. ..escrito. está bien que lo haga así porque yo chupo mucha cámara. No, no, no, si no es que tú aparezcas, sino que él se lea ese capítulo de tu libro, que no es un capítulo, que son dos páginas.

IGNACIO

Yo me lo he leído. Las dos páginas sobre Valentín. Ah, no, de Valentín que me acuerdo ya. Es que está, es que está.

PEDRO

Que Valentín lo tiene. Y esta mujer lo ha dicho, no sabe lo que decía. Valentín lo tiene en Sierra del Magrera y Revenía un siglo de historia. tú en off lo corrigiese. Es una cuestión de rigor.

ENRIQUE

A mí el hecho de que se haya llevado la cámara como te la has llevado la exposición de Vera, la exposición de Vera tuvo una virtud y fue la virtud de aunar un... digamos unos recursos y un patrimonio que estaba por ahí disperso y darlo a conocer durante un par de meses. Eso ha sido estupendo, por tanto el hecho de introducir ahí, como ha introducido este asunto para ilustrar me parece estupendo. El problema es la falta de rigor por parte de la persona a la que tú has entrevistado.

IGNACIO

¿Alguien más quiere decir algo de su propia...

EUFRASIO

Yo he visto falta de continuidad en muchas imágenes. He visto que... ..el rigor, estoy de acuerdo con Rayo en el rigor, en la información. Entonces yo creo que debería de hacer o

construir o no sé cómo, de qué manera, un hilo conductor de toda la película. Para que haya un seguimiento, porque ahí vas a que dices, bueno, ¿y ahora dónde vamos? ¿por qué viene esta imagen? Yo me he preguntado varias veces eso. Es un hilo conductor. Para que sea una continuidad del principio hasta el final. Es lo único.

IGNACIO

Falta de coherencia, digamos.

EUFRASIO

Correcto.

VICENTE

Yo, en cambio, realmente estoy en la postura al contrario, con la película. Porque no hay tal hilo conductor. desde el momento en que el personaje que representa al poeta va cambiando. O sea, el estumo es...

MARIA DEL MAR

La Mari. Sí, y Antonio, y ahí cante...

IGNACIO

¿Podéis venir más por acá todos, por favor?

VICENTE

Es decir, que yo creo que hay... que hay una construcción de que no haya un hilo conductor, que no haya una historia, que no sea una historia real, que no se ajuste a la historia histórica, pero que transmite la historia. Que transmite la historia y transmite la llacada.

EUFRASIO

Precisamente por eso digo que tiene que haber un hilo conductor, porque hacemos de Soto Mayor varias personas. Entonces, por ese motivo, tiene que haber un hilo conductor que enlace a todos los personajes. No por otro motivo.

ENRIQUE

Se sabe perfectamente quiénes son los mayores. No hay duda. No he visto dudas sobre quien dramatiza o representa o teatraliza a Soto Mayor. Yo no he visto duda ahí. Y a mí el elemento del grupo que ha teatralizado me parece un recurso maravilloso. Porque eso sí le está dando durante todo, o la mayor parte del audiovisual, una coherencia al relato. Creo que eso sí le da una coherencia al relato. acertado también lo que es la introducción de cosas cotidianas, cosas cotidianas que estuvieron en el momento de Sotomayor pero que se mantienen todavía ahora, ¿no? Como por ejemplo la parafernalia con tu hija u otras cosas, ¿no? Que me parece... Cuestión es que sí que es verdad que es un planteamiento un poco vanguardista, en el sentido que se sale un poco de la norma del documental que estamos acostumbrados a ver. Eso es cierto, eso es cierto. Entonces, si no sabemos apreciar eso, a la mejor no somos capaces de apreciarlo con toda su intensidad, o con todo su mérito.

EUFRASIO

Este documental lo van a ver varias personas de todo tipo, de forma de pensar. Posiblemente si no hay ese hilo conductor no entiendan, aunque los personajes conduzcan o lleven al mismo sitio, hay personas que no van a entender el documental.

ENRIQUE

El hilo conductor es una figura de fútbol mayor.

MINUTO 25:11:00

MARIA DEL MAR

Yo creo que lo que yo veo no es el hilo conductor, hay un hilo conductor perfectamente lo que no hay es a veces un hilo entre conectar una cosa con otra, que eso es lo que podés pensar. Y esto ¿a qué viene? Entonces tienes que pensar, esto viene porque dice la mantilla, ¿a qué viene la mantilla ahora? ¿De quién estamos hablando? ¿Estamos hablando de Sotomayor? Claro, eso es lo que falta, lo que falta para que alguna gente lo termine de ver.

VICENTE

Yo vi sus otras películas que ha hecho en internet, no es un cine convencional. para proyectarlo en una gran sala con mil espectadores y por Netflix porque no es comercial. Es un cine experimental y lo cuenta como lo cuenta, pero no pierde el hilo. A mí me parece que hay cosas, y lo comenté al principio, conmigo mismo. Me parece que es excesivo el rollo que me he suelto del cambio, que ha hecho el loco. Quizás es muy largo. Sí, es muy largo. Pero a mí me ha gustado, en conjunto me ha gustado. Recordando algunas cosas, pero creo que la falta de convencionalidad de ese hilo conductor, de un argumento, es que si ves cualquier otra película de Ignacio, es lo mismo. O sea, empieces y de pronto termines.

ENRIQUE

A mí me ha convencido mucho el asunto de la estética fine-mudo, cartela fine-mudo. Podía haberle dado también un poquito de interferencia. para que fuese un poquito más estética de ese. Pero vamos, que me ha gustado porque además es que eso también ayuda a estructurar. Es decir, esas cartelas que tú vas introduciendo para titular cada uno de los apartados del documental, pues son esenciales. Porque si en algún momento durante ese apartado te has dispersado, la cartela siguiente te sitúa. Entonces, eso está bien. Lo veo bien estructurado desde ahí. Si vuelvo a insistir, yo he entendido la dispersión, y a mí esa dispersión genérica que yo entendí al principio y que para mí era muy incriticable, al final se ha convertido en un elemento que yo aprecio. Aprecio y creo que construye finalmente un documental. Eso sí, como dice Vicente, desde una perspectiva no común, sino más bien desde un documental más experimental.

VICENTE

Y este sí, doctora, estás planteando... Esperate un momentico. Venga, perdóname.

JUANA MARI

Por lo que he visto, claro, el documental es muy largo. Lo más importante es saber cuánto va a durar. Porque en el momento que se corten, porque hay muchísimas escenas que se pueden acortar y seguir teniendo el mismo significado, sobre todo por la unión. Entonces,

cuando veamos ya resumido en qué se va a quedar, es cuando va a tener mucho más significado. Y es verdad que parecía que iba a ser como muy incoherente y como se ligaba. Y la verdad es que se ha logrado. Se entiende. Pero a mí también me ha hecho gracia una cosa, aparte de que algunas escenas son necesariamente largas, eso está claro, pero yo como sé que se va a cortar, pues tranquila. Pero sí que me ha hecho gracia que en las fotografías, porque me ha parecido muy etnográfico todo, es decir, va a reflejar muchas costumbres de las que tenemos y eso me ha gustado mucho. Pero me ha hecho mucha gracia que en casi todas las fotos que han salido, el ambiente que se ha visto, tampoco es la... Ahora mismo si es la realidad, ahora mismo si tú pasas por el pueblo, a las únicas personas que puedes ver, es a lo que ha cruzado por la calle.

BARULLO

Mira, es que es la zona por la que... Bueno, eso está... Ya, pero nosotros queremos llegar hasta ahí... No, ya, yo sí, yo lo entiendo, pero yo estoy hablando

JUANA MARI

dentro del documental. hasta dónde, hasta qué época acabamos o es necesario, porque de todas formas hay en el cine que tú puedes quitar... Pero no querías con el margen. que romperías si tú haces eso rompes con el margen. Pero llegamos a la época actual, es que llegamos ahora mismo.

ENRIQUE

Pero es que una de las intenciones ahora mismo de Ignacio son los márgenes. Y si tú te eliminas ese tipo de elementos, estás seguramente sacrificando uno de los objetivos de Ignacio, que son los márgenes. A mí es que me ha hecho mucha gracia.

IGNACIO

Pero con la imposibilidad de que los márgenes sean definidos, es como una imposibilidad, como decir no puedo. Bueno, estoy muy emocionado, igual me pongo a llorar.

MINUTO 30:00:00

JUANA MARI

O hará muchísimo tiempo que no he subido al mercado, pero me quede a muerte. Porque en el mercado está así, ese es el ambiente.

ENRIQUE

Vamos a ver una cosa, lo que no podemos perder de vista... (...) son inmigrantes, que son suzarianos, son marroquíes, son de la Europa del Este, son lo que hay. Y un 21% en una lección demográfica, la influencia de un 21% en la sociedad, en el conjunto de la sociedad de un municipio, es grande, es muy grande y la presencia es constante. y se le apunta a los sitios donde va y donde están todos.

ANA MARI

Si fuese el recreo, entonces ya lo verías.

ENRIQUE

Creo que hay una distancia entre la realidad demográfica y la realidad sociolaboral de este municipio y las medidas que se están adoptando desde determinados lugares para realmente aceptar que esa es la realidad. Creo que la realidad no se termina de aceptar y así lo demuestran las distintas instituciones de este pueblo. y un desfase importante.

VICENTE

Con respecto a esto, a veces en su cabeza mezcla la imagen que tiene con la que cuando la ve la nueva, pero los que no hemos tenido historia y que llegamos por aquí a poco tiempo, a mí esa imagen no me ha sorprendido en absoluto. Es la imagen cotidiana.

EUFRASIO

Porque desde que ha llegado ha visto eso, ha visto ese tipo de imagen. Yo quiero hacer una última puntualización.

IGNACIO

¿Va a puntualizar Eufasio?

EUFRASIO

A lo mejor, el hilo ese conductor que yo digo, una simple voz en off para enlazar las imágenes. Y hasta allá no digo nada.

ENRIQUE

Vicente una cosa nada más, cuando él está hablando del cambio climático y dice tendríamos que cortar completamente de emitir gases de efecto invernadero como CO₂ y metano, ni aún así, es decir, el ciclo ya está alterado. Ahora, Imó, si tú cortase, si tú cortase, tienes todas las emanaciones de metano, de metano y CO₂ que de forma natural, debido al aumento de las temperaturas, se están produciendo en determinado lugar. El permafrost está soltando metano por un el metano es mucho más perjudicial que el CO₂, pero es que las profundidades marinas, las bolsas de metano de las profundidades marinas al elevarse la temperatura, también están esferrecciando, es decir, ahora mismo el círculo por el Ártico está en ebullición por las cantidades de metano que se están aportando a la atmósfera, es decir, que si hubiese un corte total de emisiones de tipo antropogénica, aunque la hubiese, el aumento de la temperatura continuaría. no de la manera que va a continuar.

VICENTE

¿Por qué digo eso? El metano en la atmosfera es más intenso el efecto hipernavero que el CO₂, pero dura menos tiempo. En diez años se va descomponiendo. Entonces lo que hay es un aporte continuo. Y en este momento todavía no es tanto ni el del permafrost, ni el de los naturales, digamos.

ENRIQUE

Los de fondo marino son los más peligrosos. Esa es la explicación que se da en pico y la bajada lenta, cuando no haya efecto antrópico. Y perdonar que haga esta...

JUANA MARI

No tengo una propuesta porque no estaremos...

VICENTE

Sí, son dos palabras. Y ese disparo se produce justamente porque cuando se va enfriando, por disipación de los gases... va habiendo más agua por frío en los polos, con lo cual baja el nivel del mar. Y al bajar el nivel del mar pierde presión y se escapa el metano de los fondos marinos. El problema del metano actual es que el planeta está alimentando a 9.000 millones de personas casi cuando en el siglo XI, el final del siglo XIX... Y eso ha significado un incremento tremendo de la ganadería y la agricultura. La agricultura que solamente en China, los cultivos de arroz... que se queda ahí la hierba, lo que no se recoge, como no se recoge en los campos, en cualquier campo, eso genera una cantidad de metano tremenda. Y cuando digo si se cortase, si no hacemos ni metano humano. para actividad humana, ni CO2, en 10, 15, 20 años, baja los niveles normales y se recupera. El problema es que es imposible, es imposible porque habría que dejar de alimentar a las personas. Y en los años 50...

IGNACIO

Espera, podrían hablar los que no han hablado y ya cerramos aquí. Por ejemplo. Yo... No te vayas, que voy a proponer una propuesta. Voy a proponer una propuesta. Prueba un momentito, por favor.

MINUTO 35:10:00

ANA MARI

Que yo el poeta Soto Mallol lo estoy conociendo ahora, porque yo ya dije antes que yo no me y yo no lo conocía solamente de oídas.

IGNACIO

¿Y cómo has visto la película? ¿Cómo te has visto a ti?

ANA MARI

Bueno, a mí la película, dentro de lo que veo, le he visto bien, a lo mejor no entiendo tantas cosas como ellos entienden, porque aquí hay una persona que me conoce mucho y sabe que a mí me gusta aprender, por eso yo callo más, porque a veces dice que quien calla sabe lo que hace, porque aprende. Y yo me gusta estos sitios por eso, porque aprendo mucho

de personas con más cultura, que saben lo que dicen. porque lo han estudiado, cosa que yo no he estudiado nada y lo acepto y lo reconozco. ¡Vamos! ¡A ver!

IGNACIO

Terminamos con los que no han hablado y nos vamos. ¡Isabel, venga! ¡Isabel, Isabel! ¡Ahora! ¡Aquí tienes! ¡No, no, no! Yo prefiero escucharlo. ¡Venga Isabel! ¡Ponte a Isabel! No sé qué va a decir, me ha encantado la película. Espérate un momentico, que haya luz. No, no es lo mismo, si tiene... Tí tapas es lo mismo. Enciende. ¿Qué? Enciende. ¿No va? No. Bueno, ahora. A ver.

ISABEL

La película me ha gustado, me ha sorprendido gratamente, porque cuando nos ensayábamos y rodábamos esas escenas tan cómicas, cuando llegaban los milicianos, cuando llegaban al castillo y nos estábamos disfrazando, yo decía, madre mía, esta película va a salir, pero me ha encantado. La verdad que me ha encantado porque está la parte real y la parte cómica, bueno, cómica, porque los lunares, ya sabes tú que yo los lunares no me gustaba esa escena la quitaría la última la que digo no no no lunares no lunares ya no está fantástico lunares no porque cada vez que decía que no digo es que ponernos lunares pero me encantó rodar contigo y me encantó verla así que era un crack por decirlo otra vez no te entendí que ha pasado no porque

MARIA DEL MAR

al hilo de lo que decía conductores que lo que falta es el hilo que una a alguna algunos tomas con otra que le dé la conexión entre y que la gente de la mejor se pregunta y esto que viene es lo que te decía aquí viene el cambio climático no aquí viene este rollo del cambio climático y esto de la mantilla aquí viene la mantilla y estos morenos aquí hablando de que hay gente que lo Porque dice, ¿cuál es el título de la película? La delirio de Osmin. ¿Y quién es Osmin? Ya. Osmin. ¿Quién es Osmin? Se supone que habla de Sotomayor. Se supone. ¿No?

Claro, es muy bueno eso. Es Sotomayor. Muy bueno y interesante. ¿De quién es? ¿De quién es la película? ¿De Sotomayor, de cuevas o de la vida? Está buenísimo.

IGNACIO

Acaba de dar el clave. Por eso estoy aquí. Pero quiero decir... Yo no sé si esto se ve, se entiende en la película, la imposibilidad de saber quién es Sotomayor. Es decir, hay ese distanciamiento que llama a Berto Brest, es decir, crear un distanciamiento entre lo que representa y romper la cuarta pared. Es decir, aquí está pasando algo. El extrañamiento que dice, vamos a ver la película así. Bueno, por eso lo explico luego ahora con unas cervezas que os invito yo. ¡Anda! Luego lo explico, pero has dado en una cosa muy interesante, es decir, ¿qué estamos representando, efectivamente? ¿De qué queremos hablar? La idea es, no represento nada, sino mi pensamiento cuando intento con mi cámara llegar a un lugar. No sé si eso se ve. No, supongo que no. Pero hay como una reflexión constante de decir ¿qué estoy haciendo? Complicado. Y si queréis terminamos con...

ANA MARIA

Pero todo lo que han querido llegar y explicarlo ha sido explicado de su manera y cada uno lo entendemos de una manera.

Green. Hombre esa es la idea, claro. y...

MARI

Yo estoy de acuerdo con lo que han dicho. Que lo que he visto más ha sido eso, lo que ha dicho ella de la mantilla, que lo he visto demasiado largo, ¿sabes? Y lo que ha comentado también, ¿de qué ha sido más de...? El cambio climático. Eso, que lo he visto demasiado también, muy largo. Y también cuando he visto esto, cuando estaban todos los... Cuando estaban, no sé si era para... Porque se había muerto alguien, ¿no? Empezaron a decir que el niño... ..se ve... El misterio. ¿Sabes? Que también lo he visto un poquillo pesadillo. Ya. Se puede recortar. No, eso tú. Yo lo vi otro. No, no, pero bueno... Estuve viendo. Lo he pasado muy bien. Y divertida con las escenas que hicimos nosotros. Pues me he tenido que reír.

JUANA MARI

De todas formas, felicitarte por la unión que has hecho con la historia y fotografías ajenas totalmente a lo que estábamos rodando. que yo creo que ahí está también el logro, eh. Porque te hace introducirte, porque no, estábamos desconectándonos como en una broma, en una risa, y que están haciendo, y de golpe nos sitúa con la... Y cuando íbamos vestiendo todo... Y con la villadoría, la... la extra, pues me ha parecido muy elaborado, y pues... Y cuando lo veamos... Sí. Y cuando somos vestidas de... de mora, muy bonita, ahí... Bueno, pues nada, no, vamos a terminar, qué pena... cortamos.

ANEXO IV: formulario de retroalimentación de la película El espejo del Kalifa

7/2/24, 11:24

Retroalimentación de la película El espejo del Kalifa

Retroalimentación de la película El espejo del Kalifa

Para ver la película pincha el siguiente enlace: <https://vimeo.com/893233318/27eea52884?share=copy>

Lo que se busca es una impresión general de la recepción de la película para el consecuente análisis. Hay plena libertad para que se exprese como guste, no obstante, con el fin de facilitar la tarea, se ha elaborado un cuestionario que sirva de guía. En el último apartado, **Expresión libre**, se puede añadir algo que no se ha contemplado en los apartados anteriores. Igualmente se puede rellenar sólo este apartado si no se quiere seguir la guía propuesta.

Puede responder, escrito o en un audio, a cada una de las preguntas o, si quiere, puede hacer una alegación general que más o menos aborde cada uno de los apartados.

Si prefiere enviar un audio, envíelo al siguiente correo electrónico: igmerlo@go.ugr.es. En el audio envíe los datos con el fin de hacer la clasificación.

La película tiene una duración de **1 hora 53 minutos**. Espero que sea de vuestro agrado.

Cuando termines, no olvides darle a ENVIAR.

*** Indica que la pregunta es obligatoria**

- Correo *

- Su actividad profesional se relaciona con (puede elegir más de una opción) *

Selecciona todos los que correspondan.

 - ☐ La docencia
 - ☐ El mundo audiovisual
 - ☐ Estudiante
 - ☐ Administración pública
 - ☐ Otro: _____

<https://docs.google.com/forms/d/114nsNr580JUzng8CEB9p6qXyq88cFJu77LLbw/edit>
1/6

7/2/24, 11:24

Retrosalimantación de la película El espejo del Kalifa

3. Su rango de edad es *

Marca solo un óvalo.

- ☐ de 15 a 20 años
- ☐ de 20 a 30 años
- ☐ de 30 a 40 años
- ☐ de 40 a 50 años
- ☐ de 50 a 60 años
- ☐ de 60 a 70 años

4. Procedencia ¿Dónde reside habitualmente? Especifique. (Ejemplo: vivo en Madrid, pero soy granadino) *

5. Qué relación tengo con el director de la película Ignacio Guarderas Merlo *

Marca solo un óvalo.

- ☐ Amiga-amigo/colaboradora-colaborador/conocido-conocida
- ☐ Desconocido
- ☐ Otro:

6.

1. Impresiones generales

¿Cuál fue su impresión general de la película? ¿Cómo describirían la experiencia de ver la película en términos emocionales?

7/2/24, 11:24

Retroalimentación de la película El espejo del Kalifa

7. Mensaje y Temática:

¿Qué mensaje cree que la película intenta transmitir? ¿Cómo perciben la representación de la cultura o comunidad retratada en la película?

8. Conexión Emocional: ¿Se sintieron conectados emocionalmente con los personajes o la historia? ¿Hubo algún momento que les impactó particularmente?

9. ¿Consideran que la película aporta algo nuevo al género etnográfico? ¿Cómo evalúan la creatividad en la presentación de la cultura o comunidad?

10. ¿Hubo algún aspecto de la película que no entendieron completamente o que les dejó con preguntas? ¿Identificaron desafíos en la representación cultural que podrían haber sido abordados de manera diferente?

7/2/24, 11:24

Retroalimentación de la película El espejo del Kalifa

11. **Recomendaciones:** ¿Recomendarían la película a otras personas? ¿A quién creen que podría interesar más esta película?

12. **Comparaciones:**
¿Pueden comparar esta película con otras películas etnográficas que hayan visto? ¿Qué la hace única en comparación con otras obras similares?

13. **Expectativas Cumplidas:**
¿La película cumplió con sus expectativas o las superó? ¿Hubo algo que esperaban ver y no encontraron, o viceversa?

7/2/24, 11:24

Retroalimentación de la película El espejo del Kalifa

14. **Feedback Constructivo:** ¿Hay algún aspecto específico que creen que podría mejorarse? ¿Qué sugerencias tienen para futuros proyectos similares?

15. Expresión libre. Quiero añadir algo más que no e ha contemplado anteriormente.

Este contenido no ha sido creado ni aprobado por Google.

Google Formularios

7/2/24, 11:24

Retroalimentación de la película El espejo del Kalifa

ANEXO V: RESULTADOS DE LA ENCUESTA PARA VALORAR LA PELÍCULA.

QUIÉN ES QUIÉN DE CADA ENCUESTADO					
	Dirección de correo electrónico	PROFESIÓN	EDAD	Procedencia	Relación
E1	GUILLERMO	Periodista audiovisual	de 60 a 70 años	Málaga	Amigo
E2	JORGE	Audiovisual	de 40 a 50 años	Madrid	Amigo
E3	ALFONSO	Actor	de 40 a 50 años	Madrid	Amigo
E4		Administración Pública	de 20 a 30 años	Madrid-sevillana-Granada	Prima
E5		Estudiante	de 60 a 70 años	Cuevas del Almanzora	Amiga-
E6		La docencia	de 40 a 50 años	Granadina	Amiga
E7		Estudiante	de 50 a 60 años	Granada	Amiga
E8		El mundo audiovisual	de 40 a 50 años	mexicano	Amiga
E9		La antropología	de 40 a 50 años	Sevilla, y soy de Ganada	Amiga
E10		Estudiante, La antropología, El mundo audiovisual, Administración Pública	de 40 a 50 años	Bulgaria, España.	compañera de películas
E11		Hostelería	de 40 a 50 años	Madrid- Cádiz	Amiga
E12		Jubilado	de 60 a 70 años	Sevilla	Amiga
E13		Jubilado	de 60 a 70 años	quiteño	Amiga
E14		Jubilado	de 60 a 70 años	Cuevas del Almanzora	Amiga
E15		Jubilado	de 60 a 70 años	Almuñecar, granada	Amiga
E16	santiagosolera@gmail.com	La docencia, El mundo audiovisual	de 50 a 60 años	Madrid	Amiga
E17	joseluisbongore@gmail.com	El mundo audiovisual	de 40 a 50 años	Francia	Amiga
E18	alejandrot99@gmail.com	Administración pública	de 50 a 60 años	Granada	Fraternal
E19	patriciajarpa@gmail.com	El mundo audiovisual	de 40 a 50 años	Granada, chilena	Amiga
E20	tastytune@gmail.com	El mundo audiovisual, Desarrollo de Software	de 40 a 50 años	Madrid, La Palmas de Gran Canaria	Desconocido
E21	pepepintor@gmail.com	Mundo del turismo	de 60 a 70 años	Vivo en Arroyo de la Miel (Málaga) soy almeriense	Amiga
E22	giorgiarubera@gmail.com	doctorado	de 40 a 50 años	Vivo en Italia pero soy granadina	Amiga
E23	eloymerlo@iesmediterraneogarrucha.com	La docencia	de 40 a 50 años	Garrucha, Almería	Primo
E24	vicente.gabaldon@gmail.com	Ahora jubilado. Estuve relacionado con la investigación	de 60 a 70 años	Villaricos (Almería), nacido en Cuenca. 50 años viviendo en Madrid	Amiga
E25	bsahun@gmail.com	Administración pública	de 60 a 70 años	Villaricos	Amiga
E26	jmontejo@go.ugr.es	La docencia	de 40 a 50 años	Soy de Jaén y vivo en Granada	Amiga
E27	dormidinas@gmail.com	Administración pública	de 40 a 50 años	Vivo en Madrid, Albacete	Amiga
E28	andonillagunor@gmail.com	ex-alcalde de Cuevas e historiador de algunos momentos de la historia local	de 60 a 70 años		
E29	carmendelaplata@gmail.com	Estudiante	de 20 a 30 años	Cuevas del Almanzora	Amiga
E30	angelicaaguadom@gmail.com	Administración pública	de 60 a 70 años	Sevilla	Familia
E31		Jubilado	más de 70 años	Granada	Amiga
E32	antoniohortega@gmail.com	El mundo audiovisual	de 30 a 40 años	Cuevas del Almanzora (Almería)	Amiga
E33	joseluisarmona@go.ugr.es	Administración pública	de 50 a 60 años	Soy Malagueño, y vivo en Fuengirola	colaboradora-colaborador
E34	rmelero@go.ugr.es	La docencia	La docencia	Granada	conocido-conocida
				Vico en Córdoba de peñarroya-Pueblonuevo	Familiar lejano

Reacción General

1. Impresiones generales

¿Cuál fue su impresión general de la película? ¿Cómo describirían la experiencia de ver la película en términos emocionales?

E1. La verdad, está muy bien equilibrado todo el juego documental de fotografía, de material histórico, las entrevistas y es muy entrañable ese grupo humano con el que trabajan la memoria y la escenificación del personaje.

E2 En general, me parece una película interesante, ¿vale? Si bien es cierto que creo que es una película que está todavía medio construida, o sea, desde mi punto de vista y resumiendo

E3 me gustó, como todo lo que haces y la coherencia está clara. Siempre queremos ver las cosas como si fueran reales cuando... depende de la visión que tenemos ahora mismo de lo que sucedió.

Me gusta mucho que hay echar a mano de la gente de allí y como que son ellos los que están allí en el terreno y tal, si no sé qué decirte, tío, por echarte un cable o por si algo te podría servir.

E4. Se trata de una película amena a pesar de su duración, con momentos divertidos y de aprendizaje, de una forma fácil de seguir.

E5. Una película humana y sincera.

E6. Se describe y se relata en detalle, de una manera sencilla y humorística especialmente en las representaciones teatrales.

E7. Emotiva y muy humana

E8. Es una película sincera y de mucha reflexión social.

E9. Me gusta la relación pasado y presente junto con la vida que continúa del director en otros momentos.

E10. Me gusta de nuevo tu forma de narrar, entremezclando la investigación documental con el making of y la poética.

E11. Entretenida. Me llamó la atención al inicio luego en términos emocionales me provocó diversión y entretenimiento.

E12. El planteamiento de la película es muy interesante: Como de una particularidad de un personaje de un pueblo consigue mostrarnos la esencia la gente de un pueblo de la Andalucía oriental a la vez se vincula y muestra el pintoresquismo, movimiento generalizado en Europa y Estados Unidos vinculado al romanticismo. Me ha emocionado enormemente también la capacidad de análisis de la realidad de esas personas, generalmente mayores. El autor ha sabido mostrarnos en vivo y rescatarnos una realidad que aún no ha muerto

E13. Interesante, agradable, muy informativa me dio conocimiento

E14. En general mi primera impresión fue muy buena.E

E15. Me encanta

E16. Hubo elementos que me interesaron: el viaje a Marruecos, las reflexiones en off del director, la contextualización de la vida del poeta por la gente del pueblo; incluso, una parte de la discusión sobre la figura del poeta. No me interesa en absoluto el relato por la exposición o la casa del poeta o el militar marroquí, amigo de Franco, ni las voces de los expertos ni las declaraciones de la gente del pueblo. El juicio al poeta es interesante cuando lo reinterpretan en la obra teatral; no necesito el documento original -aunque intuyo una carga irónica en los títulos de crédito finales-. Toda esa información me recuerda a un documental convencional. Las imágenes de las casas de los ricos o de los espacios de Almería con voz en off o sin ella me llaman la atención.

Regular: hubiera preferido más tiempo para los márgenes y menos para otros aspectos relacionados con el poeta

E17. Me gustó y me interesó. Nunca supe si estaba leyendo una película documental o si estaba viendo una tesis doctoral.

E18. Didáctica y relajante

E19. El acercamiento a la película me produjo en un primer momento sorpresa, ya que la zona y cultura retratada en principio es ajena a mi propia experiencia de vida.

Esta sensación de lejanía o extrañeza se une con la confusión, al tratar de buscar elementos narrativos que me introdujeran y guiaran hacia un personaje o tema en concreto, una actitud mas bien dada por mi predisposición hacia creaciones visuales de carácter documental que etnográficas. Luego, al buscar adaptarme al diálogo propuesto por el director, se despierta la curiosidad por conocer los personajes y lugares retratados. Sin embargo, dentro de la dinámica de edición se podría detectar una fragmentación de mi interés como otros que me han producido aburrimiento, lo que ha afectado mi atención y fluidez en mi observación.

E20. Reflexiva, entretenida

E21. Simpática

E22. La voz en off del autor, que crea un espacio de reflexión muy intenso, ayuda a crear un plan adicional. Además, esta voz contribuye a que el dinamismo de documental sea más homogéneo.

E23. Una película que va desde una trama amplia hasta ir tejendo un retrato de un personaje finisecular, un poeta costumbrista. Aprovecha esta figura para retratar su contexto geográfico y etnográfico decadente donde se desarrolla una cultura romántica en aquellos señores que viven con afluencia la opulencia de otros tiempos. Me emociona mucho que señale los márgenes y las figuras desenfocadas sea debería ser el final de la película.

E24. Demasiado largo. Como un paseo por un lugar desconocido, a veces interesante, a veces monótona (largos silencios sobre fotos fijas), a veces sorpresas inesperadas.

E25. Interesante. Compleja. Impresionista. Íntima. Egocéntrica. Histórica. Abierta. Amigable.

E26. La emoción que sumina mi impresión sobre la película es la sorpresa, aunque no tenía unas expectativas asentadas antes de ver la película, el registro narrativo empleado ha sido inesperado (quizá yo habría elegido una narración basada en la recreación del poeta), y la profundidad del detalle ofrecido también me ha resultado impactante.

E27. Curiosidad e interés E28. Una actualización de la vida de un personaje carismático y de la época que le tocó vivir, con sus contradicciones entre obra y trayectoria vital. Sugerente y novedosa la utilización para ello de "actores", descendientes de contemporáneos del poeta, fotografías, entrevistas, recitaciones e imágenes documentales. E29. Me ha sorprendido gratamente E30. He tardado en enterarme de que iba la película E31. Mi impresión general fue muy buena. Al participar de forma activa en la película al ser la primera vez que sale mi imagen resulta emocionante la experiencia E32. Un buen regalo para la casa de la cultura de Cuevas del Almanzora. Luego pensé que podría tener más recorrido. Personalmente la recibo con curiosidad, por haber participado, y por descubrir más datos sobre la identidad andaluza E33. Impresión general muy buena, ratificándome un punto de "inseguridad" en mi conciencia propia acerca de determinados aspectos de género humano. No puedo decir que la película me haya tocado el corazón, pero sí mi razón, no porque me la haya cambiado, sino, en todo caso, porque me la haya ratificado... Digamos que (si debo expresarlo, como dice el enunciado de la pregunta, en términos emocionales) lo que me ha movido esta película son sus "emociones razonadas", mi razón asentada por el devenir y/o evolución de una confusión progresivamente "enfocada". E34. Te hace entender la vida del poeta de Cuevas de Almanzora. Me ha gustado la mezcla entre la narración por parte de Ignacio, los testimonios de los investigadores, la participación de los vecinos. Me ha parecido un poco largo. Creo que hay partes que se podrían eliminar, Resumen Chat GPT Las impresiones generales de los espectadores sobre la película son variadas: 1. Se destaca el equilibrio entre los elementos documentales, históricos y las entrevistas, así como la conexión emocional con el grupo humano retratado.	2. Algunos consideran que la película está en proceso de construcción, pero en general, la encuentran interesante. 3. Se describe como emotiva, sincera y humana, con momentos divertidos y de aprendizaje. 4. Se elogia la forma sencilla y humorística en que se relata la historia, así como la reflexión social que provoca. 5. Se aprecia la relación entre pasado y presente, así como la narrativa entrelazada entre la investigación documental y la poética. 6. Algunos la encuentran entretenida y divertida, mientras que otros destacan su capacidad para emocionar y analizar la realidad. 7. Se menciona su carácter didáctico y relajante, así como su capacidad para generar reflexión. 8. Se sugiere que la voz en off del director añade profundidad al documental y contribuye a su dinamismo. 9. Se resalta la complejidad y la amplitud temática de la película, aunque algunos consideran que su duración es excesiva. 10. Se expresa sorpresa ante el enfoque narrativo utilizado y la profundidad del detalle ofrecido. 11. Se describe como una actualización interesante de la vida de un personaje carismático, con un enfoque sugerente y novedoso. 12. Algunos participantes muestran emociones razonadas y una reflexión profunda sobre la película. 13. En general, se reconoce que la película logra transmitir una comprensión más profunda de la vida del poeta de Cuevas de Almanzora, aunque se sugiere la posibilidad de reducir su duración.
2. MENSAJE Y TEMÁTICA: ¿QUÉ MENSAJE CREE QUE LA PELÍCULA INTENTA TRANSMITIR? ¿CÓMO PERCIBEN LA REPRESENTACIÓN DE LA CULTURA O COMUNIDAD RETRATADA EN LA PELÍCULA? E4. Se trata de un acercamiento a un enclave andaluz muy poco conocido a través de la vida y obra de un artista para casi todos desconocidos. En mi opinión, la película intenta dar varios puntos de vista, varias "miradas", explicar como es posible que alguien sea al mismo tiempo un señorito dependiente de la minería y un bonachón poeta amante de su tierra y todo lo árabe. A pesar de cambiar mucho los escenarios y los acercamientos a la vida del autor, es justamente eso lo que nos obliga a modificar nuestra percepción inicial, que no se queda inmutable en ningún momento. E5. Su huella en la memoria colectiva Desde varios puntos de vista ... E6. Se intenta rescatar y poner en valor la figura de un poeta casi olvidado. La comunidad retratada en la película y los diferentes puntos de vista de sus integrantes enriquecen el estudio del personaje y a la vez aporta un carácter cercano y humanístico al mismo. E7. La dificultad de conseguir ser uno mismo frente a las circunstancias vitales. Excelente. E8. me parece muy bien manejado que a partir de la memoria de este personaje, se generan muchas reflexiones sociales y del ser humano. E9. Que lo antiguo no es todo bueno y que lo nuevo no es siempre lo mejor E10. La película me hace ver qué poco y lento cambiamos como sociedades. Se me hace visible tu claridad y transparencia maduras como autor. El trabajo con la comunidad me encanta. Revuelve un pasado común en la búsqueda de una verdad común? Una utopía viva y siempre cambiante, pero aún una búsqueda que pone en valor. E11. Como todo tiene muchas lecturas y depende de cómo se las mire, que la identidad per se no exista, que es algo que el otro aporta. La representación de la comunidad retratada es tierna, es amigable. E12. E13. La vida del poeta	

- E14. El mensaje creo que está **centrado en la forma de vivir y costumbres de un pueblo en una época concreta.**
- E15. La conciencia...
- E16. **El presenta interpreta el pasado y transforma la memoria.** Los márgenes y el poeta. Hay una representación de la cultura andaluza y de un orientalismo falseado.
- E17. Para mí, **el tema principal es la memoria, cómo y desde dónde se construye.** Inevitablemente, la comunidad participante está retratada a partir de la mirada del autor.
- E18. **Relata un hecho histórico y su devenir.** Se percibe de forma graciosamente didáctica
- E19. Si bien la película propone un personaje, el poeta, y la cultura que coexiste alrededor de su imagen, **para mí más bien trata del creador de la película y su relación con el objeto observado.** En este sentido, ha sido mas comprensible dentro del relato la postura del director, al manifestar sus reflexiones, emociones e intenciones, apropiándose incluso de elementos representativos para contar la historia desde su punto de vista. **Esto me ha provocado reconocer una cierta tensión entre la mirada etnográfica, que busca documentar una realidad y una mirada personal y subjetiva de esa realidad.**
- E20. **El espejismo de la identidad.** Una comunidad estúpida.
- E21. Cada uno **es fruto de su tiempo y su tierra.**
- E22. La recuperación de un aspecto histórico **en una narrativa polifónica** muy precisa y creativa.
- E23. Transmite **los aspectos principales** cómo el ser humano depende por completo **del medio ambiente** la **reacción romántica a la adaptación de las figuras insulares** que desearían parar el tiempo o los cambios; la sociedad diversa de gente que viene y que va **llevando las migraciones** hacen aflorar sentimientos de no ser de ninguna parte y de todos sitios un poco. En definitiva, **la adaptación de los seres humanos al cambio (climático, de costumbres, de régimen político etc.)**

- E24. No percibo voluntad de transmitir nada en concreto. Mas bien creo que pretende **exponer la complejidad contradictoria de cualquier hecho, en función de punto de vista del observador del hecho**
- E25. **El que ve, ve lo que hay o lo que quiere ver.** Espejismo romántico morisco muy de la época. Minería cuevana y sus protagonistas con sus trunfis y sus miserias. retratado con Cultura y comunidad
- E26. No soy experto en cine, pero la película **me ha hecho reflexionar sobre la relatividad de ciertos valores y la importancia del contexto sociocultural** para entender los hechos y las actitudes de los personajes. Quizá el autor buscara reflejar este tipo de contrastes jugando con los dos tiempos y realidades (la del poeta, y la actual desde la que narra su vida y obra). En cuanto a la comunidad retratada en la película, creo que su representación es muy fiel a la realidad, es posible que el autor haya querido recrearse en la realidad actual del pueblo para explotar **el contraste señalado.**
- E27. **La imposibilidad de representar la realidad a través de la imagen** o de cualquier otro dispositivo narrativo
- E28. Enfocar la trayectoria vital de un personaje singular desde diferentes perspectivas, haciéndolo hijo de su época y de sus ensueños personales. La película se acerca bastante bien a la época tratada, con una visión integral, grándolas en un
- E29. **La visión del autor sobre la cultura** a través de un personaje histórico
- E30. **La excentricidad del poeta de Cuevas del Campo** y lo acomodado que estaba en su posición social y economica
- E31. En general habla de **las costumbres de una comarca.** A través de la imagen del poeta se expone la cultura en una época concreta a través de anécdotas y sucesos reales acaecidos
- E32. **Intenta transmitir lo genial que es el director y sus intereses, aunque sea casi invisible. La percibo bien, de hecho parece una gran comunidad, bastante culta y con amor propio.**

- E33. **La película no deja de ser confusa desde el inicio hasta el final. El mensaje se va consolidando en su propio desarrollo.** Los diferentes contextos se van presentando entremezclados con otros contextos (artístico, histórico, antropológico, social, actual). Acertadamente, en esta línea **se presenta como una película en construcción.** De este modo, es capaz de desvelar alternativas y paradojas que no son, a priori, visibles. Consigue también evidenciar, muy acertadamente a través de una muy buena traslación **temporal, la dualidad ficción/realidad.** Asimismo, es muy bueno el "intercambio" entre los conflictos social y artístico del poeta.
- E34. **La vida de un personaje desconocido fuera de su tierra.** Muestra a la vez, el contexto cultural en el que vivió, **invitándonos a reflexionar sobre la complejidad de la comunidad y de la sociedad del momento,** llena de contrastes y de cambios, Y su comportamiento como una forma de resistencia cultural y anclaje en tradiciones del pasado.

Resumen Chat GPT

Los comentarios proporcionados abordan diversos aspectos de la película:

1. La película ofrece un acercamiento a un enclave andaluz poco conocido a través de la vida y obra de un poeta casi olvidado, permitiendo varias perspectivas y modificando constantemente la percepción inicial del espectador.
2. Se destaca su huella en la memoria colectiva y la intención de rescatar y valorar la figura del poeta.
3. Se menciona la dificultad de ser uno mismo frente a las circunstancias vitales y se elogia la forma en que se generan reflexiones sociales a partir de la memoria del personaje.
4. Se resalta la idea de que lo antiguo no siempre es positivo y lo nuevo no siempre es lo mejor, y se reflexiona sobre el lento cambio en las sociedades.

5. La película es vista como una exploración de la identidad y la representación de la comunidad retratada es descrita como tierna y amigable.
6. Se aprecia la polifonía narrativa y la precisión creativa en la recuperación de un aspecto histórico.
7. Se transmite la idea de que el presente interpreta el pasado y transforma la memoria, mientras se reflexiona sobre la adaptación humana al cambio.
8. Algunos perciben que la película busca exponer la complejidad de cualquier hecho, en función del punto de vista del observador.
9. Se menciona la relatividad de ciertos valores y la importancia del contexto sociocultural para entender los hechos y las actitudes de los personajes.
10. Se discute la imposibilidad de representar la realidad completamente a través de la imagen o de cualquier dispositivo narrativo.
11. Se enfoca en la trayectoria vital de un personaje singular desde diversas perspectivas, mostrando cómo era hijo de su época y de sus ensueños personales.
12. Se aborda la cultura a través de la figura del poeta histórico y se discuten las costumbres de una comarca en una época concreta.
13. Se destaca la confusión inicial de la película y cómo esta se va consolidando a lo largo de su desarrollo, revelando alternativas y paradojas.
14. Finalmente, se presenta la vida del poeta como una forma de resistencia cultural y anclaje en tradiciones del pasado, invitando a reflexionar sobre la complejidad de la sociedad del momento.

3 CONEXIÓN EMOCIONAL: ¿SE SINTIERON CONECTADOS EMOCIONALMENTE CON LOS PERSONAJES O LA HISTORIA? ¿HUBO ALGÚN MOMENTO QUE LES IMPACTÓ PARTICULARMENTE?

- E4. Sobre **qué con el grupo de teatro** con las **historias vivientes** haciendo de los que **convulsionaron** en el monte y el que montó la empresa minera.
- E5. Credibilidad y cercanía
- E6. Sí, resulta una historia muy interesante y humana de la manera en que se cuenta. **Como la atención por la las "Mujeres Modernistas" en teatro**
- E7. Sí, tanto con el personaje objeto de la historia como con muchos de los narradores. **Desde el punto de vista que fue por ser un fenómeno social de entonces**
- E8. Sí **hay momentos de impacto emocional** mas sin **sentirlos muy fuertes** **historias** **relacionadas con la vida cotidiana**
- E9. Cuando describen las fotos me pareció muy emotivo de cómo la sociedad se refleja como parte importante y parte de ella pasa sin más se desvanecen
- E10. Muchas son las conexiones emocionales. **El momento de estar** **viendo al personaje principal** **su representación teatral** por los repeticiones **de** **cómo estábamos**. El encuadre me recordó otras imágenes de fusilamientos de la guerra civil española y no solo, de sacarte contra la pared blanca **para una historia** **triste**. Y en todo eso, en la escena sentí **un de tristeza, de fuerza**. Quizás por la interpretación. Quizás **hay algo que no entiendo**, pero hubo algo en la escena **que me** **conectó**
- E11. Yo no. Ningún momento me impactó más que otro.
- E12. Me emocionó enormemente los personajes y la lectura de la época
- E13. **La condiciones de vida de los mineros**
- E14. Si tuve conexión con algunos personajes, me impactó **la forma de vivir** **ellos**
- E15. Si, la poesía
- E16. El momento del recitador, por ejemplo: **La explicación de la muerte de** **representación**. Me gustan las imágenes del presente: las ovejas atravesando una zona en construcción.

- E17. **Me pareció interesante cuando el mito del poeta empieza a ponerse en duda**, aunque creo que llega un poco tarde.
- E18. Conexión con la historia en general. Me impactó volver a descubrir **como la** **historia de un país afecta de forma particularizada**
- E19. He logrado **observar a los personajes desde sus realidades, pero la estructura** **narrativa no me ha permitido profundizar** **en ellos ni involucrarme emocionalmente de** **manera significativa**

Dentro de la película me han impactado dos momentos en particular: **el momento que** **veamos un pastor transitando con su ganado por un paisaje transmutado** por la tecnología y la modernidad, que me han hecho **reflexionar sobre el espacio** y el tiempo, así como el momento **sobre el juego mecánico**, que **muestra imágenes** **confusas y abstractas** que se van clarificando a medida que la cámara se asienta en el espacio dentro del movimiento externo y el lugar. **Para mí esto último tiene más** **relación con una posible conclusión del director** sobre su obra y una **representación** **audiovisual de su reflexión sobre el proceso de construcción** y entendimiento de su mirada, o su ojo. Ambos momentos descritos corresponden más a mi apreciación a partir de una **emoción de carácter estético** que de un entendimiento racional o documental de los eventos

- E20. Sí, con el poeta bon vivant. **Los frutos de crédito**
- E21. **Personajes, qué personajes** **Momento: el recital del viejo con el credo**
- E22. Si, la parte relativa **al comentario de las fotografías** en este documental es impactante
- E23. **El niño que mira a la fotografía**, las **ovejas de los trabajadores del** **campo**, la fotografía y explicación del hombre del carro.
- E24. **No he experimentado conexión emocional, ni momentos de impacto**. Me queda la sensación **de sorpresa por la mezcla de situaciones y pasajes de la película** **sin conexión argumental entre si**.
- E25. Me trae muy buenos recuerdos de momentos felices vividos con algunos participantes en la película. **El niño mirando a cámara**.

- E26. Debo decir que **me ha sido difícil establecer conexiones emocionales con los** **personajes: quizá por mi distancia cultural respecto de ellos, por mi formación** **científicamente científica**, o **la personalidad** (no suelo entrar lo suficiente en las historias como para identificarme con ellas). En este sentido, creo que la presentación de personajes en la película que representaran directamente al poeta y su entorno habría contribuido a ello (soy consciente que esas pueden no ser las pretensiones del autor).
- E27. **Conexión emocional me parecen unos límites demasiado elevados**. Sentí **autoridad por el personaje** de Sotomayor **simpatía por** los personajes del pueblo
- E28. En mi caso sí porque he estudiado parcialmente su vida y obra.
- E29. **Cuando los vecinos representan o hablan de sus opiniones hace que conecte** **más con la historia**
- E30. **Me parece más un reportaje que una película propiamente dicha**. Empecé a engancharme al rato de empezar porque **durante los primeros 20 minutos no sabía de** **qué iba**
- E31. Me sentí conectado con los personajes al ser la mayoría de ellos compañeros en clases de teatro. Me impactó mucho verme en los personajes que interpreto.
- E32. Sí, hay momentos de conexión. El grupo de teatro es entrañable y regala momentos interesantes. Una parte del discurso del moreno. El trobo, por haberlo conocido: **Las imágenes de la república. La mujer falangista**. La nieta de la Juana cuando habla de sus abuelos. Algunas planas nuevas, por lo bonitos y por el color. El momento de las fotos con el cronista,...
- E33. Para mí, destaca una frase de la voz en off para sintetizar el enfoque caleidoscópico de la película: **"Una imagen clara de un objeto confuso no puede ser** **clara, sino confusa. Si fuese clara sería falsa"**. [Magistral
[Véase, además, lo expresado en la última pregunta de expresión libre].
- E34. La mayor parte del tiempo sí. **Me han gustado especialmente los momentos** **de los dos primeros historiadores y la lectura de sus poemas**, las reflexiones sobre las

sombras del cambio. También la reflexión **sobre las personas que en una sociedad son invisibles** o en nuestras miradas son invisibles, **aunque no ha entendido la relación con la historia del documental, o con la vida del protagonista.**

Resumen: chat GPT

Los comentarios proporcionados abordan diferentes aspectos emocionales y de conexión con la película:

1. Se destaca la historia interesante y humana, especialmente en la representación teatral y la participación de las mujeres mayores.
2. Se menciona la credibilidad y cercanía que transmite la película.
3. Algunos momentos emotivos incluyen la descripción de fotos y la vida de los mineros.
4. Se discute el impacto emocional de ciertas escenas, como la representación teatral de la muerte del personaje principal.
5. Algunos espectadores no experimentan una conexión emocional significativa con los personajes o la trama.
6. Se destacan momentos específicos que generan conexión emocional, como la representación teatral y las opiniones de los vecinos.
7. Se mencionan momentos de sorpresa por la mezcla de situaciones y pasajes sin conexión aparente.
8. Algunos espectadores se sienten conectados con los personajes debido a su relación personal con ellos.
9. Se destaca la frase de la voz en off que sintetiza el enfoque caleidoscópico de la película.
10. A pesar de momentos de conexión, hay aspectos de la película que pueden resultar confusos o difíciles de relacionar con la historia principal.

4 ¿CONSIDERAN QUE LA PELÍCULA APORTA ALGO NUEVO AL GÉNERO ETNOGRÁFICO? ¿CÓMO EVALÚAN LA CREATIVIDAD EN LA PRESENTACIÓN DE LA CULTURA O COMUNIDAD?

- E4. No estoy muy versada en el género etnográfico, puesto **que no es el tipo de material que consumo**. Si me pareció original los créditos con las lecturas de las actas del juicio, con las fotos que atestiguan que **nada se pierde, solo se archiva**.
- E5. La historia de esta película sobre el poeta Sotomayor lo da a conocer a todos **y promueve el museo con su nombre en Cuevas del Almanzora**.
- E6. **La aportación de la comunidad es muy enriquecedora**, útil y esclarecedora. **Además pone de manifiesto que la verdad no es fácil**, es compleja, hay **tantas verdades como puntos de vista**. La complejidad de la verdad se manifiesta también al final de la película cuando se leen los documentos del juicio.
- E7. Ciertamente, **no había visto antes tanta cercanía y naturalidad en ningún otro documental parecido**.
- E8. me parece que si tiene **una aportación cultural por como se manejan los relatos y la parte teatral que es maravillosa**, solo considero que a **veces la parte de los relatos lleva a ser confusa por el bullicio de la gente**.
- E9. Considero **que marca muy bien la cultura del lugar y como un poeta sin grandes dotes como se ha querido ver lleva una vida que más de uno quisiéramos haber tenido**.
Marca muy bien como **en pueblo minero y campesino se desarrollan paralelamente**.
- E10. **La primera pregunta me hace pensar en el documentalista de la vida salvaje, que ni puede ni debe intrometerse en lo que ve, sino tan solo registrarlo y mostrarlo como es. La película traspasa estas fronteras conscientemente**, lo que creo enriquece tanto la historia-hilo de la película como su lectura en el presente por una comunidad variopinta. La creatividad es la forma a través de la cual lo consigues.
- E11. No sé. No sabría contestar.
- E12. La valoro sobresalientemente
- E13. Que tiene mucha participación de historias voca a voca lo que la hace más real
- E14. **Si, creo que aporta al tema "etnográfico" unos grados de originalidad**. Pues precisamente eso, el gran valor de la presentación es su creatividad.
- E15. Si, claro...muy buena, gracias.

E16. Cuando lo más interesante no es el aspecto etnográfico, me parecen más atractivas las reflexiones del director cinematográfico o filosóficas, que algunos aspectos etnográficos que no se desarrollan del todo. E17. no sabría decir si al género etnográfico. Se le género teatral... o al ensayo documental. ¿Por qué? Dentro de los dispositivos de grabación hay: entrevistas a especialistas, procesos participativos y mesas redondas, reflexiones del autor e imágenes de archivo. Nada nuevo, pero lo novedoso es la forma de combinarlos. E18. Creo que aporta el hecho histórico en sí que relata ya que está muy ignorado. La creatividad de la presentación es propia del director que me resulta original. E19. Sin ser especialista en el género etnográfico, ni conocer en profundidad las características fundamentales que determinan este tipo de creaciones audiovisuales, encuentro interesante incluir elementos ficcionales (como la representación del grupo teatral) para acercarse a la realidad, no tanto del personaje histórico, que sería el motivo de la obra, sino más bien de las manifestaciones culturales actuales respecto a su figura. También encuentro interesante la propuesta de edición, no limitada a presentar secuencias observacionales ni cronológicas de los eventos, sino también recurrir a una construcción audiovisual. A veces aparentemente aleatoria de distintas acciones, que en conjunto buscan manifestar una idea o un concepto. E20. Desconozco el género etnográfico en profundidad. E21. Magistral la exposición de la película relacionada con la fotografía y su punto de vista. Es gracioso. E22. La multiplicación de puntos de vista representa un elemento fundamental en la creación de una narrativa rica y compleja. E23. Por supuesto sobre todo en la manera de leer diversos hilos, historias... E24. No soy experto, pero creo que la película es innovadora en la forma de contar una historia, entrando y saliendo de la propia historia para ofrecer un contexto complejo en el que nada es lo que parece. E25. No conozco el género etnográfico pero, probablemente aporta una visión de empresa. Múltiples muy interesantes. Es una amalgama de impresiones facitarias que componen un todo. Pero ese todo, puede quedar en nada o poco si no se le da cuerpo.	E26. Me siento incapaz de dar respuesta a esta cuestión, ya que no tengo claro qué abarca el género etnográfico. En cuanto a la creatividad en la presentación, ya he señalado que el registro me ha resultado inesperado y que la comunidad se presenta con mucha fidelidad. E27. Se destierra completamente de los documentales usuales del género, que pretenden mantener un discurso objetivo y neutral. Alto grado de creatividad en la representación. E28. Es una aportación novedosa a la figura del poeta, que atraparé a los habitantes de Cuevas por las contradicciones vitales mencionadas y la belleza de los materiales con los que se trabaja en la película. E29. La parte de la representaciones de los vecinos. E30. Se presenta de manera original pero no tanto en su desarrollo. E31. Quizá sea por eso que le encuentro algo rara y es por el montaje de las grabaciones. La creatividad es original. He observado que el montaje no es normal de una película o documental. E32. No tengo criterio. Muy eficiente. E33. Como he dicho en la segunda pregunta, los diferentes contextos se van presentando entremezclados con otros contextos (artístico, histórico, antropológico, social, actual); asimismo, es muy bueno el "intercambio" entre los conflictos social y artístico del poeta. Es de destacar la sutileza en la presentación del conflicto ideológico de los vecinos, que trasciende a la consideración artística. E34. No conozco a fondo ese género, por lo que no puedo decir sobre lo que aporta de nuevo. 'No sé si entrarían en el mismo documental sobre la vida de alguien. Si tomo estos como referencia, algo nuevo ha sido al ir mostrando en paralelo la cultura que existía en tiempos del protagonista, con momentos de la vida del pueblo hoy. Aunque me ha gustado la intervención de los vecinos y familiares, no solo en la teatralización sino en contar con su opinión sobre cómo entendían al protagonista, en función de lo que han leído u oído de sus antepasados. En cuanto al comportamiento humano, podríamos comparar lo que ocurría en tiempos del protagonista, que alcanzó su riqueza con la explotación de recursos naturales como la plata, pero a costa del trabajo de gente poco reconocida y lo que ocurre ahora con el trabajo de inmigrantes invisibles. En este sentido, el documental muestra que hemos ido a peor, las sombras del progreso, en la medida en que el protagonista apreciaba y valoraba a los Caballeros del campo, y hoy ignoramos a los morenos.
Resume GPT Los comentarios proporcionados abarcan diversas perspectivas sobre la película:	- Algunos espectadores, aunque no están familiarizados con el género etnográfico, aprecian la originalidad de la película, especialmente los créditos con lecturas de actas judiciales y fotos que destacan la preservación de la historia. - Se destaca el papel de la película en dar a conocer al poeta Sotomayor y promover el museo dedicado a él en Cuevas del Almanzora. - La participación de la comunidad se considera enriquecedora y esclarecedora, mostrando la complejidad de la verdad y resaltando la creatividad en la presentación. - Algunos encuentran confusa la parte de los relatos debido al bullicio de la gente, pero valoran la contribución cultural y la representación de la vida del poeta y del pueblo minero. - Se discute si la película se ajusta al género etnográfico y se destaca su creatividad en la presentación. - Varios espectadores aprecian la originalidad y la multiplicidad de puntos de vista presentados en la película, así como la representación auténtica de la comunidad. - Se resalta la innovación en la forma de contar la historia y la manera en que se entrelazan diferentes contextos. - Aunque algunos espectadores no están familiarizados con el género etnográfico, encuentran interesante la inclusión de elementos ficcionales y la construcción audiovisual de la película. - Se menciona la lentitud en el desarrollo de la trama, pero se reconoce la originalidad y la eficiencia en la presentación. - Se destacan aspectos específicos de la película, como las representaciones teatrales de los vecinos y la comparación entre el pasado y el presente en términos de explotación laboral y reconocimiento social.

5 ¿HUBO ALGÚN ASPECTO DE LA PELÍCULA QUE NO ENTENDIERON COMPLETAMENTE O QUE LES DEJÓ CON PREGUNTAS? ¿IDENTIFICARON DESAFÍOS EN LA REPRESENTACIÓN CULTURAL QUE PODRÍAN HABER SIDO ABORDADOS DE MANERA DIFERENTE?

- E4. Podría haberse ahondado más en la figura de la actriz procedente de cuevas, muy interesante la entrevista en catalán de RTVE.
- E5. La niña, yo creo que miraba ...por ser un familiar suyo
El de la cámara
- E6. Tengo algunas preguntas pero son detalles menores quizás se aclararían al ver la película de nuevo.
No.
- E7. No
- E8. es correcto hay algunos aspectos que no son del todo claros o llegan a ser rebuscados
- E9. Como dice en la película es otra fotografía, y otra gente en el mismo lugar. Vestidos de forma arabesca si pero con otro desafío representar el pasado y ellos son el presente. Y la historia se puede adornar desde muchos puntos de vista.
- E10. No. Pero quizás es necesario verla más veces para entender más. El sonido no ayuda en el estado actual de edición.
- E11. Sí entendí. No identifiqué desafíos.
- E12. No
- E13. No, esta clara para mí
- E14. Hubo unas escenas al final de la película que no pude encajar con el tema. Si hubo imágenes que pudieron ser grabadas y presentadas de otra manera.
- E15. Nos
- E16. Cuando aparecen con la loquela, hay un momento en que pienso que se va a comparar con una mujer con velo o con burka -es más, casi lo parece, cuando le hacen la foto-. Podría haberse tomado ese camino.
O cuando aparecen los trabajadores inmigrantes del campo o en las calles del pueblo. ¿Por qué no establecer la relación con los aparceros que conoció el poeta? ¿Por qué no los conocemos más a fondo -aparecen a la hora y cuarenta y solo en unos planos-? ¿Por qué son los márgenes? ¿Por qué no marginar al poeta a la media hora y convertir a estos otros en los protagonistas, por ejemplo?
- E17. ¿Qué representa la cultura? no creo que haya una sola cosa que la represente. Y como plantea este ensayo temático, esa representación se hace siempre desde la mirada del que representa, e inevitablemente, desde los vínculos afectivos que lo unen al sujeto o cultura representados.

- E18. Es posible pero lo baso más en mi ignorancia sobre el tema que la propia exposición del hecho
- E19. La estructura de la obra, que por momentos recurre a diferentes eventos para retratar una realidad o concepto, parece caer en lo ambiguo o disperso al no lograr una cohesión suficiente de las imágenes seleccionadas. Algunos instantes se perciben lejanos entre sí, no logrando dilucidar claramente su presencia y propósito dentro de la pieza audiovisual. Un ejemplo de esto lo veo en la aparición del personaje "la bella dorotea" (María Yañez), que si bien proviene de la región retratada de Almería, no logra conectarse con el personaje principal (el poeta) o la representación cultural actual de éste. Otras imágenes de archivo utilizadas para retratar la época de la República (en especial la entrevista en el tiempo 1 hora y 53 minutos) también me parecen no estar lo suficientemente integradas a la idea general expresada.

Esto hace preguntarme si para un acercamiento etnográfico, estos elementos ayudan a documentar la realidad presentada o pueden terminar siendo distracciones que hacen perder el foco del tema propuesto. Quizás el uso de ciertos documentos visuales utilizados en la edición actual ayuden a mejorar la comprensión de la obra, sobre todo pensando en la significancia y respuesta que ésta podría tener en sus posibles espectadores, no necesariamente cercanos al área de investigación académica ni al lenguaje antropológico, sino más vinculados a la expresión cultural retratada. En todo caso, esto dependerá de la intención final del director de la película y de quien sea el público al que quiere presentar esta obra.

- E20. No veo la relación de los viajeros románticos de principios del XX con el poeta Sotomayor
- E21. No he entendido la mezcla con el Festival de cine de Nador, la referencia a la pregunta "¿la crisis sobre el velo o el alcohol?". La explicación sobre el artefacto inventado es claramente una de las sobras del progreso, pero rompe el hilo de la historia. Me ha descolocado, quizás hubiera estado mejor después de las imágenes de la crisis ecológica. Me ha descolocado las escenas de la mañana, no he visto la relación entre tradiciones actuales y pasadas. ¿Amor a Cuba? Franco? Los autos sobre la Alhambra con imágenes de Nador? (luego las de la Alhambra). El desafío que representa la inmigración no he visto qué relación tenía con el poeta hasta no estar contestando el cuestionario. Las imágenes de la entrada a Nador no sé si han querido mostrar la invisibilidad de esos inmigrantes. Tampoco he entendido las imágenes de los coches de choque, y de la feria en relación con la imagen falsa. Creo que alarga el documental de manera innecesaria y te aparta del foco. Esa idea de la imagen falsa la exponen muy bien los actores en las tomas falsas del juicio.
- E22.
- E23. Prefiero al final con los márgenes. La explicación de las techumbres de la Alhambra se hacen difíciles de entender porque se enfoca una calle de Marruecos; sería mejor mostrando el ejemplo que viene después. El inicio es algo lento y luego de una introducción al uso que podría ser más clarificadora aunque me ha gustado. Algunos finales de capítulos como el "transicionan muy bruscamente al"
- El auto del juicio al poeta y su lectura son muy originales, me han encantado.
- E24. No he acabado de entender la conexión entre las escenas de Marruecos y las de la historia del poeta.
- E25. Por supuesto que los hay. Creo que hay que desprenderse de algunas escenas o secuencias para desnudar la obra y poder ver más nitidamente el núcleo o lo que al op. Yo.
- E26. Durante gran parte del transcurso de la película me estuve preguntando por su razón de ser, es decir, me habría gustado encontrar una motivación más explícita para analizar la figura del poeta. ¿Por qué se eligió esta

- personaje? ¿Cuál fue su magnitud literaria (fuera de su pueblo) y su repercusión en su tema? También resulta intrigante por qué se reúne a gente del pueblo a hablar del poeta: si se pretende mostrar la realidad actual, ¿no habría sido más natural visitar a las personas? ¿Se busca dar un formato tipo documental? En síntesis, la forma de expresar los testimonios me ha resultado amarga.
- E27. Si hubo varios momentos que no me quedaron claros de la biografía de Sotomayor o de otros personajes históricos del pueblo. En un momento se habla de alguien que estaba relacionado con Franco y no me quedó claro de quién se trataba. Tal vez se pretende abarcar demasiado (no solo la biografía de Sotomayor sino del pueblo en determinadas épocas históricas) y eso genera confusión. El nexa con el Festival de Cine de Nador tal vez no quede muy bien hilado.
- E28. No
- E29. Cuando hablan del cambio climático, no entendi bien que relación tenía.
- E30. En varias ocasiones no entiendo qué está contando, probablemente por mi ignorancia. Pero me da la impresión que de pronto introduce cuestiones apenas al personaje.
- E31. Entendí casi toda la película gracias a la voz en off que se mantuvo en toda la película. Sólo hubo una escena que me descolocó y es la denuncia que hace Santiago del tema laboral de los morenos
- E32. En principio no sabría decir. Tendría que darle otra vuelta.
- E33. No es que no se entiendan completamente determinados aspectos, sino que el espectador puede esperar un conclusión cerrada que nunca va a llegar. Para consolidar esa conclusión, que en todo caso no pasará de ser personal, quizás NO convenga, requiere verse de nuevo la película.
- E34. No he entendido la mezcla con el Festival de cine de Nador, la referencia a la pregunta "¿la crisis sobre el velo o el alcohol?". La explicación sobre el artefacto inventado es claramente una de las sobras del progreso, pero rompe el hilo de la historia. Me ha descolocado, quizás hubiera estado mejor después de las imágenes de la crisis ecológica. Me ha descolocado las escenas de la mañana, no he visto la relación entre tradiciones actuales y pasadas. ¿Amor a Cuba? Franco? Los autos sobre la Alhambra con imágenes de Nador? (luego las de la Alhambra). El desafío que representa la inmigración no he visto qué relación tenía con el poeta hasta no estar contestando el cuestionario. Las imágenes de la entrada a Nador no sé si han querido mostrar la invisibilidad de esos inmigrantes. Tampoco he entendido las imágenes de los coches de choque, y de la feria en relación con la imagen falsa. Creo que alarga el documental de manera innecesaria y te aparta del foco. Esa idea de la imagen falsa la exponen muy bien los actores en las tomas falsas del juicio.

Los comentarios proporcionados abarcan diversas observaciones sobre la película:

1. Se sugiere que podría haberse profundizado más en la figura de la actriz de Cuevas y se destaca la entrevista en catalán de RTVE como interesante.
2. Se plantean algunas preguntas y se sugiere volver a ver la película para aclarar detalles.
3. Algunos aspectos no son del todo claros o pueden resultar rebuscados.
4. Se reflexiona sobre la representación del pasado y la complejidad de la historia desde diferentes puntos de vista.
5. Se mencionan algunas escenas que no encajan bien con el tema principal de la película.
6. Se cuestiona la conexión entre ciertas escenas, como las de Marruecos y la historia del poeta.
7. Se sugiere la posibilidad de eliminar algunas escenas para mejorar la cohesión y la comprensión de la obra.
8. Se plantean interrogantes sobre la elección del personaje del poeta, la reunión de la gente del pueblo y el formato de expresión de los testimonios.
9. Se destacan aspectos específicos de la película, como el auto del juicio al poeta y su lectura, que se consideran muy originales.

6 RECOMENDACIONES: ¿RECOMENDARÍAN LA PELÍCULA A OTRAS PERSONAS? ¿A QUIÉN CREEN QUE PODRÍA INTERESAR MÁS ESTA PELÍCULA?

E4. Sí, sobre todo a personas interesadas en documentales con un twist personal.

E5. Si a todo tipo de público.

E6. sí.

Gente interesada en la historia, en la cultura, en la poesía en la antropología y en el arte en general.

E7. Si a amantes del cine, de la poesía y de la historia

E8. si la recomendaría, pero considero que si va a un público en particular

E9. Yo la recomendaría a personas curiosas de grandes historias que están ahí y como están hay que verlas.

E10. Cualquiera persona que ama el cine. Y más. Veo el formato y como una muy buena manera de enseñar historia a las generaciones jóvenes. La mezcla interdisciplinar y ligera, sincera, sin pretensiones agrada y convierte algo complejo en algo por lo menos cercano.

E11. Depende, creo que les podría interesar a cualquiera pero a gente relacionada con la cultura algo más.

E12. Si, a todo el mundo, para el que tenga sensibilidad y para los que no la tengan para que aprendan a mirar de otra manera

E13. A familiares o personas con gustos en historias de personajes

E14.

E15. Si, darlo x echó

E16. Hay una visión de la Historia de Andalucía crítica con respecto a la desigualdad que supuso el sistema rentista o a la explotación de las minas. La recomendaría, pero no tanto por esa parte etnográfica, ni tampoco por la biografía del poeta almeriense, sino por esos detalles marginales que son lo mejor de este documental

E17. Podría ser muy interesante mostrarla en institutos de la localidad y crear debates con los alumnos.

E18. Claro que la recomiendo. Eso sí, a personas interesadas en conocer o ampliar conocimientos sobre un hecho histórico y con afición a un cine "de autor"

E19. Tal como está editada hoy la para, creo que puede ser difícil de acercarse con ella a un público general, que no está acostumbrado a los documentos etnográficos. El principal grupo de interés recaería en este caso en otros investigadores etnográficos o en su defecto en un grupo social culturalmente afín a la realidad presentada, compartiendo interés por la zona o los personajes retratados con los que se produzca un tipo de conexión emocional más profunda, a través del reconocimiento de su cultura, de su espacio o de su historia. Para quienes sienten ajenos a esta realidad, se nos hace difícil encontrar una conexión si no se media por elementos como la narrativa, la estética o una clara perspectiva o motivación en la dirección. E20. Marta madrona, Pilar Catalá E21. La película es un documental perfecto del poeta José María Álvarez de Sotomayor desconocido para la gran mayoría y serviría como medio de divulgación cultural E22. Si claro E23. Ya lo hago. A mis alumnos de ESO y a mis amigos creo que les encantaría. Eso sí a los alumnos de ESO en sesiones cortas, es muy extensa para ellos E24. Recomendaría la película para verla en grupo y provocar una discusión sobre la diferente percepción de una misma realidad en función del sujeto observador. E25. Sí la recomendaría. Para historiadores y estudiosos de las poblaciones del s. XX y de la minería del sudeste peninsular. Fotógrafos E26. En mi opinión, este tipo de proyección no se puede considerar "mainstream", debido a su temática y a su ritmo (hoy en día estamos acostumbrados a películas basadas en la acción a gran velocidad), por lo que la recomendaría a personas cercanas a la historia que se narra o al estilo cinematográfico empleado. E27. Sí, por supuesto. A cualquier persona, pero sobre todo a los interesados en la cuestionabilidad de los discursos de representación E28. Sí la recomendaría. Interesará a los oriundos de Cuevas y a los estudiosos de esa época histórica y etnografía. E29. Si	E30. Se lo puedo comentar a alguien pero al público en general no lo haré E31. Se puede recomendar, pero también puede que otras personas no la entiendan. Quizá este formato de películas por su montaje pudiera interesar a estudiantes de antropología. E32. Sí. A otros cuevanos, a un amigo interesado en el pasado andalusi y lo andaluz, an Antonio Manuel, el escritor, a otros andaluces quizá E33. Si A los que se comen la cabeza. El resto no la va a entender. E34. Amantes de la historia, de las biografías, de la poesía. Algunos fragmentos a estudiosos del desarrollo. Resumen CHAT GPT Los comentarios proporcionados reflejan una variedad de opiniones sobre la recomendación de la película: 1. Hay personas que la recomendarían a aquellos interesados en documentales con un toque personal. 2. Otros la recomendarían a todo tipo de público, incluyendo amantes del cine, la poesía y la historia. 3. Algunos la recomendarían a personas interesadas en la historia, la cultura, la antropología y el arte en general. 4. Se menciona la posibilidad de recomendarla a familiares o personas con gustos en historias de personajes. 5. Algunos sugieren que podría ser interesante mostrarla en institutos para generar debates con los alumnos. 6. Se destacan los aspectos históricos y culturales de la película como motivo para recomendarla. 7. Se sugiere que podría ser especialmente interesante para historiadores, estudiosos de poblaciones del siglo XIX y XX, fotógrafos y estudiosos de la minería del sureste peninsular. 8. Se plantea que esta película podría interesar especialmente a aquellos interesados en la cuestionabilidad de los discursos de representación. 9. También se menciona que podría ser recomendable para los oriundos de Cuevas y los estudiosos de la época histórica y la etnografía. 10. Sin embargo, hay quienes señalan que puede no ser comprendida por todos y que quizás solo sea apreciada por aquellos que se interesan profundamente en este tipo de contenido.
	COMPARACIONES: ¿PUEDEN COMPARAR ESTA PELÍCULA CON OTRAS PELÍCULAS ETNOGRÁFICAS QUE HAYAN VISTO? ¿QUÉ LA HACE ÚNICA EN COMPARACIÓN CON OTRAS OBRAS SIMILARES? E4. Apenas he visto. E5. Su parte cómica del principio . E6. No recuerdo. E7. No. Como ya dije la cercanía y la naturalidad con la que son captadas las personas participantes E8. E9. Lo novedoso de esta película es su parte de personajes de carácter coloquial y la veracidad de personas que han estudiado y desarrollado la vida del poeta. Se mezclan las personas del pueblo con las personas que entienden del tema. E10. "San soler" me vino a la mente mientras veía la peli. Me recordó también a una en la que participe.. El corto "Espuma de oro"... La hace única tú visión y amor a tu cultura. Tu descarada honestidad y brutalidad (entiéndase normalidad cruda, sin pretensiones) a la hora de hacer. E11. No. Ni idea E12. Está de Teo de esa línea pero además aporta, aspectos nuevos E13. No tengo con cual compararla E14. E15. E16. Lo que hace único es la intervención del director, ese aspecto metalingüístico o metacinematográfico, esas reflexiones, originales y únicas. El cine andaluz independiente de los años 70. E17. Pienso en los ensayos documentales de Farrachi y Godard E18. No puedo comparar principalmente por el tratamiento particular del cineasta. Nunca había visto tratar así un relato histórico E19. Si comparo esta película con otras películas etnográficas vistas anteriormente, desde algunas evidentemente muy reconocidas como Nanuk el esquimal o Tire Dili, hacia otros ejemplos más actuales como Fantastic Machine o Redi - Gatos de Estambul-, las fronteras entre el documental y el cine etnográfico me

parecen cada vez más difusas, lo que dificulta mi apreciación y cotejo con fundamentos totalmente objetivos. Nuestra relación con los artefactos audiovisuales nos han enseñado a ver y entender el mundo de una manera, por lo que buscamos esas características en los nuevos relatos a los que nos enfrentamos. Para el caso de "El espejo del Kalifa" me ha llamado la atención el uso de la ficción para acercarse a esa realidad y la posterior reflexión dada por la experiencia de la investigación de campo, dando al director un protagonismo y presencia que no esperaba de un cine etnográfico. E20. No. E21. No se si he visto películas etnográficas. Pero esta creo que es original y creativa. Las partes en que divide la película están perfectamente desarrolladas. Se va entendiendo al poeta por su contexto histórico y cultural, además el director nos ayuda a mirarlo como cuando vemos una fotografía... E22. E23. No he visto nada parecido. Otras películas etnográficas que he visto son más lineales con un solo tema sobre el que se va profundizando. E24. No tengo referencias para comparar esta película con otras de su genero. Me ha parecido, si no única, sí sorprendente por la estructura del relato. Como un laberinto, con espacios en los uno siente que encuentra la salida, y otros ajenos y, en cierto modo, desconcertantes porque, en mi opinion, están fuera del contexto de ese laberinto E25. No tengo información al respecto E26. No tengo argumentos para responder esta pregunta E27. Podría tener ecos de Rouch por el juego que se establece con los protagonistas (gente del pueblo) del film. Aunque ahora que lo pienso por el juego lúdico a través de la representación teatral. Agnès Varda también podría estar por ahí presente E28. E29. E30. Es la primera que veo	E31. Esta película es incomparable a otras. Creo que el montaje es la razón por la que esta película es única. E32. No sabría decir. Quizá el hecho de que lo estudiado de alguna manera se representa estudiándose así misma y hace partícipe de su historia y del estudio al director E33. No. Soy lego. E34. NO Resumen del Chat GPT Los comentarios proporcionados sobre la película "El espejo del Kalifa" reflejan una variedad de opiniones y percepciones: - Algunos mencionan aspectos únicos como la intervención del director y su visión metalingüística, así como la mezcla de personas del pueblo con expertos en el tema del poeta. - Se hace referencia a la comparación con otros documentales o películas, aunque muchos señalan que no tienen puntos de comparación directa debido al tratamiento particular del cineasta. - Se destaca la originalidad y creatividad de la película, así como la estructura del relato, que se percibe como un laberinto con diferentes espacios y enfoques. - Algunos mencionan referencias a otros cineastas o películas, como Rouch y Agnès Varda, debido al juego establecido con los protagonistas y la representación teatral. - Hay quienes admiten no tener experiencia previa con películas etnográficas y, por lo tanto, no pueden compararla con otras.
	6. En general, se reconoce la singularidad de la película debido a su enfoque y estructura narrativa, lo que dificulta hacer comparaciones directas con otras obras del mismo género.
	EXPECTATIVAS CUMPLIDAS: ¿LA PELÍCULA CUMPLIÓ CON SUS EXPECTATIVAS O LAS SUPERÓ? ¿HUBO ALGO QUE ESPERABAN VER Y NO ENCONTRARON, O VICEVERSA? E4. Iba sin saber exactamente qué iba a ver. Quizás me hubiera gustado ver una panorámica mejor del pueblo, para situar la acción. E5. 🤔👉 E6. Las superó. E7. No tenía ninguna expectativa porque no sabía de que trataba y quede sumamente complacido E8. cumplio mis expectativas ya que si te tiene a la expectativa de lo que vendrá E9. He visto un estudio bien planteado y me ha sorprendido que hasta el final quería saber más. E10. No esperaba nada. Me gustó, porque vi un afinamiento y crecimiento en tu forma de hacer cine. Un crecer decreciendo... Siendo fiel a algo más profundo e invisible que se siente, más que entiende. Admirable. E11. No tenía expectativas. No. E12. Las superó E13. Me dio gusto conocer la historia de este personaje, viendo y escuchando a los propios vecinos E14. E15. Jji..m sorprendes siempre.. E16. Siempre sorprende Ignacio Guarderas, aunque hay aspectos como las entrevistas a expertos, que me decepcionaron, me parece lo digo claramente esperaba que se desarrollaran ideas que solo se insinúan E17. Me hubiera gustado ver más paisajes. E18. Las superó E19. No tenía ningún antecedente de la película que me condujera a cumplir ciertas expectativas, salvo que tenía un carácter etnográfico. Como tal, a parte de las formalidades que supuestamente debería cumplir un tipo de obra etnográfica, mi análisis más bien se ha conducido por expresar lo que esta película me ha producido, ya sea en un contexto emocional (mis reacciones frente a lo visto) o en lo cognitivo

(comprensión de la realidad presentada). En favor de "El espejo de Kalifa" debo decir que valoro la propuesta audiovisual que presenta otras formas de acercarse una realidad, o el reflejo de ésta en una cultura, para obtener de ella una mirada más personal y cercana a la figura de su creador. E20. Me temo que no he podido crearme expectativa ninguna, por que no tenía conocimiento de la misma. E21. Me ha sorprendido incluso los créditos. E22. Como siempre los documentales de Ignacio Guarderas son muy originales, genial! E23. Me ha encantado y ha superado mis expectativas a pesar de que me gusta muchísimo más el primer montaje E24. Como narrativa no convencional, sin presentación, nudo y desenlace, la película ha superado mis expectativas por lo sorprendente en la forma de contar una historia, a saltos y con "excursiones" a otros espacios narrativos. E25. Me ha gustado mucho la documentación histórica y gráfica que contiene. También esta muy bien ver la actualidad de los descendientes de aquellos pobladores. Creo que se hace larga y que hay secuencias que quizás sobran, son más un gusto del director que requeridas. E26. Como indiqué anteriormente, la película impactó mi expectativa. Esperaba encontrar una motivación sobre la figura del poeta, una descripción explícita y "color" de su biografía y contemporáneos, y un estilo más "lineal", es decir, un "guion" que hiciera de hilo narrativo para afrontar los objetivos de la película. Encontré y no esperaba un registro tipo documental (que resulta interesante), así como una fuerte documentación y riqueza de testimonios que aportan gran profundidad a la obra. E27. Las superó. El que formalmente no se parezca a un documental al uso siempre hace que uno se enganche y se interese más por la historia, al menos en mi caso. Al no ser tan plano en su discurso, provoca mayor interés e incertidumbre. E28. Las cumplió, aparte de que me sorprendió por su enfoque novedoso del personaje y de su época.	E29. Superó mis expectativas E30. No tenía ni idea de qué iba el tema y se mezcla con el viaje al festival de cine en Nador y no he comprendido la relación E31. Depende de lo que se quiera transmitir. Para uno habrá superado la expectativa y para otros les será indiferente. Yo no esperaba ninguna mención a las otras culturas que nos están invadiendo por Mar. E32. Las cumplió, las expectativas eran notables. Me gustan los nuevos planos y como haces las entrevistas con la gente delante de cámara a bocajarro, hay planos y momentos que es remarcable que lo hayas hecho solo y hayan quedado tan bien E33. Las superó. Se trata de una película muy muy personal. (Esto es muy bueno). Es original concebirla como una película "sin transición" para configurar diversos componentes sociales, psicológicos, acusan filosóficos, históricos, ideológicos de concepción tan personal para cada una/uno. E34. No tenía ninguna expectativa. Resumen chat GPT Los comentarios proporcionados revelan una variedad de percepciones y experiencias con la película "El espejo del Kalifa": - Algunos espectadores expresan que la película superó sus expectativas, aunque otros admiten no tener ninguna expectativa previa debido a la falta de conocimiento sobre la misma. - Se destacan aspectos positivos como la originalidad del enfoque del director, la documentación histórica y gráfica, y la forma no convencional de narrar la historia. - Algunos espectadores mencionan que la película les sorprendió, especialmente por su estilo cinematográfico único y las "excursiones" a diferentes espacios narrativos. - Otros sugieren que la película podría haberse beneficiado de una mejor panorámica del pueblo para situar la acción.
	5. Aunque la película recibió elogios en general, algunos espectadores mencionan aspectos que podrían mejorar, como la longitud de algunas secuencias y la falta de conexión entre ciertos temas. 6. En general, los comentarios reflejan una apreciación positiva hacia la película, destacando su singularidad y capacidad para generar interés y reflexión en el espectador.
	FEEDBACK CONSTRUCTIVO:¿HAY ALGÚN ASPECTO ESPECÍFICO QUE CREEN QUE PODRÍA MEJORARSE?¿QUÉ SUGERENCIAS TIENEN PARA FUTUROS PROYECTOS SIMILARES? E4. Creo que algunos datos tipo un color al gente pasando podrían eliminarse, puesto que los que le preceden ya fijan el tono y la ambientación E5. Me a gustado mucho Ignacio .enhorabuena muchas gracias ha sido un gran placer y un honor pertenecer a tu película y más sobre el poeta Cuevano E6. No estoy segura pero quizás recortar un poco algunas partes que no están tan directamente relacionadas con el tema central. E7. No. No se me ocurre ninguna sugerencia que pueda mejorarlo E8. me parece que la locución es muy buena, me agrada mucho esta parte de diálogo que se muestra como parte de la investigación, pero a veces me parece que la falta de esas conversaciones llegan a ser un poco molestas por el bullicio de la gente en un segundo plano. La parte escénica creo que podría formularse un poco mas. E9. La locución y la puesta en escena es lo que más me ha gustado. El personaje en of muy bueno pausado y bien describe las escenas y los poetas del pueblo que recitaban muy bien. E10. Cambiaría muchos sonidos. Jajaja! Como es de esperar de mí. El sonido en la postproducción estoy segura mejoraría notablemente. Hace falta. Pero aún me gusta esta falta de perfección y crudeza! Eso es algo que aprendí de ti y que me dio mucha libertad y ligereza! Gracias! Aun la maestría se esconde detrás de la práctica no? Sigue así! Me encanta! E11. El audio del autor creo que podría mejorarse técnicamente, a nivel de mezcla. E12. La voz en off del inicio es poco convincente. Después se convierte en más natural E13. Me gusto el suspenso que le das, el detalle de como lo llevas adelante, la forma de conversación con los entrevistados. La duración no se siente mucho por el interés que se crea. E14. E15.

E16. Yo apostaría por los elementos más originales: eliminaría los más convencionales. Buscaría el espacio, el rural, el urbano, el inventado e imaginado-en este caso, el oriente idealizado- no hubiera convertido en otro protagonista. Pienso que la historia del poeta debería ser solo una excusa para buscar otros caminos; o dicho de otra manera, debería desaparecer enseguida para tratar otros temas. E17. poner más cuidado en la foto. E18. Considero que faltó la indicación del nombre y motivo de aparición con cada personaje que aparece relatando E19. Creo que la mejor selección momentos de presentación de ciertas secuencias ayudarían a que esta pueda llegar a un público más diverso, mejorando el como narrativo del documental y facilitando su comprensión, siempre que esto involucre el deseo, motivación y resolución de su creador. E20. Música no Diegética E21. durar dos horas es mucho. Hay planos fijos donde ni se ve ni se habla que duran demasiado. hecho de menos más capítulos. E22. Se podrían reducir algunos diálogos al minuto 43 o en los minutos de 56 al 58 E23. Ya lo he dicho en preguntas anteriores. El final deben ser los márgenes, te quedas pensando y emociona mucho E24. Una única sugerencia: mayor brevedad en las imágenes estáticas acompañadas de silencios del narrador. E25. Creo que conviene insistir para ganar coherencia. Parece muy ambiciosa respecto a lo que se quiere transmitir y lo que se plasma en la filmación. Eso le hace perder contundencia, se dispersa, se fragmenta. Incluso si eso es lo que se quiere transmitir, también queda diluido por la potencia de los aspectos que se recogen. E26. Me siento ciertamente impostor en el papel del "recomendador" para un trabajo de esta dimensión, pero se habría reforzado la motivación de la película si está articulado los testimonios alrededor de un hilo narrativo que incluyera recreaciones del personaje más explícitas. Finalmente, aunque valoro el estilo	expresado, creo que una división en capítulos focalizados en aspectos concretos habría contribuido a marcar con más fuerza los objetivos del trabajo. E27. El sonido, por supuesto (aunque siempre es algo complicado en producciones de bajo presupuesto). E28. Continuar en esta línea de trabajo. E29. El audio, a veces suena muy fijo o muy fuerte E30. La haría más rápida. E31. Para asegurar el 100 x 100 de su entendimiento, habría que hacer un montaje más suave. Sugiero que si la película va a hablar de un personaje concreto, que el montaje no se dispersa en otras direcciones porque se pierde el personaje. E32. La voz en Off, tono y forma diferentes. Quizá hablar desde tu laboratorio cinematográfico, tu cara, tus herramientas, menos cortado y más hablado, por decir algo, pero diferente. Las fotos de archivo podrían mostrarse con un diseño u otro recurso, se despegan de la calidad técnica que tiene la película en otros momentos. Quizá el lujón de ritmo después del arranque, pero luego se recupera. lo de la fuente no lo voy a decir. La música después del speech del moreno me descoloca en carácter con el que venimos. E33. La velocidad. El rimo debería ser más rápido en determinados tramos. E34. Ya lo he comentado antes. Acorde alguna parte de las transiciones entre capítulos. Resumen esquemático del Chat GPT Los comentarios proporcionados ofrecen diversas sugerencias y críticas constructivas para mejorar la película "El espejo del Kalifa": - Algunos espectadores sugieren eliminar planos fijos que no contribuyen al tono o la ambientación ya establecidos. - Se elogia la actuación del director y se agradece la oportunidad de participar en la película, especialmente en relación con el poeta local.
	- Se propone recortar algunas partes no directamente relacionadas con el tema central para mantener la coherencia narrativa. - Se señalan problemas técnicos con el sonido, como el bullicio de fondo en las conversaciones, que podrían mejorarse en la postproducción. - Se destaca la importancia de una mejor selección y presentación de las secuencias para mejorar el ritmo narrativo y la comprensión de la película. - Algunos sugieren reducir la duración de la película y mejorar la edición para evitar momentos de silencio prolongados o diálogos innecesarios. - Se menciona la necesidad de mayor coherencia y claridad en la transmisión de los mensajes y objetivos de la película. - Se sugiere mejorar la calidad del sonido y el diseño visual, así como mantener un ritmo más constante a lo largo de la película. - Se propone un enfoque más suave en la edición para garantizar un mejor entendimiento y evitar la dispersión de la trama. - Se plantea la necesidad de un ritmo más rápido en ciertos tramos de la película para mantener la atención del espectador. - Finalmente, se sugiere acortar algunas partes de las transiciones entre capítulos para mantener la fluidez narrativa.

	EXPRESIÓN LIBRE. QUERO AÑADIR ALGO MÁS QUE NO SE HA CONTEMPLADO ANTERIORMENTE. E4. Creo que los títulos de las partes en las que está dividida la película deberían tener la primera letra en mayúscula y otra tipografía. E5. E6. Mariana Pineda salvó de la muerte al abuelo del protagonista de esta historia, sin ella, este documental no hubiera sido posible. E7. Quiero más... E8. me agrada mucho el manejo de imágenes y videos y esa parte kitsch que le agrega un buen humor al documental E9. Considero un trabajo de gran labor y estudio de la vida del poeta y su relación etnográfica con el pueblo y la sociedad de la época E10. Me encantó también la escena con el grupo y la grabando sin el espejo rotando detrás de la cámara... Los movimientos de cámara... En guño con el cambio temático dentro de todo el relato... Me gustó porque en general toca algo universal dentro de una infinidad de cosas particulares y complejas. Refleja. Gracias por enviármela y pedir mi humilde opinión. Entre una cosa y otra, espero no haberme perdido mucho en las respuestas. Espero que algún sentido hacer... no comprendió positivamente la peli Enhorabuena Ignacio! Abrázalo E11. No E12. E13. Tiene un sentido del humor simpático de tu manera de narrar, me gusta escucharlo así. Te felicito mucho nunca había visto por completo una de tus películas y me llevo un muy buen sabor. En hora buena E14. E15. La veré otra vez..	
E16. Ver una película de Ignacio Guarderas es descubrir ideas, márgenes, posibilidades. Aunque siempre me gustaría que una de esas ideas se profundizara no Pero entonces no sería Ignacio Guarderas. E17. Quiero felicitarle Ignacio. Este trabajo es el ejercicio final de un camino que empezamos juntos y del cual yo me retiré prematuramente. Tú continuaste y te admiro enormemente por ello. el resto lo hablemos en un bar. E18. E19. Antes la declaración de intenciones e intenciones han anticipado por ceder al inicio de la película por el minuto 7 cuando habla de su viaje a Marruecos quiere predisponer al espectador a una actitud específica frente a lo observado Creo que esto podría trasladarse hacia el final como parte de una conclusión de su trabajo, sin interferir en la visión propia del espectador que recorre el documento audiovisual. E20. Se observa en esta obra documental de Ignacio Guarderas Merlo una tendencia hacia la reflexión y refracción de la realidad atendida. En una suerte de larga de espaldas mirando, en donde la realidad confluye con el mito, y el punto de encuentro de lo que se mira. Donde el mito mira. Desvaneco así las fronteras entre la realidad, su representación y la frontera mágica que los delimita. E21. E22. E23. E24. Creo que sería bueno que se voz en off dedicara algunas frases a explicar lo actual, el vínculo entre la historia del poeta "espejo del cañía" y los pasajes del festival de cine de Marruecos E25. No conozco la filmografía etnográfica actual. Entiendo que no es un reportaje y no es una película comercial. Creo que es un documento que contiene aspectos muy interesantes para mí y que podría ser más agradable de ver y más impactante si se reduce su duración, transmitiéndolo central y despojándose de lo accesorio. E26. Muchas gracias por compartir tu trabajo E27. E28. Me ha gustado mucho la película.	E29. E30. Como digo seres más un reportaje y cuando empezó a enterarme no resultó muy pensar la vida del poeta con su interés por desfogarse de nosotros E31. No tengo nada más que añadir, solo insisto en que la dispersión del montaje esconde al personaje principal de la obra. De todas formas enhorabuena E32. Final algo del poeta rotando, me gusta la música, la conexión con la originalidad haber con el contenido de la historia guatemala Muy obvio quizá pero me lo imagino y me da peso. Son impresiones sin mucho criterio. Enhorabuena, hay película! E33. Me interesa mucho reseñar determinados momentos, quizás por la vertiente que se adentra en el contexto ideológico: 1) La conversación disculpa acerca de lo que podríamos llamar como "el neo-rep" las víctimas que claramente son del Norte evidencian las "tragaderías" de los guatemaltecos andaluces "la familiaridad con el poeta era real, o era valiente?" El año del poeta era real, o se contruyó su mito por su figura y posición social en un mundo rural con gran distancia entre mito y persona? 2) La Historia memoria se ficción para recordar... 2a) ¿Se ficción la realidad que fue? ¿Se puede transmitir una ficción (ahora una ficción del pasado) en el tiempo? ¿Era, por tanto, una realidad? 2b) La recreación de la foto final si seguía es exacta a la recreación original, ¿cuanto más podría ser aferrado a la realidad? 3) Es genial la manera de verbalizar el auténtico quid de la película: La verdad no es ser E34. Nada. Espero que te sirva!	Resumen ChatGPT Los comentarios proporcionados ofrecen una variedad de opiniones y sugerencias sobre la película. 1. Se sugiere mejorar los títulos de las partes de la película con mayúsculas y otra tipografía.
	2. Se destaca la importancia de Mariana Pineda en la historia y se elogia el manejo de imágenes y videos, así como el humor que añade al documental. 3. Se considera que la película es un trabajo de gran labor y estudio sobre la vida del poeta y su relación con el pueblo y la sociedad de la época. 4. Se elogia el sentido del humor del director y se felicita por el resultado final de la película. 5. Se plantea la necesidad de profundizar más en algunas ideas y temas abordados en la película. 6. Se sugiere ajustar la duración de la película para hacerla más agradable y impactante. 7. Se destacan momentos específicos de la película que generan interés, especialmente en relación con el contexto ideológico y la ficción en la memoria histórica. 8. En general, se felicita al director por su trabajo y se expresan buenos deseos para el futuro de la película.	

ANEXO VI: *Extensive summary in English* (Resumen extendido en inglés)

Summary *El Espejo del Kalifa: Representación del mito "bueno" de al-Ándalus en Cuevas del Almanzora mediante el cine etnográfico subjetivo (de la observación participante al cine ensayo)*. *The Caliph's Mirror: Representation of the "good" myth of al-Andalus in Cuevas del Almanzora through subjective ethnographic cinema (from participant observation to essay film)*

By Ignacio Guarderas Merlo

The doctoral thesis *El Espejo del Kalifa: Representación del mito "bueno" de al-Ándalus en Cuevas del Almanzora mediante el cine etnográfico subjetivo (de la observación participante al cine ensayo)* by Ignacio Guarderas Merlo explores the intersection of visual anthropology and the essay film as a method to analyze cultural identities. The central focus is the film *El Espejo del Kalifa* (2024), developed through collaboration with the local community in Cuevas del Almanzora (Almería, Spain). The thesis investigates the concept of the «good myth» of al-Andalus, a term coined by anthropologist José Antonio González Alcántud, and its reinterpretation through the life and works of the local poet José María Martínez Álvarez de Sotomayor.

The thesis emphasizes the methodological transition from participant observation to essay film, arguing that the essay film allows for a more subjective and reflexive depiction of cultural complexity. This approach enables the filmmaker to not only capture images but to engage in an ongoing dialogue between the filmmaker, the content, and the audience. Using Wittgenstein's notion of language games, it proposes that the meaning of a film emerges through a triangular interaction between the filmmaker's intentions, the images on screen, and the audience's interpretations.

The work also discusses the essay film as a device for thought, rather than merely representation, critiquing traditional documentary styles that aim for objectivity. It draws from visual anthropology, Clifford Geertz's interpretative anthropology, Donna Haraway's concept of situated knowledge, and the poetic reason of María Zambrano to support its framework. Additionally, the project aligns with cinematic traditions from pioneers like Jean Rouch and Agnès Varda, specifically drawing on Varda's cyclical method of filming and editing as seen in *The Gleaners and I*.

Overall, the thesis contributes to the field of visual anthropology by presenting the essay film as a flexible, creative tool that challenges both the academic and cinematic representation of cultural identities. The film **El Espejo del Kalifa** stands as both a cultural document and a reflexive work, questioning the boundaries of myth, cultural identity, and cinematic expression.

The first chapter of *El Espejo del Kalifa* serves as an introduction to the project, framing its methodological approach within contemporary anthropology and emphasizing the importance of reflexivity and collaboration. The chapter opens by positioning the project within the broader context of visual anthropology, focusing on the intersection of artistic practices and ethnographic methods. It suggests that traditional participant observation in ethnography is no longer sufficient for capturing the complexity of cultural phenomena. Instead, the text proposes the use of auto-ethnography and collaborative ethnography to engage with local communities and reflect critically on the processes of cultural representation.

This chapter introduces key theoretical influences, such as François Jullien's exploration of cultural identity and Emmanuel Levinas's concept of the "other" as an indefinable entity, creating a foundation for the film's engagement with identity and intercultural dialogue. The chapter also reflects on the challenges of representing cultural "others" through film, emphasizing the importance of dialogue and interaction over simplistic representation.

Overall, this introductory chapter sets the stage for the ethnographic film project, highlighting its innovative approach to visual anthropology, the ethical complexities involved, and the project's grounding in both academic theory and local engagement.

Chapter 2 of the thesis titled *El Espejo del Kalifa: Representación del mito «bueno» de al-Ándalus en Cuevas del Almanzora mediante el cine etnográfico subjetivo (de la observación participante al cine ensayo)* is dedicated to a comprehensive review of the literature. It delves into the development of ethnographic cinema, tracing its evolution from early documentary films to its contemporary applications in anthropology.

The chapter highlights the challenges of defining documentary cinema, particularly its relationship with objectivity. As it explores the blurred boundaries between documentary and fiction, the text emphasizes how the value of a film as an ethnographic object is determined not by the film itself but by the broader academic framework in which it is analyzed.

Key sections focus on the origins of the documentary genre, including early travel films and newsreels, while also discussing pivotal changes in representation after World War II, which sparked a crisis in traditional modes of storytelling and authorship. The crisis led to a diversification of production methods, favoring subjective approaches that allow for a more honest engagement with the filmmaker's environment.

The chapter also explores modern trends like subjectivism in ethnographic films, illustrated by works that focus on representing the unrepresentable and decolonizing visual narratives.

This section lays the theoretical foundation necessary for understanding how ethnographic cinema—especially subjective film—engages with contemporary anthropological debates on representation.

The first chapter of *El Espejo del Kalifa* serves as an introduction to the project, framing its methodological approach within contemporary anthropology and emphasizing the importance of reflexivity and collaboration. The chapter opens by positioning the project within the broader context of visual anthropology, focusing on the intersection of artistic practices and ethnographic methods. It suggests that traditional participant observation in ethnography is no longer sufficient for capturing the complexity of cultural phenomena. Instead, the text proposes the use of auto-ethnography and collaborative ethnography to engage with local communities and reflect critically on the processes of cultural representation.

This chapter introduces key theoretical influences, such as François Jullien's exploration of cultural identity and Emmanuel Levinas's concept of the "other" as an indefinable entity, creating a foundation for the film's engagement with identity and intercultural dialogue. The chapter also reflects on the challenges of representing cultural "others" through film, emphasizing the importance of dialogue and interaction over simplistic representation.

Overall, this introductory chapter sets the stage for the ethnographic film project, highlighting its innovative approach to visual anthropology, the ethical complexities involved, and the project's grounding in both academic theory and local engagement.

The fourth chapter of *El Espejo del Kalifa: Representación del mito "bueno" de al-Ándalus en Cuevas del Almanzora mediante el cine etnográfico subjetivo* focuses on the primary object of study: the film **El Espejo del Kalifa**. This chapter explores the complexities of understanding a film's meaning, emphasizing that the true significance goes beyond the images and sounds depicted on the screen. It suggests that meaning arises from the interplay between the filmmaker's intent, the content shown, and the audience's interpretation, with an additional layer of ethnographic depth influenced by the audience's familiarity with anthropology. The film's object of study is not just the literal subject matter, but also the cultural and historical contexts that provide deeper insights, particularly in relation to José María Martínez Álvarez de Sotomayor and his ties to Cuevas del Almanzora.

The chapter delves into Sotomayor's biography, his literary works, and how his life choices, like staying in Cuevas despite broader economic and social shifts, reflect in his poetry. Through this lens, the film represents not just a narrative but an anthropological exploration, where the unsaid and the gaps in the film serve as fertile ground for interpretative analysis.

Chapter 5 of *El Espejo del Kalifa* delves into the methodology employed throughout the research, focusing on how the subjective ethnographic film and participatory observation intersect in the development of the project. The chapter emphasizes the irrelevance of traditional dichotomies, such as the emic/etic perspectives, in understanding the complex processes of cultural representation. Through a chronological account, the research documents the various stages of production, highlighting key milestones between 2019 and 2024, such as the different research trips to Cuevas del Almanzora, the evolution of the film's narrative, and how the director's role evolved from participant to reflective observer.

This section also discusses how the film editing process became a critical part of constructing the narrative, blending personal experiences with the cultural subject matter to challenge the boundaries of traditional anthropological methods. The final reflection underscores that while the method was not fully predefined, it emerged through interaction with both the research environment and the community. In this way, the project integrates the participatory nature of the ethnographic process with the fluid, evolving nature of subjective cinema.

Chapter 6 of the thesis provides an in-depth analysis of the documentary *El Espejo del Kalifa* (2024). The documentary explores the life of the poet José María Martínez Álvarez de Sotomayor, addressing broader themes like climate change and migration, all through the lens of a non-linear narrative. The chapter structures the analysis using Antonio Cantos' method, which divides the interpretation into three complementary approaches: situational, filmic, and evaluative.

The situational analysis contextualizes the film, detailing the production process and providing a synopsis. It revisits the life of Sotomayor and the socio-historical setting of Cuevas del Almanzora (Almería), the central location in the documentary.

The filmic analysis dissects the documentary into its 12 chapters, exploring key themes in each, such as family, youth, light, and shadow. Special attention is given to cinematic techniques used, including fragmented storytelling, a reflective voice-over, and symbolic imagery, such as the use of an eye-shaped brooch, which represents a subjective lens on the narrative.

The evaluative analysis looks at how these elements contribute to the film's overall message, focusing on identity, history, and memory. The documentary invites viewers to reflect on

established narratives, offering a complex view of both the poet and the cultural context of Al-Andalus in southern Spain.

Finally, this chapter highlights the relevance of *El Espejo del Kalifa* as a work of ethnographic cinema and essay film, particularly in the context of visual anthropology.

Chapter 7 of the thesis, titled Results and Discussion, is a detailed analysis of the feedback, insights, and critical reflections gathered from various participants who viewed *El Espejo del Kalifa*. The chapter is divided into several sections, each addressing key responses from viewers, exploring emotional connections, thematic interpretations, and potential areas of improvement.

One of the key aspects discussed in this chapter is the general impression of the film, which evoked a mix of emotions from its audience. Some found it highly personal and engaging, while others felt it was challenging to follow due to its complex narrative structure. Thematic interpretation revealed that viewers appreciated the blend of personal and cultural storytelling, with many highlighting the reflective nature of the film, which intertwines past and present, and the liminal spaces it portrays.

The chapter also touches upon recommendations for the film, with participants suggesting it could resonate with audiences interested in anthropology, history, or personal documentaries. However, some noted that its niche subject matter and style might not appeal to everyone.

Finally, the discussion delves into comparisons with other ethnographic films, highlighting its unique approach, which merges creative reflexivity with academic inquiry, making it stand out from traditional documentary formats. The chapter concludes by emphasizing the film's success in raising questions about representation and narrative form.

Chapter 8 of the thesis provides a detailed reflection on the overall findings of the research and the creation of the documentary film. The conclusions of this study are structured into various sections that reflect on the film's impact, its theoretical implications, and the results derived from the analysis of both the documentary and the research methodology.

The film analysis has led to numerous results that can be categorized into three perspectives:

1. Non-conclusive outcomes: These results, while not offering definitive answers, provide valuable observations and points of reflection.

2. Unexpected conclusions: These are the conclusions that emerged unexpectedly during the research process, leading to new areas for future exploration.

3. Conclusive outcomes: These are the results that confirm or reject the hypotheses of the study and offer clear, definitive answers.

Non-conclusive Results

The use of the "good" myth of al-Andalus and the orientalist mockery is one of the less conclusive elements of the study. The audience's reactions to these narrative elements were minimal, and the topic of orientalism was not directly addressed in the questionnaires, as the study aimed for the viewers to draw their own conclusions on the subject. While the theme was present, it often went unnoticed among other topics addressed by the film.

Positive and Conclusive Results

The subjective nature of the documentary was recognized and positively received by the audience. One of the main goals of the film was to challenge the traditional documentary's approach to truth, introducing a deliberate manipulation by the filmmaker. This manipulation is presented honestly and is evident in the narrative, specifically in the theatrical scenes, where the boundaries between reality and its interpretation are blurred.

Methodologically, the irrelevance of the classic anthropological dichotomy between emic (insider perspective) and etic (outsider perspective) was highlighted. The film adopts a dialectical approach that plays between these two perspectives, allowing for a richer and deeper exploration of the realities depicted.

Another significant finding was the exploration of the "in-between" spaces—those moments or gaps that exist between places, images, and meaning. Inspired by Wittgenstein's views on the meaning of language, the film emphasizes that meaning does not reside solely in the images themselves but in the interaction between the filmmaker's intent, the context of the images, and the viewer's interpretation.

Unintended Findings

One of the most valuable unintended discoveries was the exploration of margins. The concept of margins is crucial, representing areas that are not fully within the framework nor outside of it. This marginal space reflects the experiences of characters who oscillate between wealth and poverty, intellectualism and populism, and the tensions between different political or ideological orientations. Margins also highlight the difficulty of accurately representing those

who exist on the peripheries of society, such as migrants, miners, and farmers, suggesting that these marginal figures defy simple representation.

Areas for Improvement

The conclusion reflects on the technical and creative aspects of the film that could be enhanced, such as the sound quality, the balance between narrative sections, and the overall coherence of the film's message. The subjective nature of the film, while valued, also required a stronger poetic ethos, which could have provided a more emotionally resonant viewing experience.

This chapter reflects deeply on the theoretical contributions of the documentary to both anthropology and cinema, while also acknowledging the film's limitations and potential improvements.