



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

MÁSTER EN GUION, NARRATIVA Y CREATIVIDAD AUDIOVISUAL

TRABAJO FIN DE MÁSTER

El falso documental, la autoficción y la comedia contemporánea a través de la realización del guion del largometraje *Estoy cansado de llamarte Jota*.

Autor: Juan José Feria Sánchez – juafersan7@correo.us.es

Tutor: Sergio Cobo Durán – cobosergio@us.es

Curso académico 2017/2018



El falso documental, la autoficción y la comedia contemporánea a través de la realización del guion del largometraje *Estoy cansado de llamarte Jota*.



El falso documental, la autoficción y la comedia contemporánea a través de la realización del guion del largometraje *Estoy cansado de llamarte Jota*.

A Sergio, por la excelencia y la paciencia.

A Laura, por tener más ilusión que yo en este proyecto.

Y a Jesús, o a Jota, como se prefiera. Por ser mi conejillo de indias, por su incansable amistad, y por regalarme tantos momentos cinematográficos en estos 10 años.



El falso documental, la autoficción y la comedia contemporánea a través de la realización del guion del largometraje *Estoy cansado de llamarte Jota*.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	7
A. PLANTEAMIENTO.....	8
B. ESTRUCTURA.....	9
C. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA.....	10
A. DERIVADA DE LA INVESTIGACIÓN TEÓRICA.....	10
B. DERIVADA DE LA TAREA PRÁCTICA.....	11
2. OBJETIVOS.....	12
3. METODOLOGÍA.....	12
4. BLOQUE I: APUNTES TEÓRICOS PREVIOS.....	14
A. EL FALSO DOCUMENTAL O MOCKUMENTARY.....	14
I. Del documental primitivo al falso documental: modos de representación.....	14
II. El falso documental: la reflexión al servicio de la estética.....	18
III. Breve recorrido histórico.....	23
B. LA AUTOFICCIÓN CINEMATOGRAFICA.....	28
I. El camino a la autoficción: del pensamiento moderno al posmoderno.....	28
II. La autoficción cinematográfica: la representación del “yo”.....	32
III. Breve recorrido histórico.....	37
C. LA COMEDIA CONTEMPORÁNEA.....	40
I. La comedia y el humor: hacia la Nueva Comedia.....	41
II. La Nueva Comedia: la comedia que busca la reflexión.....	44
III. ¿Hacia dónde va la Nueva Comedia?.....	49
5. BLOQUE II: DESARROLLO PRÁCTICO DEL PROYECTO ESTOY CANSADO DE LLAMARTE JOTA.....	52
A. MEMORIA EXPLICATIVA.....	52
I. Idea principal y concepto.....	54
II. Sinopsis.....	56
III. Temáticas.....	58
IV. Personajes.....	63
V. Estructura.....	74
VI. Tono y estilo.....	76

VII. Público objetivo.....	76
VIII. Referencias audiovisuales.....	77
B. GUIÓN LITERARIO.	83
6. CONCLUSIONES.	84
A. DERIVADAS DE LOS APUNTES TEÓRICOS	84
B. DERIVADAS DEL PROCESO CREATIVO.....	85
7. BIBLIOGRAFÍA	86

1. INTRODUCCIÓN.

Para empezar. ¿Cómo empezar? Tengo hambre. Necesito un café. El café me ayudaría a pensar. Debería escribir algo y luego tomarme un café de recompensa. Un café con un bizcocho. Bueno. Necesito establecer los temas. Quizá de plátano con nueces. Esos bizcochos son ricos.

Charlie Kaufman en *Adaptation* (2003), de Spike Jonze.

Empezar siempre es lo más difícil, y eso es algo que el guionista Charlie Kaufman conoce bien. En su película *Adaptation* (2003), realiza uno de los más brillantes retratos del enfrentamiento del ser humano a un proceso creativo. Y en concreto, a la escritura de un guion.

La escritura del guion es el último paso a seguir, sin embargo al final es lo que más importa. En el presente Trabajo Fin de Máster, el objeto final es un guion, pero desde este momento se establece que el objetivo del trabajo es poner en relieve todo el proceso anterior, dividido en dos partes: una parte de una investigación teórica, y otra de un desarrollo de todos los elementos prácticos que desemboquen en el mismo.

Se parte de una idea: hacer un falso documental autoficcional y en tono de comedia contemporánea. De hecho, en este mismo momento que comienza a desarrollarse el trabajo, éste es el único elemento claro y conciso que se tiene. A partir de las siguientes páginas, se busca cambiar cualquier tipo de idea preconcebida, y entrar en un proceso de enriquecimiento tanto teórico como práctico acerca del desarrollo de un proyecto personal: *Estoy cansado de llamarte Jota*.

Es un proyecto profundamente personal y con ninguna pretensión más allá que la de disfrutar de la posibilidad de poder enriquecer un proceso creativo como otro cualquiera. Cuando se habla de enriquecer, se habla de aprovechar la oportunidad que un trabajo académico otorga, tanto por la excelencia académica de un tutor a cargo del encauzar los desvaríos de un humilde servidor, como la de investigar, conocer y poner en práctica lo aprendido.

A. PLANTEAMIENTO.

En la consiguiente memoria de Trabajo Fin de Máster se pretende hacer una breve investigación teórica a través de la realización práctica de un guion de largometraje. El trabajo constará de dos partes diferenciadas pero complementarias: una parte de investigación teórica y otra parte de ejecución fáctica.

El trabajo se plantea pues como la consecución de un objetivo final: la realización de un guion de largometraje. Para llegar a ésta se realizará un proceso de investigación, basado en un triple eje temático-estructural que surge al desglosar la naturaleza del proyecto: un guion de un falso documental, autoficcional, y en tono de comedia contemporánea. Este proceso de investigación deriva de una disposición del autor de estudiar estos elementos que van a ser puestos en práctica en el guion, con el objetivo de poder hacerlo de manera más consciente y rigurosa. Es importante aclarar que la consulta de referencias teóricas recogidas en la parte de investigación corresponde a un interés más personal para preparar la escritura, por tanto se realizará ahondando más en la crítica de lo analizado que en la propia epistemología de los elementos.

Nos interesa por tanto en nuestro proceso de investigación un triple objetivo: conocer el género -o más bien subgénero- en el que nos vamos a desenvolver, el falso documental, y las paradojas y vicisitudes que nos presenta a la hora de crear una historia; analizar la autoficción -o metaficción- como proposición narrativa extendida en nuestros días como reflejo del movimiento de la posmodernidad; y la comedia contemporánea como un nuevo modo de hacer comedia adaptado a las necesidades del contexto actual.

Posteriormente se procederá a realizar una memoria del proceso práctico de la construcción del guion, una vez recabada la información. A modo de desglose práctico de todos los elementos previos a la realización del guion, se expondrá la idea principal y el concepto, la sinopsis, las temáticas, los personajes, la estructura, el tono y estilo, el público objetivo y las referencias para luego entregar finalmente el guion literario de nuestro proyecto: *Estoy cansado de llamarte Jota*.

B. ESTRUCTURA.

Al tratarse de un Trabajo Fin de Máster con una doble naturaleza teórico-práctica, la estructura se divide en dos bloques diferenciados:

- *Apuntes teóricos previos*: En esta parte dividiremos la investigación en tres ejes que se derivan de la naturaleza del guion que se quiere realizar, y todos bajo también una triple dinámica: cómo surge, en qué consiste, y qué ejemplos podemos encontrar a lo largo de la historia hasta hoy. Todo ello, reiteramos, de manera crítica, exponiendo ideas de diferentes autores, generando contradicciones y paradojas y generando múltiples puntos de vista.

El primero a analizar será el falso documental o *mockumentary* como género en el que se desenvuelve la narración, donde se analizará su historia, cómo se muestra en la actualidad y los diferentes productos audiovisuales que la representan. Tras ello, se analizará el discurso de la autoficción o metafiction, como ha llegado hasta nosotros, como podríamos definirla y que podemos encontrar en el ámbito audiovisual que nos remita a ella. Y por último, la comedia contemporánea, la nueva reinención de éste género, analizando de dónde surge, a qué tipo de comedia nos referimos con ese término y a hacia donde podría seguir avanzando.

- *Desarrollo práctico del proyecto “Estoy cansado de llamarte Jota”*. La parte práctica se deriva del proceso de investigación previa, donde atenderemos a un desglose de los diferentes elementos que van a constar en el guion y analizarlos uno a uno como parte previa al desarrollo del guion: la idea principal y el concepto, la sinopsis y otros sucedáneos (*tagline*, *logline* y *storyline*), temáticas (principales y secundarias), personajes (principales y secundarios), estructura, tono y estilo, público objetivo y referencias audiovisuales.

Finalmente se expondrán las *Conclusiones* derivadas tanto de la investigación teórica como de la ejecución práctica.

C. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA.

A. DERIVADA DE LA INVESTIGACIÓN TEÓRICA.

Todo guion surge de una idea. Ésta principalmente es abstracta, generada en nuestra mente y que difícilmente se le puede dar forma si se realizan algunos procedimientos. Uno de ellos, y muy útil, es la categorización. Una vez que se ha llegado la idea es importante conocer en qué categorías existentes se puede incluir, con la función principal de poder acceder a un lugar donde poder encontrar similitudes y diferencias con ella. Una de ellas pueden ser los géneros. Los géneros son una buena forma de acotar el universo de posibilidades de una idea a un conjunto de reglas específicas, que por otro lado no tiene por qué ser completamente cercado. Las clasificaciones de géneros existentes hoy en día son tan numerosas como autores que hablen sobre ellas. Robert McKee (2013) en su libro *El guion*, afirma que “Cada guionista tiene el deber de identificar primero su género y después investigar sus normas. Y no se pueden evitar esos pasos. Todos somos guionistas de género” (p.116). En el caso d (Tubau, 2006)el género del guion de este trabajo, se observa una peculiaridad que tiene que ver con que el falso documental sea un subgénero que se encuentre oscilando siempre entre la ficción y la no ficción. Por lo tanto esta lectura se torna aún más interesante. Otras categorizaciones que se pueden realizar con una idea artística son el tono, el formato, o la enunciación.

Categorizar los elementos de la idea del proyecto ayuda a desglosar más fácilmente los más importantes, y por lo tanto permiten localizar sobre qué terrenos más o menos con sus convenciones o “reglas” poder actuar. Y por ende, a estudiarlos y analizarlos. En este caso, la idea del guion que aquí se presenta se enmarca en tres categorizaciones importantes (y concienciadas): en un formato falso documental, con un discurso o enunciación metaficcional, y en tono de comedia contemporánea. El resto de elementos son considerados de menor importancia, o bien que pueden ser analizados dentro de ellos (por ejemplo, si tiene un tono reflexivo, puede ser una característica inherente dentro de un falso documental, más que una categoría por sí mismo). Desglosar la idea y analizar su naturaleza permitirá entenderla y poder desarrollarla mucho mejor. Se busca por tanto conocer cómo funcionan los falsos documentales y cómo gestionan el estar pendiente de un hilo entre realidad y ficción; descubrir por qué la autoficción es un discurso

característico del movimiento de la posmodernidad; cómo la comedia contemporánea ha convertido la risa en reflexión y de qué discursos es heredera.

B. DERIVADA DE LA TAREA PRÁCTICA.

En la realización de un guion, es objetivamente imposible escribir de la nada. Nuestro cerebro almacena conocimientos previos que se utilizan de manera sistemática para escribir una historia, ya sean elementos audiovisuales como películas o series, elementos de otras artes como la literatura, fotografía, pintura, o elementos de la vida cotidiana como puede ser un amigo tuyo relatándote su fin de semana. En la elaboración de un proyecto artístico siempre se utilizan una serie de referencias y conocimientos previos, sea de manera consciente o inconsciente sin los cuales sería casi imposible realizarlo.

La idea fundamental de este trabajo parte de poner de manifiesto esos conocimientos previos, de manera que así se pueda entender mejor el porqué del guion. La justificación de este tema se puede encontrar en las palabras de Daniel Tubau (2006), de una necesidad que surge frente a la problemática de cualquier tarea creativa:

El guionista, en consecuencia, se ve ante la doble dificultad de construir a la vez un mundo y un mapa. Es la paradoja de toda tarea creativa: crear un mundo que no existe y a la vez corregirlo con un mapa que tampoco existe. (p. 285).

En el presente trabajo se busca, si bien no realizar un mapa, al menos esbozarlo. Al realizarse esta investigación previa e incluirla en el trabajo, dicha parte se convierte en una práctica positiva para el escritor con una doble finalidad: por un lado, organizar y estructurar la información en una base de datos, un formato manejable (Nichols, *Introducción al documental*, 2013) escrito en vez de un ideal abstracto que ayude al guionista¹; por otro lado, enriquecer creativamente el consecuente guion a través de una gran cantidad de referentes históricos audiovisuales y dotar al guionista de un mayor conocimiento del contexto y medio y de una mayor capacidad crítica frente al propio guion.

¹ Tubau (2006) afirma que uno de los grandes problemas de la realización de un guion es precisamente que el guionista se desenvuelve en un terreno abstracto, de ideas inconexas en su cabeza, y que la solución siempre se trata de plasmarlo en un soporte físico donde poder acceder a la información en el terreno físico, y no mental (p.285).

2. OBJETIVOS.

El objetivo en el que focaliza el presente trabajo no es otro que el desarrollo del guion literario *Estoy cansado de llamarte Jota*. Para conseguir el mismo, fundamentalmente práctico, se expondrá todo el proceso previo de investigación realizada para finalizar con la consecución final del mismo. El guion literario no es más que la parte final de un proceso largo e irregular, fundamentalmente creativo, y aquí se plantea mostrar y sacar a la luz ese proceso que la mayor parte de las veces permanece oculto bajo la sombra de la primera versión del guion.

Por otro lado, de este objetivo axial que ocupa y da forma a todo el Trabajo Fin de Máster, también se disponen una serie de objetivos secundarios que se derivan del mismo. De la parte de investigación, se propone fundamentalmente obtener información relativa a aspectos fundamentales derivados de nuestra idea principal y analizarla en este trabajo mediante una reflexión crítica. Estos aspectos como ya se han determinado se pueden caracterizar como formato, género, tono (para algunos el falso documental puede ser un formato o un género, y la comedia puede ser un género o un tono)... en cualquier caso son los tres aspectos sobre los que pivota nuestra idea, y se procede a hacer un análisis para manejar mejor la información para una mejor escritura creativa del guion. En la parte práctica, se busca aplicar los conocimientos adquiridos en la parte teórica y realizar un desglose exhaustivo que, mediante los principales elementos de la narrativa clásica, ayude a organizar y estructurar mejor toda la información que luego se convertirá en una historia: la realización final del guion.

3. METODOLOGÍA.

La metodología del trabajo se basará fundamentalmente en la recopilación de información, mediante la consulta de bibliografía de autores como de material videográfico. Una vez recopilada la información, se procederá a un análisis crítico de dicha información, con la intención de generar una visión reflexiva de los temas tratados y no la simple exposición de la información.

En el proceso investigación se realizará un análisis marcado por el triple eje establecido como marco teórico, y en el que se marcará el tema sobre el que se quiere reflexionar y

eso determinará la información. Se quiere evitar así la recopilación masiva de información para generar una visión más global o académica sobre los temas de análisis.

Una vez se haya recopilado la información y generado un análisis reflexivo, se procederá al desarrollo del proceso creativo previo a la realización del guion, desglosando los diferentes elementos. Es importante llegados a este punto destacar que al ser un falso documental, y como después se profundizará, las características intrínsecas de este formato permiten que la realización del guion, a pesar de estar cerrada, sea parte de un proceso “*work in progress*”, por lo que muchas cosas podrán ir variando a lo largo del desarrollo del proyecto –es por ello que habrá total ausencia de diálogos-, además de que numerosos aspectos pueden quedar abiertos o incompletos, y que se resuelvan dentro del juego del propio discurso de creación documental de la obra.

- **Idea principal y concepto:** el punto de partida es la idea y en este apartado se profundizará en la idea principal, que es la columna vertebral del proyecto.
- **Sinopsis:** donde se resumirán los principales elementos de la historia de manera sintética y práctica, con la incorporación también de un *tagline*, *logline* y *storyline*,
- **Temáticas:** uno de los aspectos principales de la memoria práctica es el establecimiento de la temática principal y las temáticas secundarias. Aquí también se profundizará en otro aspecto fundamental: el conflicto.
- **Personajes:** se hablará del proceso de construcción de los personajes principales y los secundarios. Es uno de los aspectos completamente cerrados del proyecto, los personajes deben de estar perfectamente contruidos y cerrados, ya que son la pieza fundamental de la obra.
- **Estructura:** la estructura del guion es uno de los aspectos que pueden quedar más abiertos. A pesar de que en el guion la estructura de fondo pueda quedar cerrada, las microestructuras (escenas) pueden quedar más abiertas, y sobre todo los diálogos.
- **Tono y estilo:** uno de los aspectos claves y diferenciadores del proyecto.
- **Público objetivo:** la audiencia es muy importante en términos de mercado. Aquí se hablará sobre a quién va dirigida la historia
- **Referencias audiovisuales:** uno de los que más se verá afectado del proceso de investigación de manera directa. Se tratan aquí la referencias que se han tomado para inspirar y construir la historia y finalmente el guion.

4. BLOQUE I: APUNTES TEÓRICOS PREVIOS.

A. EL FALSO DOCUMENTAL O *MOCKUMENTARY*.

Como ya se afirmaba, una de las razones para poder afrontar mejor a la escritura de un guion es conocer ciertas categorizaciones como el género, que tienen su propia historia, características, y principios. Pero de la misma manera que pueden tener unos principios -que no normas², tienen dentro de sí ejemplos de transgresión de los mismos. Esto es lo que ocurre con el falso documental, un subgénero dentro del género documental.

En este apartado se estudiará el primero de los ejes: el falso documental. Para ello se analizará la información basada referentes teóricos desde una crítica reflexiva. El punto de partida será el género documental, se busca conocer cómo surge, cómo evoluciona, y si es cierto que de su mismo ADN se desprende el falso documental, y cuestionar entonces sus mitos. Una vez se conozcan pues sus orígenes, se estudiará cuál es su principal objetivo, cuáles son sus estrategias y en definitiva, sus características como género. Finalmente se hará un recorrido por falsos documentales que sirven como referentes para el guion que se va a desarrollar.

I. Del documental primitivo al falso documental: modos de representación.

Si se atiende a su etimología de manera estricta, parece lógico pensar que el subgénero falso documental ha surgido del documental. Y en cierto modo es así. Pero como ahora se podrá observar, el falso documental es una respuesta a numerosos paradigmas que se mueven entre dos polos extremos: el cine de no ficción y el cine de ficción.

Quizás lo más interesante sea partir de una perspectiva crítica sobre el género documental, y su estudio como discurso que representa la realidad casi que por definición. El documental como cualquier género se establece con base en una normalización que intenta dar una definición mayoritaria de aquello que engloba. En este apartado se busca cuestionar y reflexionar sobre esa concepción base que se estableció desde sus inicios, y

² El escritor Robert McKee (2013), establece que su libro *El guion* “propone principios, no normas” y establece la diferencia clave en que las normas dicen lo que se debe hacer y los principios indican lo que se puede hacer para que funcione (p.17).

que hoy es bastante cuestionada. Y se esa reflexión se focaliza en el proceso de construcción del discurso documental, que no es otro que la representación de la realidad.

El cine documental es un género que siempre se ha definido por ser un cine que representa la realidad histórica de manera objetiva, o dicho de otro modo, bajo la mínima mediación posible, lo cual le otorga un estatus de “verdad”. Sin embargo esta noción primitiva ha evolucionado de tal manera que hoy en día se hace insostenible sostener dicha afirmación, ya que el documental en realidad se ha basado en la negación constante de sus propios procesos de construcción, lo cual ha dado lugar a una crisis en el género basada en este autocuestionamiento de su propia construcción de discurso “objetivo” o “no mediado”. Y dicha crisis se manifiesta con la cantidad de subgéneros y variantes subversivas que se han ido generando con el paso de los años y de donde, entre otros, ha surgido el falso documental.

Desde sus inicios el cine se utilizaba como la mera captación de imágenes históricas o indiciales. Los hermanos Lumière a finales del siglo XIX sorprendían con las primeras proyecciones cinematográficas al público con *La salida de la fábrica Lumière* o *El regador regado* (1895) y posteriormente *La llegada del tren a la estación de La Ciotat* (1896), y desde entonces todo parecía que el concepto de cine era captar imágenes que el público consideraba como una ventana al mundo histórico (Nichols, 2013, p.146). Se basaba por tanto en la filmación de momentos cotidianos, dando lugar a un cine testimonial que nos da a entender que todo va a caminar por ese sendero. De hecho gran parte de los autores consideran que el cine documental tiene sus raíces en estos filmes. Sin embargo, no es hasta años más tarde cuando surge el documental no sólo como género, sino como institución.

Mientras que en los siguientes años se siguen desarrollando diferentes obras cinematográficas, ya comienzan a aparecer ambigüedades de forma más explícita en la concepción de cine como arma para representar la realidad de la manera más fidedigna posible a la realidad histórica. En los años veinte aparece la figura del que sería uno de los considerados como primeros documentalistas, Robert J. Flaherty. Con *Nanook el esquimal* (1922) este autor pretende mostrar la vida cotidiana de una familia de esquimales conviviendo con ellos durante 15 meses, y de forma aparentemente documental. Sin embargo, se empiezan a tomar contactos con elementos narrativos.

Como afirma Gifreu (2015), “este director recreaba escenas y secuencias enteras, que preparaba minuciosamente con los esquimales antes de filmarlas, y luego las presentaba a la audiencia como si fueran reales” (p.18). Por lo tanto, ¿estamos frente al primer documental con elementos de ficción?

Aquí surge otra gran cuestión, la del cine documental como oposición al cine de ficción. Antonio Weinrichter (2004) define cuál es el problema de esta polarización en su libro *Desvíos de lo real*:

La concepción misma de cine documental parte de una doble presunción ciertamente problemática: se define, en primer lugar, por oposición al cine de ficción y, en segundo lugar, como representación de la realidad [...] una práctica que no podrá cubrir nunca la distancia que existe entre la realidad y una adecuada representación de la misma, pues toda forma de representación incurrirá siempre por definición a estrategias que acercarán la película del lado de la ficción, con lo que se invalida la primera presunción (p. 15).

John Grierson, comienza a utilizar el término documental como un sustantivo, en un artículo publicado en 1926 donde habla de una película de Robert J. Flaherty, *Moana* (1926)³. Para el productor y director británico, este cine tiene una funcionalidad pedagógica, educacional, y se le comienza a dar un tratamiento institucional, y por lo tanto una normalización. Lo importante de este suceso es que el documental ya es un sustantivo, un género cinematográfico y por lo tanto tiene su propio marco institucional. Y además, todo basado en la idea de un cine que intenta ser objetivo y con la mínima mediación posible.

Sin embargo, paralelamente a este establecimiento de cine documental “convencional” aparecen directores como Dziga Vertov, que antes que analizan antes que Grierson el cine documental, pero desde otras perspectivas. El cineasta soviético desarrolla el “cine-ojo”, una práctica documental más experimental, donde la única motivación de la cámara es registrar la realidad histórica, y la única manera de intervenir es a través del montaje. Por lo tanto el documental convencional se encuentra con otra visión diferente que no deja de ser otra muestra más de la fragilidad del concepto en sí. Como afirma Gifreu (2010) “se generó una división artificial en tres grandes géneros -ficción, no ficción y experimental-

³ Disponible aquí: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm> .

, que se han convertido en la actualidad en formas o modos de representación, con las fronteras cada vez más permeables” (p. 55).

El cine documental se establecía pues institucionalmente bajo un suelo arenoso, mientras que paralelamente el cine de “ficción” se consolidaba. Hechos como la II Guerra Mundial muestran el poder de manipulación y de herramienta ideológica de la captación de imágenes documentales, lo cual complica aún más la creencia de un documental como concepto, que encuentra su máximo exponente con la llegada de la televisión en los años 50.

Las películas de ficción dan a menudo la impresión de que vemos un mundo privado o inusual desde el exterior, desde nuestro ventajoso punto de vista en el mundo histórico, mientras que las imágenes documentales dan a menudo la impresión de que miramos desde nuestro rincón del mundo hacia otra parte del mismo mundo. (Nichols, 2013, p. 147)

La oposición está clara y arraigada desde entonces. Pero quizás lo interesante no sea la problemática sobre el concepto de documental como oposición al de ficción. Surge la cuestión sobre el porqué del término y si de verdad no nos encontramos ante uno de los mayores errores de la historia del cine. Nichols (2013) en *Introducción al documental*, cuestiona esta concepción del cine documental desde sus inicios. Establece que lo que realmente caracteriza al género documental (se desprende de la concepción convencional hasta ahora mencionada) no es otra cosa que una “voz propia”. La problemática surge cuando se tiene en cuenta el argumento de que el cine documental es fidedigno a la realidad histórica y empírica. Si desde los inicios del cine se consideraba que tenía ese poder de fascinación y de representación empírica, ¿por qué comienza a ser considerado como tal a partir de los años 30, cuando precisamente mayor número de elementos narrativos incluía? Pues porque es una contradicción que no hace más que certificar que la historia del documental está basada en un mito. El documental no es cuestión solamente de una representación empírica o factual, que sea una imagen empírica no da estatus de “documental” a un filme. Para Nichols (2013) “El documental emerge cuando tiene una voz propia” (p. 15), y por tanto es una cuestión que va más allá de un solo elemento (la ciencia) sino que es una convergencia de factores que enumera de tal manera: la experimentación poética, que da un tratamiento poético a unas imágenes meramente científicas; el hecho de contar historias narrativas, donde ejemplifica con el neorrealismo

y su capacidad de aunar narración con documentación indicial; y la oratoria retórica, que es uno de los temas que más tratará el presente trabajo: transmitir una impresión de realidad, hacer suspender la duda y reconstruir lo filmado creando una nueva realidad.

Como se observa, el concepto de documental parece no hacer más que alejarse de su concepción primitiva. En los años sesenta todo comienza a volverse más confuso cuando esta negación de los propios procesos de creación documental se convierte en el mensaje del discurso. Como consecuencia, el documental se desintegra en numerosos subgéneros que pretenden ahondar en la contradicción que genera el concepto documental y despegarse de la supuesta objetividad que formula.

En el contexto del documental se produce por tanto una pérdida de confianza en valores absolutos y en la “objetividad” del género. La duda se convierte en el centro del mensaje de la práctica documental, donde ya nada es objetivo y la representación de realidades puede ser infinita como perspectivas y puntos de vista existan. El proceso de creación del documental se convierte en el objetivo del mensaje del mismo, y se convierte a su vez en un proceso reflexivo, de desconfiguración de las estructuras canónicas que lo caracterizaban para poder mostrarse a sí mismo: un cine consciente donde el *cómo* se representa importa más que el *qué*. “Estas mixtificaciones audiovisuales nacen, por tanto, como una forma crítica y autoconsciente en contra de la mirada ingenua y confiada del documental tradicional” (García Martínez, 2007, p.308). Y en este escenario es donde nace el falso documental.

II. El falso documental: la reflexión al servicio de la estética.

En cuanto al término “falso documental”, es solo una de las muchas terminaciones que se pueden encontrar hoy en día. Otras veces se le suele llamar simulación documental, pseudodocumental, o los términos anglosajones *mockumentary*⁴ y *fake* (García Martínez, 2007, p. 306). En este apartado se realiza una inmersión plena en este subgénero que,

⁴ Proviene de la mezcla entre dos términos anglosajones: *mock* (burla) y *documentary* (documental). García Martínez (2007) afirma que en sus inicios este término se limitaba a los documentales paródicos, aunque autores como Roscoe & Hight o Sánchez Navarro lo amplían a cualquier falso documental por su parodia implícita hacia el discurso documental.

como se ha afirmado antes, oscila delicadamente en un escenario polarizado entre dos grandes mundos: la ficción y la no ficción.

Por consecuencia, es un terreno farragoso donde pisar, pero eso quizás lo hace aún más interesante. Cada vez son más los estudios y análisis existentes acerca de este género, que generan diferentes perspectivas sobre este tema. García Martínez (2007) aclara que en su estudio la concepción de falso documental se aplica exclusivamente a las películas de ficción que se hacen pasar estilísticamente por un documental (p. 306). En la mayoría de textos analizados lo cierto es que esta posición se convierte en una tónica general, así que se ha tomado también para el presente estudio este sesgo, con algunos matices. Aun así, como se explica anteriormente, es un terreno muy ambiguo. Como explica Ferri Escuriet (2015), algunos autores “lo enmarcan dentro del campo de la no-ficción, reconociendo el *mockumentary* como una modalidad propia del documental (ya considerado como género de no ficción). Otros en cambio, consideran que cualquier construcción de un discurso siempre es subjetiva, y por tanto ficcional.”(p.10).

El documentalista y académico Bill Nichols, en su obra *La representación de la realidad* (1997), realiza una clasificación que es un referente a día de hoy en cuanto al estudio del género documental. En un principio crea cuatro tipologías principales: expositiva, observacional, participativa y reflexiva. Posteriormente decide añadir la modalidad performativa. Para este autor, en la modalidad reflexiva “la representación del mundo histórico se convierte en el tema de meditación cinematográfica” (Nichols, 1997, p. 93). Por lo tanto el falso documental como discurso que reflexiona sobre la representación de las imágenes indiciales o históricas, es decir, de su propia naturaleza, entra directamente en esta categoría.

Por lo tanto hay una idea central en la que todos parecen estar de acuerdo. El falso documental, proceda del documental o de la ficción, es un género que se interesa por la reflexión crítica, ya sea de una manera más explícita para el espectador o no. Un falso documental no tiene por qué explicitar al espectador durante la narración que lo que cuenta es un engaño, como en *Zelig* (1983) de Woody Allen, puede engañar de manera sutil para que el espectador caiga en la trampa, como ocurre en *Operación Palace* (2013). Independientemente de la modalidad de reflexión que elija, en este subgénero el énfasis se da en la construcción del discurso, o en palabras de García Martínez (2007), “asistimos

a una “duda epistemológica”: las consideraciones que plantean estos discursos atañen a su propia naturaleza como representaciones” (p. 307).

A pesar de que apuesta primordialmente por la reflexión, existe una clasificación bastante acertada de los tipos de falso documental. Se trata de la establecida por los teóricos Roscoe & Hight (2001)⁵, donde se tiene en cuenta la relación entre ésta construcción del discurso y su interpretación por parte del espectador: la parodia, la crítica y la deconstrucción. El primero se refiere a “la intención general de parodiar algún aspecto de la cultura popular” (2001, p.68), donde la reflexión surge de la broma o de la apropiación de convenciones documentales para generar comedia o burla. La segunda, hace hincapié en la crítica a las estrategias comunicativas de los medios de comunicación, donde la televisión y su generalización de las prácticas documentales como estatus de verdad informativa son claves. La tercera, la deconstrucción, es quizás la más explícita en cuanto a reflexividad en la mera construcción del discurso, donde pone de manifiesto la relación entre representación y referente real.

Los apuntes teóricos de Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde (2014) establecen una clasificación que bien podría servir para recordar todo lo anteriormente analizado. Con base en un análisis extensivo acerca de las representaciones de acontecimientos⁶, establecen una dicotomía entre dos “régimenes”. Por un lado, el *régimen referencial*, que trata el binomio entre imagen y su referente, donde se intenta crear un efecto verdad en el espectador/lector que considera verídico lo que ve (*credulidad fuerte*). Por otro, el *régimen transformacional*, donde el espectador/lector realiza un pacto de verdad, a pesar de ser consciente de que no existe un referente real de lo que ve/lee, generándose entonces un efecto estético y una *credulidad débil*. (Zunzunegui y Zumalde, 2014, p. 88).

Puede parecer lógico que, en términos de géneros cinematográficos, se haya diferenciado en primera instancia entre el documental (referencial) y el ficcional (transformacional)

⁵ Estos teóricos son quizás los más relevantes en cuanto a estudio y sistematización del falso documental, y su definición es de las más extendidas entre los académicos (García Martínez, 2007, p. 320). Lo definen como una forma de “realidad ficción”, en la que ambas se retroalimentan de igual manera, sin predominar ninguna sobre la otra, pero partiendo de la base de que son “aquellos textos de ficción que, con gradaciones, parecen (y suenan) a documentales” (Roscoe & Hight, 2001).

⁶ Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde reflexionan en su artículo *Ver para creer. Apuntes en torno al efecto documental* (2014) acerca de la representación tanto textual como audiovisual. En sus propias palabras, sobre “los distintos grados de verosimilitud y credibilidad que producen ciertas elecciones formales tomadas a la hora de representar acontecimientos” (p. 88).

leyendo la anterior clasificación. En cualquier caso se observa de nuevo que hay una clasificación que, siendo generalizada, tiende a distinguir dos tipos de representación de la realidad muy diferenciadas. Sin embargo la clave está en que ambos autores explican que el régimen referencial “se singulariza no tanto por su empeño en convencer a su interlocutor que lo que dice es verdad, cuanto por *hacer parecer verdadero* lo que dice por la forma en la que lo dice.” (Zunzunegui y Zumalde, 2014, p.90). Por lo tanto se reanuda la cuestión de que es todo discurso, de que es el *cómo* y no el *qué*. Sobre esta idea también reflexiona García Martínez (2007), pero específicamente en el ámbito audiovisual: “Al igual que la metaficción, estas prácticas reflexivas pretenden dejar patente que visionamos realidades construidas mediante una cámara y una mesa de montaje y que el documental dista mucho de ser únicamente un registro mecánico de la realidad.”(p.307). Y ese *cómo* se materializa en códigos y marcas de estilo. Por lo tanto, para Zunzunegui y Zumalde hay una relación inversa entre la calidad de la visión y el grado de verosimilitud, en la medida que algo parece más verídico para el espectador cuanto menos artificiosidad se detecte en la imagen. En resumen: lo verídico en el audiovisual tiene una relación directa con la estética (2014, p.91).

Si se enfatiza en la construcción del discurso en sí misma, la correspondencia entre lo que se ve en pantalla y un referente histórico como huella de la realidad comienza a difuminarse a medida que cobra más importancia cómo se construye esta relación. Es decir, en la estética y la retórica. Hablar de falso documental es hablar de estética porque es el arma arrojada del “estatus de verdad” con respecto al discurso. Lo que se ve en pantalla “parece verdad” porque el falso documental juega con la estética, recurre a códigos y convenciones que el espectador reconoce como huellas de lo real y las deconstruye en el discurso, poniendo de manifiesto el artificio. Para Zunzunegui y Zumalde (2014), estos códigos y convenciones que el espectador identifica en la actualidad –y que provienen del régimen referencial– son un recurso del que se ha apoderado el régimen transformacional para conseguir “un cine de ficción que produce buena parte de sus efectos estéticos presentándose ante el espectador con la apariencia de documental para así conseguir que se suspenda su incredulidad y disfrute a pleno rendimiento de la experiencia estética.”(p. 93). De ahí surge el énfasis en el *cómo* y no en el *qué*. La realidad no existe en pantalla, existe la manipulación estética de la realidad. La imagen indicial se convierte en imagen retórica, generando un grado de verosimilitud justo en la medida que el espectador lo siente como más o menos “verdadero”.

Para que el régimen transformacional pueda engañar a través de parecer ser referencial, el papel fundamental siempre lo desempeña el otro gran agente: el espectador. La recepción es otra pieza fundamental para que la estética documental sea identificada y por lo tanto se produzca la reflexividad. Como afirma López Ligeró (2015), los códigos y convenciones del género documental se hacen más familiares al gran público a partir de los años cincuenta cuando la televisión llega a los hogares (p. 24). Ésta pone en evidencia que estas imágenes de estética documental pueden ser manipuladas fácilmente, lo cual propiciará que el falso documental también utilice el lenguaje televisivo documental en muchas de sus creaciones.

Por tanto, todo se trata de que el discurso genere interactividad con el espectador. García Martínez (2007) propone la idea de un marco verdadero frente a unos hechos falsos, con el objetivo de que siempre se guarde una porción de verdad, para generar una sensación de verosimilitud (p. 309). Que la “suspensión de credulidad del espectador” no sea total. Esto se convierte en una cuestión debatible, ya que los modos de engaño en un falso documental van desde casi la totalidad hasta la casi perfecta recreación documental. En realidad debido a la experiencia que poseen los espectadores en la actualidad es muy complicado que no detecten los engaños aunque sean mínimos.

Este desvelamiento de la falsedad de los films forma parte de la lógica del subgénero. Tanto en sus propuestas paródicas como en las más deconstructoras y reflexivas, la audiencia ha de percibir el engaño (al menos parte de él), bien sea para captar las bromas propuestas o para reflexionar en torno a la tradicional naturaleza factual asignada al documental. (García Martínez, 2007, p.311).

Algunos elementos que usa el falso documental –y que veremos más adelante en la parte práctica– son: la imitación de métodos estilísticos de cada estética documental (no son los mismos los del expositivo que los del observacional), la voz en off, metraje de archivo real, texturas resaltadas (grano, desgaste de negativos), entrevistas, hablar a cámara, o la intertextualidad (inventar referencias a la realidad histórica que son falsas). (García Martínez, 2007, pp. 312-316).

Se puede llegar por tanto a una conclusión. En el apartado anterior se ha reflexionado cómo el falso documental es una consecuencia de la desarticulación del documental convencional como género. Y que el énfasis del falso documental está en el *cómo*, en la

construcción del discurso documental como objetivo principal. Entrando pues en el criterio de su veracidad (aunque en el ámbito audiovisual se habla de verosimilitud, por ello entrecomillamos “verdad” y sus derivados), este subgénero entra en esa ambigüedad constante de negación de su propia “verdad” a través de hacer parecer que lo es. El falso documental es una falsificación, y dentro de esto caben dos opciones, las dos igual de válidas. Una es que se apropia de los códigos y convenciones de la no-ficción para ofrecer al espectador un testimonio “verídico”. La otra es la opuesta, que es un relato documental que coge elementos ficcionales para hacer dudar al espectador de la aparente “veracidad” mostrada. En cualquiera de los dos se encuentran lugares comunes, pero principalmente uno: el uso de la estética por parte del falso documental para producir el engaño y romper ese “estatus de verdad”, que tiene que ver directamente con las convenciones y códigos que paradójicamente el documental convencional adoptó como rasgos definitorios (cámara en mano, imagen sin tratar, personas reales y no personajes...) a lo largo de su historia, y que ahora se utilizan como armas discursivas contra éste.

¿Es la estética lo único que queda del cine documental en este subgénero? ¿O es la estética ficcional la que se ha colado en él? Sea cual sea la respuesta, el *fake* se plantea como un género donde la cuestión no está en la veracidad, sino en la estética.

III. Breve recorrido histórico.

Una vez se ha reflexionado sobre la naturaleza y ambigüedad de la no ficción (más en concreto del documental), de la ficción y del falso documental, en el siguiente apartado se realizará un breve recorrido histórico por el falso documental, desmontando también mitos.

Para empezar, con base en los diferentes textos estudiados, se pueden extraer dos desavenencias diferentes del análisis en cuanto a la idea de los inicios del subgénero del falso documental. Como se ha mencionado anteriormente Nichols (1997) ya hablaba de un mito en la historia de los inicios del documental, en este caso por la problemática de la relación entre la imagen indicial y la estética documental. De la misma manera que esa problemática genera una visión distorsionada de la historia del género documental, en el falso documental se encuentran dos. Una con relación a sus inicios en el más sentido estricto de la palabra, es decir, cuando se dan sus primeros antecedentes y cuando se

establece definitivamente; el segundo sobre que el falso documental surge después del documental por ser un subgénero que deriva en parte de él.

Con respecto a ambas problemáticas, la autora Mar López Ligeró da una perspectiva diferente de ambas en su libro *El falso documental* (2015), realizando un extenso análisis del recorrido histórico del *fake* hasta hoy.

En cuanto a la primera problemática, gran parte de los autores mencionados localizan los primeros antecedentes de falso documental en los años sesenta y el establecimiento definitivo en la década posterior. Quizás esta afirmación se vea condicionada por la brevedad del análisis en sí, o por el establecimiento de la posmodernidad que genera una mayor consolidación del género, (Weinritcher, 2004). Sin embargo López Ligeró (2015) remonta los inicios del falso documental al programa de radio del director Orson Welles, el famoso *La guerra de los mundos* (1938)⁷. Afirmo además el papel fundamental de este realizador:

De hecho, cualquier intento de acercarse al falso documental tropieza con él no sólo porque el realismo artificial [...] pueda definirse como un temprano arquetipo de las cintas que nos ocupan, sino, sobre todo, porque el uso de recurso se realiza de forma totalmente consciente (López Ligeró, 2015, p.12).

Aquí se pone en relevancia la autoconsciencia discursiva que caracteriza el falso documental. Además, no sólo se observa que no nace en los sesenta como hasta ahora se creía. Se pone de manifiesto también en películas de ficción de la época como *Ciudadano Kane* (1941)⁸, y posteriormente en supuestos documentales “canónicos” como son los de la Escuela Documental Británica o las películas de guerra⁹. Desde entonces con el paso del tiempo se establece una mayor conciencia del *fake*, sobre todo con la llegada de la

⁷ *La guerra de los mundos* (1938) consistió en un programa de radio presentado por Orson Welles donde retransmitía en directo una supuesta invasión alienígena en la tierra. La verosimilitud de la retransmisión generó gran repercusión, hasta el punto de que los radioyentes pensaron que la invasión era real, a pesar de que se estableció un mensaje aclaratorio de que los hechos correspondían a una dramatización de la novela de H.G. Wells (López Ligeró, 2015, p. 11).

⁸ En *Ciudadano Kane* (1941) utilizan estructuras documentales e informativas en el filme como artificio narrativo: testimonios a cámara, voz en off, construcción de informativos, e incluso la estructura que recuerda a un documental expositivo (López Ligeró, 2015, p.14).

⁹ Se habla tanto de las películas de guerra ficcionales que incluyen estética documental como las documentales manipuladas con motivo propagandístico.

televisión en los cincuenta y sesenta como en *Culloden* (1964), *The War Game* (1965) o *David Holzman's Diary* (1967), y finalmente en los setenta y ochenta ya se establece con títulos como *The Rutles, all you need is cash* (1978), *Zelig* (1983) y *This is Spinal Tap* (1984).

Esto está relacionado de forma directa con la segunda problemática. La ambigüedad del subgénero del *fake* genera una tendencia como se ha mostrado previamente a incluirla como un género derivado directamente del documental o de la “no ficción”, y por tanto se tiende a generalizar que su inicio es posterior. Pero López Ligeró (2015) niega tal afirmación, exponiendo que no sólo no son anterior el uno del otro, sino que además son coetáneos en origen, “no puede decirse que uno anteceda al otro puesto que los ejercicios de falsificación que tienen lugar en el *fake* se dan desde el invento del cinematógrafo” (p.22). Por lo tanto parece lógico pensar que si el falso documental utiliza códigos y convenciones asociadas a la práctica documental, y estas ya existían antes de que el género documental se consolidara como tal –como se ha visto anteriormente, con Grierson en 1926–, no pueden ser uno anterior al otro, sino que han vivido su consolidación en conjunto.

Se trata entonces de una fórmula en ascenso que paradójicamente ha sido practicada desde los inicios del cine, que viene a cuestionar por encima de todo la distinción, hasta hace poco estable [...], entre ficción y no ficción exponiendo su borrosa barrera (López Ligeró, 2015, p. 23).

Por lo tanto, un análisis más en profundidad lleva a esta conclusión. El *fake* se establece a partir de los años cincuenta, pero se empieza a gestar desde los inicios del cine, y paralelo a los dos géneros canónicos: la ficción y la no ficción. Por otro lado, los más emblemáticos surgen ya en los años setenta, y ya mostrando la gran variedad discursiva que pueden adoptar.

Por un lado, las películas ficcionales que utilizaban estética documental para engañar al espectador, influenciadas directamente por el llamado *cine directo*¹⁰ que se asentaba en

¹⁰ Cine directo o *direct cinema*: surge en EEUU en los años sesenta con un cambio tecnológico y estético. Las cámaras ligeras y su abaratamiento democratizaron el oficio, y además impusieron la estética de la cámara al hombro, con el granulado de la imagen, y demás renovaciones estéticas. (Lanza, 2013, pp. 74-75). Se diferencia del *cinema vérité* francés en “el rol que se le otorga a la cámara como catalizador o como un mero observador” (Lanza, 2013, p. 75).

dicha época. La estética documental no era simplemente una herramienta narrativa, sino que formaba ya parte de la historia y del discurso. *No Lies* (1975) se convierte en uno de los más emblemáticos, donde una joven relata una violación a su amigo delante de la cámara. En este caso, se juega con la crítica al género anteriormente citado, mediante su deconstrucción ante el espectador, haciendo gala de la manipulación del discurso, y sobre todo y lo más interesante, haciendo gala de la emocionalidad como recurso de veracidad. Las imágenes evidentemente son de estética documental, pero lo que realmente inquieta es la interpretación de la chica, y eso lo que genera la credibilidad en el espectador, que en los títulos de crédito descubre que es una imitación. Sobresale *This is Spinal Tap* (1984), de Rob Renier, donde se ve la parodia de manera explícita, lo que quizás convierte del conocimiento de estos códigos documentales del espectador en el arma a través del cual establecer la sátira. Un grupo de música inventado llamado Spinal Tap, es el protagonista del filme, donde se busca además deconstruir otro subgénero documental que por aquel entonces triunfaba de sobremanera, los *rockumentaries*. Al recurrir al arquetipo del rockero masculinizado, ególatra y excéntrico, el público puede diferenciar más fácilmente el grado de veracidad de lo retratado. Con las técnicas típicas del documental observacional¹¹, la manera en la que la historia se satiriza a sí misma es lo que hace que pierda la credibilidad a lo largo del filme, donde hay una sucesión de gags cómicos que ridiculizan a sus personajes y que rápidamente el espectador entiende que no puede ser real. Como explica López Ligeró (2015), sirve tanto para la parodia como para la sátira: “La sátira dota a la parodia de un sentido reflexivo y la convierte en un artefacto posmoderno, funcionando también como comentario crítico sobre lo imitado” (p.39). Lo interesante de este documental y que lo hace imprescindible para el análisis es que fue uno de los más famosos de la época, sentando un precedente, y que además hacía una crítica paródica de un subgénero documental, produciendo así un meta-análisis discursivo del género que además tuvo éxito en el público. *Zelig* (1983), también ha sido muy relevante en la historia del falso documental. La historia presenta a Leonard Zelig, un hombre muy peculiar al que llaman “camaleón” porque tiene la capacidad de absorber las cualidades físicas y psicológicas de la persona con quien esté. Sin embargo, Leonard Zelig tiene inexplicablemente el mismo rostro que Woody Allen. De esta manera se asiste

¹¹ El documental observacional, es definido por Nichols (1997) como “la oportunidad de echar un vistazo y oír casi por casualidad un retazo de la experiencia vivida de otras personas” (Nichols, 1997, pág. 76). Será clave en cuanto a la estética del guion del presente proyecto.

de nuevo a un conocimiento del espectador del engaño, además desde el primer momento en el que se ve al personaje. Utiliza recursos conocidos del documental expositivo (entrevistas a cámara, imágenes de archivo y voz en off) y sobre todo eleva el falso documental de la categoría marginal en la que se encontraba a ser ya realizado por directores de renombre.

El cine de terror también comienza a usar el falso documental sobre todo bajo la técnica narrativa del “metraje encontrado” o *found footage*. Destacamos la pudorosa *Holocausto Caníbal* (1979), sobre una grabaciones que un grupo de etnográficos dejan en mitad de la jungla antes de morir en una expedición en busca de una tribu de caníbales; *Ghostwatch* (1992), un especial de televisión que trata los fenómenos paranormales en una casa encantada; y *El proyecto de la Bruja de Blair* (1999), uno de los falsos documentales más rentables de la historia, acerca de unos amigos que van a grabar una investigación sobre la leyenda de la bruja de Blair, y que termina con la desaparición de todos ellos. López Ligeró (2015) explica que la originalidad de esta película nace de “por un lado, el tratamiento extra-cinematográfico del proyecto y, por otro, la entrega de una filmación aparentemente no manipulada” (p. 51).

Además de los analizados destacamos ya clásicos más contemporáneos, enmarcados sobre todo en la construcción de una tesis y su posterior desarticulación mediante la manipulación discursiva de los procedimientos documentales: *La verdadera historia del cine* (1995), de Peter Jackson, *El otro lado de la luna* (2002), de William Cartel, y la polémica *Operación Palace* (2013), de Jordi Évole, donde las redes sociales jugaron su papel estrella por primera vez (López Ligeró, 2015, p. 129). Estos falsos documentales reflexionan sobre una temática también muy posmoderna, que no es otra que la historia como discurso unitario.

A colación del último ejemplo, el falso documental en España también ha dado de sí. El primer fake considerado como tal es *Gaudí* (1987), creando un retrato autobiográfico del artista catalán usando las técnicas documentales del documental expositivo pero que en realidad son inventadas. El más destacado desde el punto de vista de este análisis es Basilio Martín Patino, sobre todo en su serie televisiva *Andalucía, un siglo de fascinación* (1996). Es un proyecto televisivo en formato de serie de siete capítulos que hace un estudio de la cultura, sociedad y mitos andaluces, pero también una reflexión sobre la

identidad y sobre la representación, mezclando realidad y ficción (López Ligeró, 2015, p. 114). Destacan también *Tren de sombras* (1997), de José Luis Guerín, *Aro Tolbukhin: en la mente del asesino* (2002) de Villaronga, Zimmerman y Racine, y más contemporáneamente *Rec* (2004), *Cravan vs Cravan* (2003) de Isaki Lacuesta o *Noviembre* (2003) de Acheró Mañas.

B. LA AUTOFICCIÓN CINEMATOGRÁFICA.

En el apartado anterior se realizaba un análisis que abarcaba más las vicisitudes del género documental. Aquí en cambio la reflexión tiende más hacia el otro lugar: la ficción.

Lo principal que se busca en este punto es establecer una contextualización cultural, que pueda ilustrar cómo se ha llegado al concepto de autoficción a través de la misma. Se contextualiza por tanto el paso del pensamiento moderno al pensamiento posmoderno, haciendo especial hincapié en su relación con el cine, clave para entender cómo se ha llegado hasta la autoficción cinematográfica.

Por otro lado, el concepto de autoficción presenta la misma ambigüedad que el del falso documental y en parte también con la comedia contemporánea, por lo que se busca una reflexión crítica de la autoficción cinematográfica –y en general, de la disyuntiva de las autonarraciones– que nos permite extraer conclusiones interesantes para el guion.

Se trata por tanto de conceptos como realidad, ficción, punto de vista, narrador, cine de autor, narcisismo, intertextualidad y parodia, para finalmente acabar haciendo de nuevo un breve recorrido histórico por algunos ejemplos autoficionales en el mundo del cine según el tipo de autonarración que sea.

I. El camino a la autoficción: del pensamiento moderno al posmoderno.

Sin tener la intención de adentrarse de nuevo en el tortuoso mundo de las terminologías, se debe aclarar algo importante. En el presente apartado, se profundiza la reflexión acerca de cómo se ha llegado hasta un término, la autoficción. Se pretende por tanto mostrar cómo se ha llegado hasta ella, desde los primeros ejemplos que surgen tanto en las artes en general como en la cinematografía más específicamente. El objetivo, más que poder definirla conceptualmente, es llegar hasta una posible aclaración de “a qué nos referimos cuando hablamos de autoficción”. Hasta llegar a este punto se ha de encuadrar primero

en un contexto cultural y social (más que histórico), que es el paso del pensamiento moderno al posmoderno, y cómo la metaficción está estrictamente relacionada con ella y cuáles son sus diferencias.

La autoficción se ha estudiado mucho a lo largo de los años, y ya quizás exista una base más sólida que antes en cuanto a tratar sus dobleces. Sin embargo, a pesar que los estudios referentes tanto a la autoficción como a la metaficción son muy recientes (a partir de los años cincuenta), sus primeras apariciones se remontan a momentos históricos muy anteriores. Si se habla estrictamente de discursos narrativos que comienzan a tomar conciencia propia de sí mismos –y no de autoficción exclusivamente –, las raíces de estos discursos se encuentran en otra de las artes de las que el cine nunca ha dejado de nutrirse: la literatura.

Lauro Zavala (2007) habla de *Don Quijote de la Mancha*¹² (1605) como una de las primeras obras literarias que ya pone de manifiesto una narrativa deconstructiva, que reflexiona sobre los procesos (de lectura, y en definitiva de interpretación por parte del lector) más que en las formas y estructuras de la narración (p. 191). Además se pueden encontrar otros ejemplos, como en *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno. En el momento en que el protagonista decide suicidarse, va a visitar a su autor, donde el propio Unamuno aparece en el relato, alegando que no puede suicidarse. Su personaje acaba rebelándose y argumenta que un buen escritor debe respetar a sus personajes y a su “lógica interior” (Tubau, 2006, p. 99). Autores como Jacques Lecarme o Vincent Colonna han hecho un ejercicio de rastreo de las prácticas autoficcionales, que van desde principios del siglo XX hasta obras como *La Divina Comedia* o una obra de en una obra de Luciano de Samosata, escritor latino del siglo II (Alberca, 2007). Queda claro por tanto que los orígenes de la autoficción y de las narrativas autorreferenciales en general no es algo que sea nuevo de este siglo.

Sin embargo, a colación de lo anterior, se ha de afirmar que su consolidación sí es algo referente al siglo XX. En concreto, la consolidación tanto de la metaficción como de la

¹² En *Don Quijote de la Mancha*, hay numerosas estrategias metaficcionales, o lo que el escritor, como la *tematización del lector*, donde “se identifica en la obra literaria un narrador extradiégético (uno que no pertenece a la diégesis -mundo ficcional- en la que se enmarca el personaje de Don Quijote) que lee y comenta un manuscrito de un tal Cide Hamete Benengeli sobre la historia del propio Quijote.”(Cabrejo, 2012, p. 163).

autoficción nos lleva a los años cincuenta y sesenta, cuando los términos comienzan a definirse y a expandirse ya también como materia de análisis y de estudio. Esto conduce a focalizar en el hecho fundamental que sirve como consolidación de las narrativas autorreferenciales: el contexto. Un contexto evidentemente histórico, pero donde es cierto que el factor cultural y social prima más a la hora de dar fruto a un cambio de pensamiento en la sociedad. No es un cambio histórico, sino un cambio de pensamiento filosófico y social: el paso del pensamiento moderno al paso del pensamiento posmoderno.

El pensamiento moderno se va gestando ya desde la Ilustración, donde el sujeto obtiene su verdad en la razón y en la lógica. La razón da al sujeto un conocimiento objetivo de la realidad, con toda la certeza y seguridad que eso conlleva. Se consolida el antropocentrismo, que desplaza a Dios del centro de la ecuación, y éste se define como un ente autónomo y con la capacidad de encontrar la felicidad en el trabajo, la ciencia, la tecnología. La imprenta se reafirma como la principal fuente de conocimiento del sujeto moderno, dando al texto un estatus de verdad que ejerce la literatura. (Gutiérrez Correa, 2014).

Todo ello hasta que surgen los medios de comunicación, donde se produce un cambio de paradigma a todos los niveles que el modernismo abarcaba: sociales, tecnológicos, culturales... La idea clave de este pensamiento, tratado por autores como Gianni Vattimo o Jean-François Lyotard pivotaba sobre la relación entre la sociedad y los discursos de poder, desde un punto de vista mucho más filosófico. En *“La postmodernidad (explicada a los niños)”* (1994), Lyotard habla de una idea clave: “el fin de los grandes relatos”, donde ya no hay un gran consenso unitario sobre el mundo y la realidad que actúa de manera opresora con los discursos menores, sino que ya no tienen sentido porque han fracasado, y es donde todo se deconstruye y da lugar a una nueva condición: la condición postmoderna, múltiple y fragmentada. Con todo esto enlaza el concepto de “pensamiento débil”, que refleja en su obra *El pensamiento débil* (2006) Gianni Vattimo, donde establece que este debilitamiento de lo unitario y el triunfo de lo fragmentario genera una crisis de la verdad y los valores en la sociedad: todo es posible y nada es unívoco, y el escepticismo y el nihilismo se vuelven las principales características del sujeto postmoderno.

Este cambio de pensamiento tiene su reflejo también en el arte. En el cine en concreto, en los años cincuenta, comienza a surgir el cine moderno como superación del cine clásico¹³, y que tiene sus orígenes en las nuevas tendencias cinematográficas que surgen en estos años como el *neorrealismo italiano*, la *nouvelle vague*, el *free cinema británico* o el *new american cinema*, y se extiende hasta el nuevo cine de Hollywood de los años setenta (Coppola, Scorsese, Spielberg, Allen, etc.). En este cine, sus principales características en torno al sujeto son: por un lado, el sujeto como centro del relato y una estética hiperrealista y cercana a la objetividad; por otro el concepto de *cine de autor*¹⁴ como el sujeto que firma el filme y por lo tanto es el máximo responsable de él (Gutiérrez Correa, 2014). Algunos ejemplos son *Los 400 golpes* (1959), *El séptimo sello* (1957), y numerosas películas de Woody Allen, entre otras. En cambio, el cine posmoderno surge en los años setenta y traslada los principios del pensamiento posmodernista, destacando dentro de él un aspecto fundamental: al ser un cine fragmentado, con mezcla de géneros, de perspectivas del sujeto y de discursos, es un cine que se centra en el factor estético: la imagen está por encima de la historia (Gutiérrez Correa, 2014).

Por lo tanto la idea de sujeto, el “yo”, al fin y al cabo es el centro de la problemática autoficcional y el punto en el que focalizar el análisis. El sujeto es el eje central del modernismo como ente unitario, sólido, con una visión objetiva del mundo a través de la razón y del conocimiento. Pero en la sociedad posmoderna el sujeto se fragmenta, es múltiple, donde el “yo” moderno sufre una crisis y un hastío vital en una sociedad frágil y cambiante.

La autoficción trata de ese “yo”. Sin embargo, el término autoficción no aparece como tal hasta el año 1977, cuando el escritor francés Serge Douvrovsky lo utiliza para definir su propia novela, *Fils*, en la contraportada (como se cita en Adarve Martínez, 2017).

Al despertar, la memoria del narrador, que rápidamente toma el nombre del autor, cuenta una historia en la que aparecen y se entremezclan recuerdos recientes... lejanos...

¹³ El *cine clásico* como cine que se establece de manera canónica en los EEUU a partir de los años treinta, y hasta los sesenta, y que está caracterizado con el MRI (Modo de Representación Institucional) y con la técnica del *testigo invisible* (véase Bordwell, David. *El cine clásico de Hollywood*. Editorial Paidós. Barcelona, 1997.)

¹⁴ El *cine de autor* nace en la época de la Francia de los años cincuenta, cuando un grupo de intelectuales encabezados por André Bazin fundan la revista cinematográfica *Cahiers du Cinema* y establecen la política *de autor*, donde destacaban François Truffaut, Jean Luc Godard, Eric Rohmer o Jacques Rivette.

¿Autobiografía? No. [...] Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción, haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje. (Doubrovsky, 1977).

Entonces, se observa el problema que formará parte del esqueleto de este término: la ambigüedad. ¿Autobiografía o autoficción? ¿Metaficción o autoficción? Adarve Martínez (2017), explica que, en el audiovisual, la autoficción “se mueve entre las dos siguientes propuestas: el texto fílmico autobiográfico y el texto fílmico ficcional” (p. 98). Se trata por tanto de ese “yo” de la modernidad y la posmodernidad, del “yo sujeto y el “yo” representado. El autor se autorrepresenta en el texto o en el filme, y entra dentro de la problemática de la representación: ¿es objetiva o subjetiva?

Anteriormente se ha visto cómo en el falso documental esa ambigüedad acerca de la representación también formaba parte de su propia existencia, y por lo tanto se puede establecer que en la autoficción va a consistir también en una tónica general. Pero es de esta manera cuando podemos establecer la diferencia principal entre la metaficción y la autoficción: hablar de autoficción es hablar de una autorrepresentación y por lo tanto de ese factor “autobiográfico”, donde el autor aparece en el discurso representado. La metaficción es también una reflexión sobre los procesos de construcción literaria y cinematográfica, pero de manera más general, y donde no tiene por qué aparecer la instancia narrativa del autor representado en el filme. García (2003), lo define argumenta que “El metacine enseña una ficción que es sujeto y objeto de sí mismo: usa el cine (sujeto) para hablar del cine (objeto)” (p. 74). Puede haber metaficción sin ser autoficcional -*El crepúsculo de los dioses* (1954)- o, o de lo contrario sí haberla -*Adaptation* (2003)-.

Lo que queda claro es que autoficción es un término muy ambiguo, y muy arraigado como veremos a su contexto cultural y social: la época postmoderna, una época de parodia, narcisismo y de intertextualidad.

II. La autoficción cinematográfica: la representación del “yo”.

Para comenzar, y antes de adentrarnos en el ámbito audiovisual, es interesante hablar brevemente de la doble clasificación que establece Pozuelo Yvancos (2005) con respecto a las tendencias que hay actualmente en los estudios sobre autobiografía:

- La autobiografía en ningún caso puede ser una ficción. Sin embargo, sí afirma que pueda haber textos que utilicen procedimientos y estructuras comunes de construcción a las ficciones. Esta teoría tiende más hacia lo “documental” y es defendida por teóricos como Lejeune¹⁵
- Cualquier autobiografía es implícitamente una ficción, ya que es una creación por y para el texto de ese “yo” que ya existe. Aquí introduciremos un término que tiene mucho que ver que es “autoficción simulada”, que luego analizaremos. Nietzsche era el principal precursor de esta vertiente.

Ergo, se vuelve a la misma dinámica que en el falso documental, y que nace por la naturaleza implícita de la autobiografía (y por ende, la autoficción), de ser un discurso autorreflexivo y deconstructivo. Esta doble categorización está pensada para la literatura, pero ya denota que el término autoficción se enfrenta a su doble naturaleza ficcional y real antes incluso de haber nacido. Aquí se encuentra esa doble contradicción de la autoficción, extraíble de esta clasificación: incluye hechos reales, en mayor o menor medida, pero tergiversa hechos de forma narrativa, ya sea conscientemente o inconscientemente (por el simple hecho de la escritura/filmación).

Gómez y Rubio (2013), hacen un extenso análisis de la autoficción intentando desenmascarar su verdadera naturaleza en función de la narración fílmica en sí y sus puntos de vista. Citan al teórico de la autobiografía Lejeune (1975), para enfatizar en que lo verdaderamente importante de la autobiografía es “la aparición de un “YO” que se autoidentifica, es de máxima relevancia, lo cual no implica siempre la primera persona gramatical” (p.10). De especial importancia la puntualización de que no siempre sea la primera instancia enunciativa, ya que como luego afirma, “El esquema AUTOR=NARRADOR=PERSONAJE (protagonista) define para Lejeune el pacto autobiográfico que se establece entre autor y lector, y está en la base de un posicionamiento que relaciona unívocamente autor con autobiografía difícilmente sostenible en el territorio audiovisual” (p.12). En el territorio audiovisual, la autoficción se torna mucho más complicada e inestable, porque el término “autor” no puede ser considerado de la misma manera que en la literatura, como ahora se analizará.

¹⁵ Phillippe Lejeune es un escritor francés considerado un referente en los estudios de la autobiografía, destacando sobre todo su obra *El pacto autobiográfico* (1975).

Reanudando el tema de la doble naturaleza fílmica y autobiográfica que representa la autoficción, Gómez y Rubio (2013) hablan de un punto en común entre ambas: hay un punto de vista que prevalece sobre los demás, una perspectiva que se impone y que por lo tanto hace gala del poder de selección cinematográfico de escoger lo que se muestra y lo que no. Así, la ficción discursiva se hace mucho más evidente (p.13). En definitiva, poniendo el énfasis en el autor y su punto de vista como principal foco del discurso, hacen una definición tratando de diferenciar entre autoficción y relato autodiegético.

Un relato autodiegético es aquel en que el ente enunciador (asimilado al autor) se materialice físicamente, sin aparecer como enunciación delegada, sea cual sea el grado de su vinculación, con la condición de que el flujo discursivo esté focalizado en él. Y, en consecuencia, la *autoficción* no será otra cosa que la representación diegetizada de una historia vinculada a tal procedimiento enunciador (Gómez y Rubio, 2013, p.14).

Por lo tanto, cuando el autor (o ente enunciador), es a la vez el narrador y el protagonista principal, se llega a lo que se podría denominar como la autoficción más correcta (no para el cine como ahora veremos), mientras que si el autor no aparece como instancia narrativa (físicamente en el relato), ya no sería un relato autodiegético, pero sí una autoficción. Lo que queda claro es que establecen una diferenciación entre la *autoficción* que se acerca más a el incumplimiento de la concordancia entre autor, narrador y personaje, y el relato autodiegético, donde concuerdan los tres y que es extremadamente difícil y muy utópico que se pueda dar en el cine. Por lo tanto la definición es confusa, y se acentúa cuando se extrapola al audiovisual y al concepto de autor. El concepto de “autor” en el contexto de la posmodernidad es un ente fragmentario e inconexo. En el caso de la cinematografía, se torna más complicada la relación entre autor, narrador y personaje porque la autoría de un filme difícilmente puede ser individual. Gómez y Rubio (2014) tratan esta problemática, añadiendo además una figura que parece abarcar todas las concepciones del “yo” real y el “yo” representado:

De hecho, el propio concepto de autor debe ser relegado a un segundo término cuando nos situamos en el territorio del audiovisual, ya que el autor, en el seno de la obra, es lo que denominaremos [...] el *meganarrador*, único gesto posible desde una perspectiva teórica, toda vez que un autor individual es poco menos que utópico. De ahí una de las grandes diferencias con el texto escrito (p.6).

Así, en el cine hay un discurso audiovisual que pretende ensalzar el individualismo pero es, intrínsecamente, un discurso colectivo. Exponen además el concepto de *autoficción simulada* (relevante ya que el guion del trabajo presente estaría enmarcado en el mismo), donde se pone de ejemplo *¿Qué fue de Jorge Sanz?* (2010), donde el actor Jorge Sanz se interpreta a sí mismo, pero en un relato ficcional. Además que el “autor” que firma en los créditos es el cineasta David Trueba, por lo que no sería un relato autodiegético (p.22). Estos autores también remarcan que se puede dar la posibilidad de que, gracias a las nuevas tecnologías y su alcance, pueda haber una única persona que sea autor, narrador y protagonista, cumpliendo entonces la autoficción audiovisual que encaje perfectamente con el relato autodiegético perfecto (p.16). Un ejemplo sería *Una lección de cine* (1999), de Nacho Vigalondo¹⁶.

Surge pues la necesidad de hablar ahora del *cine de autor*, que ya se mencionaba anteriormente, como uno de los grandes vertebradores de la autoficción en el cine. Para este tema es muy interesante la obra *Celuloide posmoderno: narcisismo y autenticidad en el cine actual* (2010), de Juan Orellana y Jorge Martínez, de donde se han extraído varias reflexiones interesantes. En toda esta problemática sobre la autoficción audiovisual como utópico ensalzamiento de la individualidad, estos autores afirman que hablar de cine posmoderno es hablar de *cine de autor*. Dicho cine es muy importante para entender la autoficción, ya que en primera instancia (al igual que los falsos documentales), las obras autoficcionales eran obras que no llegaban a las grandes pantallas ni tenían éxito. Se trataban de obras casi exclusivas del cine más autoral, hasta que directores ya más conocidos comienzan a utilizarlos. Pero a pesar de ello el término autor no tiene que ver tanto con la “marginalidad” de las obras tanto con el fondo del discurso. En su opinión, el *cine de autor* transparenta la personalidad del director, comunicando sus experiencias significativas, y que además son un reflejo de los problemas culturales y sociales propios de nuestro tiempo (Orellana y Martínez, 2010, pp. 19-44).

Pero además, hablando del *cine de autor* y de cine posmoderno, adoptan como uno de sus principales elementos la patología del narcisismo posmoderno, que definen en el ámbito de la cultura como “un endémico debilitamiento del nexo entre el yo y el otro, debido a que el sujeto se concibe a sí mismo como su propio ideal” (Orellana y Martínez, 2010,

16

p.40). Por lo tanto la autoficción audiovisual no tiene sentido si se saca de su contexto filosófico, de la angustia posmoderna que vive el sujeto fragmentado y que convierte los discursos en reflexivos y caóticos. Y esto se canaliza a través de este cine de autor (no en el sentido de cine marginal, sino de cine que refleja la personalidad del creador) que refleja de manera consciente o inconsciente este narcisismo reflejo de esta cultura posmoderna en los relatos. Es muy interesante el análisis de estos autores en materia de temáticas en el cine posmoderno actual. Desde el cine de “evasión” o lo que ellos llaman *happy-go-lucky*, a un cine apocalíptico donde la angustia posmoderna no tiene solución, hasta un cine que intenta solucionar el narcisismo mediante la autenticidad (Orellana y Martínez, 2010)¹⁷.

Otro de los principales elementos del cine de autoficción es en gran parte su componente paródico. Reflejo de esa fragmentación del sujeto, se plantea un cinismo y en su mayor parte una crítica implícita y enmascarada bajo esa comedia. Esta lúdica es un factor determinante de las narrativas posmodernas (como se ha destacado también en el falso documental), si bien en la autoficción encuentra una singularidad ya que se centra en la autoparodia, del sujeto en sí mismo, deconstruyendo su identidad y en la mayor parte de ocasiones mostrando sus puntos débiles. Pretende hacer así una crítica al sujeto de la modernidad, y a la supuesta verdad interior del sujeto como verdad objetiva, y reflejar al sujeto posmoderno, nihilista y hastiado y subjetivo. “Además, como establece Linda Hutcheon, la parodia como inversión irónica de lo canónico, que se constituye en una de las mejores herramientas de tratamiento formal y temático de los relatos para desnudarlos y deconstruirlos” (Adarve Martínez, 2017, p. 102).

Además de la autoparodia, la autoficción recae también en la intertextualidad, uno de los elementos más interesantes de las narrativas posmodernas. Con una mayor precisión, en el ámbito del cine se llamaría intermedialidad¹⁸, donde se producen “préstamos” constantes entre narrativas de otros medios tanto de comunicación como artísticos. La

¹⁷ Orellana y Martínez (2010), hacen referencia en su libro a 3 grupos de películas donde encuadrar la mala praxis que ha hecho el ser humano contemporáneo del ideal de autenticidad de la modernidad y que ha dado lugar a un narcisismo posmoderno. Los tres grupos son el *happy-go-luck* (cine de evasión), el cine apocalíptico (o de denuncia) y el cine que busca la autenticidad como la superación del Narciso.

¹⁸ La intermedialidad es un concepto contemporáneo, que hace referencia a “la influencia mutua, la correlación o la interacción entre dos o más prácticas significantes, donde ninguna de las dos posee mayor jerarquía que la otra y que puede generar una redefinición de cada uno de los medios o prácticas implicados, así como nuevas formas de percepción de estos medios o prácticas” (Cubillo, 2013, p.172).

intertextualidad no es algo nuevo, la literatura la utiliza a lo largo de su evolución histórica de manera constante, y en el cine se puede apreciar a través de en numerosas manifestaciones (una película en la que el espectador observa que están viendo otra película en un televisor, por ejemplo). Citar otras obras artísticas, incluir personajes que el público reconozca, o el simple hecho de hacer cine sobre cómo se hace cine (*Adaptation*). El metacine es uno de los géneros discursivos que más intertextualidad genera y se encuentra estrictamente relacionado con la autoficción.

En definitiva, la autoficción se vale de elementos como la parodia o la intertextualidad para hacer gala de su discursiva posmoderna y contraria al pensamiento moderno, donde hay un sujeto unitario y autónomo cuya verdad interior es objetiva porque se alcanza a través de la razón. La autoficción audiovisual entra en la problemática posmoderna hasta tal punto no poder definirse claramente a sí misma, siendo objeto de numerosas contradicciones y centrada en enfatizar en que el “yo” que narra parezca ser el “yo” representado.

III. Breve recorrido histórico.

Como se ha podido ver, existen ejemplos de narrativas metaficcionales y autoficcionales ya desde la literatura. Más tarde se amplían al resto de artes, con la fotografía y la pintura, y finalmente al audiovisual. De igual manera que en el *fake*, se trata en este apartado un recorrido histórico muy breve, dando en este caso importancia a las temáticas de los textos audiovisuales nombrados. En tanto que si ya de por sí es una ardua tarea establecer que es autoficción audiovisual, más difícil se torna hacer un recorrido de este tipo de discurso con cierta rigurosidad. Las películas establecidas en cada corriente son como poco motivo de contradicción, por lo que se tiene en cuenta la fragilidad de las mismas.

Para comenzar, se debe volver a poner de manifiesto que la autoficción audiovisual es un discurso que no tiene sentido encuadrar fuera de la posmodernidad, ya que se manifiesta como una respuesta a los postulados modernistas y por lo tanto está demasiado apegada a este pensamiento filosófico, que anteriormente no podía tener cabida. Es por ello que autoficciones “desmontadoras” de los principios de la modernidad como tal no se darán hasta los años setenta. Pero sí se pueden encontrar a lo largo de la historia del cine ejemplos de cómo ya había autores que se personificaban dentro de sus propios relatos, aunque como afirma Iván Gómez (2018), “Películas que mal podemos identificar como

autoficciones, porque no es ése su principal objetivo ni preocupación, pero que han utilizado procesos de identificación que vinculan creador de la obra y personaje representado”. Es el caso de autores como Charles Chaplin, Stan Laurel y Oliver Hardy, Buster Keaton o los Hermanos Marx, que elaboraban unos personajes ficticios que poco tenían que ver con su “yo” real, pero que fruto de la intencionalidad cómica acababan instaurando¹⁹. Precisamente la comedia es uno de los principales elementos de la autoficción audiovisual actual como se ha visto, y que sigue dando sus frutos en la actualidad, aunque evidentemente con diferentes intenciones. Adarve Martínez (2017) explica que esa comicidad en la actualidad ha ido evolucionando desde la ironía (típica de los hermanos Marx), hasta el cinismo, algo muy típico de la posmodernidad, y que consiste en sacar las miserias humanas de los protagonistas con una función de empatizar con el espectador. “Se crea así una suerte de comedia negativa o, si se prefiere, dolorosa; basada sobre todo en la honestidad, que es el principio moral que permite mostrar estas debilidades humanas en todo su esplendor” (p.106). Esto derivará en el post-humor, un tipo de comedia contemporánea que se verá en el siguiente apartado. Ejemplos de este tipo van desde Woody Allen, como en *Annie Hall* (1977), hasta la actualidad con el boom de dicha “comedia negativa” con series como *Louie* (2010), *El fin de la comedia* (2014) o *Larry David: Curb Your Enthusiasm* (2000).

Por otro lado se encuentra un cine más experimental, en el que destacan autores como Jonas Mekas, Alan Berliner, Shirley Clarke, Chantal Akerman o David Perlov. “Este cine, cuando toma como punto de referencia la construcción del Yo se muestra deudor del cine de vanguardia clásico, al tiempo que adopta las formas del documental como el envoltorio privilegiado en el que desarrollar su discurso.” (Gómez, 2018). Este cine experimental hace reflexionar sobre ese “estatus de verdad” que mencionaba Nichols, y que hace pensar al espectador que el “yo” que aparece en pantalla y el “yo” que graba es el mismo, sin tener en cuenta que son dos instancias de realidad completamente diferentes. Sin embargo, además este tipo de filmes, el concepto de autoficción es más ambiguo ya que se torna sincero e introspectivo a la par que exhibicionista (Gómez Tarín y Rubio, 2013). Aquí también destacan algunos autores españoles como Mercedes Álvarez con *El cielo gira* (2004), donde hace uso de la estética documental para crear un complejo retrato de

¹⁹ Estos personajes se acaban instaurando como parte del imaginario real, donde destaca el arquetipo de personaje de Chaplin, el conocido como *Charlot*.

un pequeño pueblo de Soria donde solo quedan 14 habitantes, y donde ella es el “yo” autor y narrador.

Dentro de este experimentalismo se encuentran “autores-narradores que no hablan en principio de sí sino que directamente, utilizando herramientas propias del dispositivo fílmico, reflexionan sobre el mundo, sobre el cine, o sobre sí mismos desde una perspectiva metadiscursiva” (Gómez-Tarín y Rubio, 2013, p. 19). Por lo tanto aquí tiene cabida el metacine, que explora por ejemplo la realizadora francesa Agnès Vardá en *Los espigadores y la espigadora* (2000) o *Daguerréotypes* (1975) Este tipo de autoficción se aleja quizás más del énfasis en el “yo” y en el ego de la autorrepresentación, y se centra más en la experimentación. Otros que podrían entrar aquí -dentro de la ambigüedad que caracteriza este discurso- serían *El hombre de la cámara* (1929), *Tren de sombras* (1997), *5 cámaras rotas* (2011) o *Tarnation* (2003).

En otro lugar tenemos lo que Gómez-Tarín y Rubio (2013) denominan *autoficción simulada* que se produce cuando hablamos de películas casi exclusivamente ficcionales donde el autor real crea un “yo representado” enmascarado que finge ser la misma instancia enunciativa, pero que a juicio de estos autores al no manifestarse como tal se convierte en otro tipo de narrador que ya no es autodiegético (p.21). Un ejemplo sería *Adaptation* (2003), donde el verdadero autor, Charlie Kaufman, aparece representado como Charlie Kaufman, pero es interpretado por Nicolas Cage. Y ya no es solo que la representación sea totalmente ficcional, sino que además el autor (realizador) es Spike Jonze, y el guionista que es Kaufman crea un personaje *alter-ego* llamado Donald Kaufman para precisamente llamar la atención sobre la manipulación del discurso²⁰. Ésta es por tanto la tónica más general de las películas que se alejan de las formas más “documentales”, donde hay una relación estrecha entre los autores y los narradores y personajes representados, pero que de ninguna manera pueden acercarse al estatus de autoficción donde autor, narrador y personajes son exactamente la misma persona. Al ser la “sección” que más licencias ficcionales se toma, es quizás las que más puede tomar postulados de la modernidad a la hora de elegir el discurso. Algunos ejemplos de interés

²⁰ Como curiosidad, en las nominaciones de los Óscars del año 2003 fueron nominados Charlie y Donald Kaufman en la categoría de “Mejor guion original”. Sin embargo, Donald Kaufman no existe en el mundo real. Se trataba por tanto de un premio al que optaban una persona real y otra ficticia, enfatizando aún más si cabe la naturaleza ficcional de la autorrepresentación de la película.

podrían ser *F for fake* (1973), *Ocho y medio* (1963), *I'm Still Here* (2010) o *5 condiciones* (2003) o *¿Qué fue de Jorge Sanz?* (2010).

C. LA COMEDIA CONTEMPORÁNEA.

La última parte de los apuntes teóricos del presente trabajo se podría catalogar como la más joven, y por ende, la más inestable. Si bien es cierto que los engranajes de la comedia se llevan estudiando muchos años, la comedia contemporánea (o también llamada la “Nueva Comedia”) es un concepto que lleva pocos años en premisas teóricas. Mientras que el falso documental y la autoficción se definen como subgéneros o “formas discursivas” que emanan de los géneros canónicos como son el documental y la ficción, la comedia como concepto de análisis ha presentado dos problemas principales.

El primero es la escasez de información, debido fundamentalmente a la novedad de su estudio y a su difícil conceptualización. Es por ello que la mayor parte de la información encontrada del análisis procede de la obra heterodoxa de Jordi Costa (2010) *Una risa nueva: post-humor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Es una obra cuya estructura está compuesta por textos de numerosos teóricos, artistas y cómicos que nos ofrece cada uno una reflexión sobre lo que cada uno considera. Por ello, aunque la mayor parte de la información del análisis provenga de esta obra, es bastante acertada (periodistas, teóricos y artistas la componen) y por otro lado da numerosos puntos de vista sobre temas muy diferentes dentro de la comedia.

El segundo es quizás derivado del primero, y también un argumento que casa con los otros dos grandes ejes temáticos del presente trabajo: la ambigüedad del término. A pesar de que Jordi Costa sí define el post-humor de una manera más cerrada, hablar de post-humor es hablar de Nueva Comedia. Y como afirma el propio Costa, se trata de una “mentira útil”, que difícilmente tiene una conceptualización ortodoxa y que está condicionada por el propio género –que como veremos es un auténtico superviviente dentro de su propia autodestrucción–. Al final, el falso documental y autoficción también sigue este mismo patrón.

Se expone entonces en este primer punto la diferenciación entre la comedia y el humorismo, ya que no se encuentra mucha utilidad en entrar en términos históricos para hablar de conceptos muy recientes. Encarta en mayor medida analizar el concepto del

humor, que al final y al cabo es de donde emerge esta nueva forma discursiva. Sin embargo también se trata el post-humor dentro de la Nueva Comedia, como se ha llegado hasta ella, en qué consiste y algunas de sus propias contradicciones y ejemplos, cerrando con una interesante reflexión sobre hacia dónde va la comedia ahora.

I. La comedia y el humor: hacia la Nueva Comedia.

Con respecto de la Nueva Comedia y al post-humor, lo más acertado en un principio es tratar de asentar nuevos conceptos (o bien, tratar de olvidar otros). Sin embargo, como afirma Miqui Otero (2010) en su capítulo del libro de Jordi Costa, “Nos saltaremos, pues, la desgracia eterna del estudio sobre la comedia” (p. 36), en tanto que la historia de la comedia sería una formalidad más en este apartado que realmente no corresponde con lo que se quiere reflexionar, es decir, razonar de qué se compone la comedia contemporánea.

Se pospone para el siguiente apartado la definición en sí. Ahora se trata una reflexión interesante y fundamental para el proyecto, que es la relativa a los términos “comedia” y “humor”. En el análisis presente se han encontrado tanto muestras de la ambigüedad de los conceptos tratados, como la tendencia a confundir unos con otros: comedia, humor, risa, chiste, ironía, parodia... se entremezclan dentro de este mundo caótico y generan un estancamiento más que obvio. Si se piensa en la etimología del término post-humor, este término no incluye la palabra “comedia” dentro de sí, sino que utiliza la palabra “humor”. Además, el título del libro de Jordi Costa ya hace referencia a que el post-humor es una “mutación” de la comedia. Por tanto se entiende que la comedia es algo mucho mayor que el post-humor, y que en definitiva, comedia y humor son dos cosas diferentes que por mala costumbre se dan a entender cómo lo mismo.

Se procede pues a una reflexión en la que se parte de una idea general: la comedia y el humor son dos cosas diferentes, dependientes la una de la otra, pero al fin y al cabo diferentes. Además de hacer ésta reflexión, el motivo de la misma no es otro que sentar el precedente teórico de lo que luego se analizará como Nueva Comedia, y dentro de ésta el post-humor.

El teórico Julio Casares realiza una reflexión sobre el humor como un proceso y casi como una categoría objetiva. En su escrito *Concepto del humor* (2002), decide distanciar el concepto “humor” del de “humorismo”, estableciendo que el primero sería un sentimiento

subjetivo mientras que el segundo sería una manifestación objetiva: “El humor, pues, será para nosotros una disposición de ánimo, algo que no trasciende del sujeto que contempla lo cómico, y llamaremos humorismo a la expresión externa del humor, mediante la palabra, el dibujo, la talla, etc.” (p.170). Habla del humorismo en un sentido literario, pero no es excluyente para el análisis en cuanto a cualquier manifestación audiovisual, ya que sus mecanismos en realidad son los mismos.

Aunque el humorismo ya se establece como una categoría teórica, dentro de la cual se producirían las diferentes manifestaciones humorísticas, también hace referencia a la cultura. Casares (2002) establece además que el humorismo por lo general se suele manifestar en una “fase cultural avanzada”, ya que “es, en efecto, planta de otoño y su florecimiento exige, además de una fase cultural avanzada, cierto clima político y moral” (p.172). Esta idea es relevante en tanto que incluso el libro de Costa (2010) se estructura con base en un criterio de cultura occidental y cultura oriental, poniendo en relevancia que en la comedia y el humor sí son relevantes el contexto cultural y por ello, la comedia no dejará de manifestar diferentes versiones de sí misma dependiendo de la evolución cultural e incluso filosófica de las culturas y los individuos. Y, efectivamente, el post-humor, es una manifestación en la que la postmodernidad juega un papel fundamental y potenciador.

Posponiendo para más adelante el factor cultural, Casares (2002) establece una serie de rasgos que manifiestan esta categoría “objetiva” o teórica. El más acorde con lo pretende este análisis es su rasgo definitorio, y lo establece como un “proceso anímico-reflexivo”. Por el simple hecho de ser un proceso, el humorismo establece una complejidad mayor que el humor, que parece ser la consecuencia de éste. Pero se habla de una consecuencia por un lado emocional (subjetiva) y por otro reflexiva (análisis), que se fundamenta en la facultad del humorismo de elevar lo particular a lo universal, “de comprender que el espectáculo de un necio, por muy divertido que sea, pierde su significación ante el panorama grandioso de la infinita necesidad humana” (p.175).

El humorismo se considera un proceso complejo, donde el humor al final se convierte en una mera interpretación subjetiva de lo cómico desde un punto de vista, ya sea del cómico o del receptor. Y lo cómico no se puede dejar de lado porque realmente es la parte fundamental del proceso, en sus propias palabras “en el fondo de todo proceso

humorístico está lo cómico como sustrato” (Casares, 2002, p.176). Es decir, el fin del proceso no es otro que la comedia, y que puede ir desde el simple hecho de provocar una carcajada hasta provocar una reacción emocional.

Entonces, si lo cómico al final es el principal objetivo del humorismo, ¿en qué se diferencian? Pues en que el humorismo no es sólo un término muy amplio y teórico donde entran diferentes formas de manifestaciones cómicas, sino en que es un proceso reflexivo. Esta idea también la defienden otros autores como Pirandello (como se citó en Adarve Martínez, 2017), quien establece que lo que diferencia al humorismo de la comedia es en la reflexión, donde se requiere un proceso psicológico en el que participan el autor y el espectador, es decir, una risa “reflexiva” (p.107). Este proceso psicológico que construye el humorismo lo explica Casares (2002) con una correspondencia entre términos: lo cómico y la risa, y el humorismo y la sonrisa. La risa es más bien un mecanismo instantáneo y, en buena parte, una reacción física que se produce ante lo cómico. Es posiblemente más una relación de estímulo-respuesta donde poca reflexión hay más allá de la que pueda surgir a posteriori. Mientras tanto, la sonrisa, si bien es otra reacción física, es más compleja. “La sonrisa, en cambio, como expresión de un proceso complejo y reflexivo, se inicia con la misma suavidad que se extingue y se puede cohibir a voluntad” (p.182). Entonces, se observa que además de ir más allá de un proceso físico y ser un proceso psicológico, hace también referencia a la propia naturaleza subjetiva de los dos integrantes del proceso comunicativo: el emisor y el receptor. Ambos realizan ese proceso que como se ha comentado es algo afectivo, donde los procesos mentales de cada uno intervienen y determinan la reacción física, que puede ir desde lo meramente risible a algo más complejo emocionalmente. Esta sensación se expresa perfectamente en palabras de Paquita Salas en *Paquita Salas*²¹ (2014), “Esta sonrisa no expresa felicidad, expresa miedo”.

En definitiva: comedia, humor, risa, sonrisa... son conceptos que hacen más visibles sus diferencias, y que se asocian a diferentes procesos. Lo cómico se asegura la risa y lo humorístico no. La idea principal y la más importante es que la comedia es un género que puede englobar diferentes niveles de complejidad dentro de sí, y que no es algo a lo que

²¹ *Paquita Salas* (2014), es un serie realizada por los directores y guionistas Javier Ambrossi y Javier Calvo, que siguen la historia de una representante de actores batallando por encontrar su lugar en un nuevo panorama donde cada vez más se está quedando atrás.

todo el mundo la suele reducir siempre: hacer risa. Es importante poner esta idea de manifiesto, ya que entender que la comedia puede ir desde una reacción física hasta un proceso complejo es lo que a lo largo de su trayectoria le ha dado el carácter de “ambigüedad”, de riqueza discursiva y formal, que hoy en día vemos reflejada en la comedia contemporánea. El humorismo es un proceso que emplea recursos como la ironía, la retórica, el sarcasmo... para llegar a un fin común: lo cómico.

La sonrisa, compleja y reflexiva, es sin duda una de las premisas bajo las cuales se construye el post-humor. Se vaticina pues que la comedia contemporánea o la Nueva Comedia, tiene que ver directamente con el humorismo, con base en un proceso complejo que tiene la comicidad como principal objetivo, pero que como veremos, se trata de “el único género cinematográfico que, en definitiva, es capaz de sobreponerse a su auto-destrucción”(Costa, 2010, p.10).

II. La Nueva Comedia: la comedia que busca la reflexión.

Ha llegado pues el momento de hablar de post-humor y por lo tanto de definirlo conceptualmente. Como se ha mencionado anteriormente, la definición de post-humor está bastante trillada por su singularidad: este término nace, como tantos otros, porque Jordi Costa lo define en su libro. Y desde entonces, hay que enfatizar en que no existe post-humor sin Jordi Costa. Una vez establecido este binomio, el periodista define el post-humor como “la comedia donde la obtención de la risa ya no es la primera prioridad. Es un humor que puede primar la incomodidad, el malestar por encima de otras cosas. Puede servir para hacer comentarios sociales, políticos o puramente filosóficos...” (Costa, 2010, p.10). Por tanto se convierte en un término que ya comienza aludiendo a una contradicción con la naturaleza del género: no se pretende la risa, sino la incomodidad. Sin embargo no tiene por qué ser una contradicción, sino un nuevo mecanismo que al final alude a algo similar. La risa no es el fin como tal de la comedia, sino lo cómico, que puede ser la risa simple o una respuesta emocional compleja. Y el post-humor permite hablar con más precisión de numerosos mecanismos cómicos y humorísticos que no tienen sólo porque desembocar en la risa y que precisamente condicionan esta comedia contemporánea.

Cuando se habla de un movimiento contemporáneo, parece complicado no hacerlo sin establecer antecedentes pasados. Sin embargo Costa (2010) establece antecedentes claros y determina a qué se refiere cuando habla de Nueva Comedia, y se posiciona en lo que el crítico denomina una “Zona Cero”. Ésta surge cuando irrumpen tres discursos creativos que generan un nuevo comienzo, donde la modernidad se deja atrás y se empieza a esbozar una época de posmodernidad, es la era “post”: “la comedia americana post-Woody Allen, la comedia británica post-Monty Phyton y la comedia europea post-Jaques Tati” (p. 11). La posmodernidad en la Nueva Comedia es más que evidente, sin embargo no es el factor desencadenante, sino que en el comienzo de una era en la que ésta “se intuye” y la modernidad “se diluye”. Es importante esta puntualización porque en ésta comedia contemporánea no nos encontramos con una posmodernidad que desencadena su nacimiento y protagoniza sus discursos, sino que se articula como un elemento más que se intuye en la manifestación del humorismo.

Según Costa (2010), la Nueva Comedia nace en un panorama en el que se deja atrás el principal objetivo de la comedia –que es provocar risa– para poner de manifiesto otros elementos discursivos –la reflexión o la incomodidad– en un momento de cambio de paradigma –del pensamiento moderno al posmoderno– (p. 12). ¿Qué ocurre entonces? La comedia comienza a poner de manifiesto que su evolución es diferente al de otros discursos: su principal fuerza evolutiva no es el triunfo, sino el fracaso. La comedia contemporánea es reflexiva porque busca, más que indagar en la propia risa, hacerlo desde el proceso de ser, en palabras de Dario Adanti, “la representación sintética de la dinámica del fracaso” (Costa, 2010, p. 9). Reflexiona sobre sus propios procesos y mecanismos de construcción, y por lo tanto es inevitable que lo haga con respecto a la tradición, es decir, a la comedia clásica. Así es la Nueva Comedia: un discurso que reflexiona acerca de cómo puede seguir viva mediante el fracaso con respecto a lo tradicional.

El éxito del fracaso se va gestando ya desde los susodichos Allen, Tati, y los Monthly Phyton. Uno de los principales autores contemporáneos en los que podemos ver esta dinámica es el británico Ricky Gervais. La comedia contemporánea lo es en medida que su confrontación con la clásica enaltece la sensación del fracaso. Y ahí se encuentra su triunfo. Ricky Gervais es probablemente uno de los mayores exponentes de esta comedia,

en tanto que su principal objetivo no parece ser hacer gracia, sino incomodar al espectador. Es una materialización de este principio, y hoy en día casi un referente. Costa (2010) afirma que uno de los recursos que manifiestan de manera más directa el distanciamiento entre el clasicismo cómico y la Nueva Comedia es en la gestualidad del Charlot de Chaplin y el personaje de Ricky Gervais:

Gervais logra, a través de Brest la más sofisticada caracterización cómica en la historia del género: es alguien que se cree terriblemente gracioso, pero no lo es y el efecto que producen sus singulares números es el bochorno, la vergüenza ajena la incomodidad, el tenso silencio, el sudor frío: la post-comedia en suma. (p. 20)²²,

En otras palabras: en su intento fracasado de hacer comedia es donde se produce ésta. Por lo tanto hablamos de que lo que produce comicidad es un proceso mucho más complejo que la mera risa, y en este proceso se observan muchos rasgos que caracterizan esta Nueva Comedia: la vergüenza ajena, el sentimiento de compasión, la reducción a la nada de lo que pretende ser algo, lo absurdo, la degradación o la ironía. Este proceso complejo de reacción ante una situación post-humorística se retrata de una manera brillante en el cortometraje de Carlos Vermut *Don Pepe Popi*²³ (2012). En el momento en el que Esteban y Xavi ponen el vídeo delante de toda la familia se produce un efecto singular: el espectador siente la comicidad precisamente de ver las caras de “seriedad” e incluso de “tristeza” de los protagonistas ante la situación absurda que están observando. Lo cómico se produce por un efecto de vergüenza ajena ante la situación. Además, si el espectador aun así no se cerciorado que es por esa razón, Vermut muestra cada una de las caras de los protagonistas durante planos extensos que se alargan hasta la incomodidad más absoluta.

²² David Brest es el personaje encarnado por Ricky Gervais en la serie británica *The Office*, gran “precursora” del post-humor y la nueva comedia. Años más tarde se creó un remake americano que ha tenido más éxito, protagonizado por Steve Carell.

²³ Cortometraje de Carlos Vermut disponible en YouTube considerado una de las piezas audiovisuales españolas referentes del post-humor. Se alió con el dúo cómico Venga Monjas (Esteban Navarro y Xavi Daura), representantes también de esta tendencia, para narrar una historia autoficcional donde ambos tienen que grabar un vídeo en homenaje a una fan suya que ha fallecido, e intentar no herir sensibilidades sin dejar de lado su humor gamberro e incómodo.

Así se consolidan los nuevos cimientos sobre los que se construyen los discursos de comedia contemporáneos. Uno de ellos como explica Casares (2002) es un rasgo típico del humorismo y es el sentimiento de compasión.

Sólo cuando el satírico se detiene a pensar que es de la misma carne que sus víctimas, que está sujeto a idénticas flaquezas, que no sabe si algún día se verá en situaciones tan desairadas o ridículas como las que censura [...], es cuando el látigo se le afloja en las manos y se mira a sí mismo como objeto posible de la burla ajena. (p.174).

“Ponerse en la piel del otro” es también parte del pensamiento posmoderno, y es un recurso muy utilizado en el post-humor para representar el fracaso del individuo en su intento de encontrar la felicidad. Sin embargo y como afirma Adarve Martínez, “la clave que permite que se produzca el humor, a pesar de la identificación, es la distancia que el espectador no deja de conservar con respecto a los protagonistas” (p. 106). Series como *Louie* (2011) o *El fin de la comedia* (2015) son la representación de fracaso pero a la vez generan compasión en el espectador.

Por otro lado, otro de los ejemplos de post-humor y de nueva comedia es lo que Casares (2002) anticipa como “la reducción a la nada de lo que pretende ser algo”. Se produce una clara desvalorización del discurso, donde la sobriedad y seriedad se contrarresta con las situaciones cómicas, generando lo que se conoce como el “humor absurdo”. Es un método de suspender la credibilidad al espectador mediante ese contraste, y es un lugar donde otros elementos como la ironía o el cinismo pueden encajar a la perfección. La ironía es una figura que se fundamenta en el contraste, que Casares (2002) afirma que alcanza su auténtica eficacia “cuando se asocia en el lenguaje hablado con el gesto o con ese énfasis peculiar que designamos con el nombre de «retintín»” (p. 185). Por lo tanto tiene cabida en el post-humor en tanto que la ironía puede ser graciosa, o no. Puede tener una mayor complejidad en el discurso y aliarse de otros elementos para enriquecer la mera “risa” y hacer de ella algo más complejo. Y como ejemplo se puede recurrir a uno de los auténticos maestros de la ironía: Woody Allen. El cinismo, por su parte, se produce como un elemento del discurso postmoderno (como se citó en Adarve Martínez, 2017, p. 105):

[...] supone el estado mental de la postmodernidad, la falsa conciencia de la Ilustración. Se trata de un modo operativo dominante que se sitúa en la cultura contemporánea en la explicitación de la pérdida de inocencia con respecto a los sistemas de conocimiento y

organización social de la Ilustración mediante la subversión de la conciencia racionalista que ésta instituyó (Sloterdijk, en Villena, 2012, p. 240).

Por lo tanto, el post-humor está lleno de recursos discursivos para manifestar el fracaso de lo cómico, y donde “el cómico que parece haber sido desplazado de su hábitat natural para ser integrado en un discurso ajeno [...]; es decir, un turista del género” (Costa, 2010, p. 21). Esta técnica de “pez fuera del agua” se produce por no respetar los códigos clásicos de la comedia, por lo que el cómico entra en la espiral del fracaso, donde precisamente acaba encontrando su supervivencia. Se explotan otros códigos, los de la vergüenza ajena, la ironía despiadada y el cinismo, en un panorama donde el individuo está completamente deconstruido.

Sin embargo, ¿cuál es la razón de que esto suceda? Pues porque los personajes del cine cómico no han cambiado nada en realidad del cine clásico al cine contemporáneo. Nos encontramos frente a los mismos arquetipos y estereotipos que ya se exponían en la tradición literaria y que ahora hereda la Nueva Comedia. En resumen, Costa (2010) expone que es muy probable que la Nueva Comedia siga la tradición de la comedia clásica y de sus referentes anteriores, y que sea muy poco consciente de que sus arquetipos provienen del mismo lugar “arquetipos que se definen en la exclusión, la posición marginal y la transversalidad del movimiento” (p. 22). Los personajes de la comedia contemporánea se sienten extranjeros en un género que en realidad siempre ha estado poblado por arquetipos como ellos.

Entonces, si los arquetipos son los mismos, ¿Cuál es la diferencia? ¿Por qué la Nueva Comedia es una evolución de la anterior, si conserva sus mismas raíces? Pues porque la madurez de la comedia contemporánea y del post-humor viene de la figura del cómico, de que la risa no sea lo primordial sino el proceso de construcción de la comicidad, en la cual el cómico y el espectador son los principales elementos. Se “complejiza” más el proceso, también en parte porque con la posmodernidad la sociedad está más fragmentada. El hecho diferencial es lo que Costa (2010, p. 22) llama la “búsqueda del pathos”, es decir, la reflexión compleja más que la broma simple, el “acto heroico de mostrar el crecimiento de un alma en lo que parecía tierra yerma para el cultivo espiritual”.

III. ¿Hacia dónde va la Nueva Comedia?

El final del análisis sobre la comedia contemporánea y el post-humor se plantea en forma de pregunta. Y lo hace fundamentalmente porque es muy probable que al terminar este análisis se siga desconociendo por completo hacia dónde nos lleva todo esto. Teniendo en cuenta que, como se ha visto anteriormente, pocos se explican cómo este género autodestructivo consigue conservarse. Se trata por tanto de intentar crear un esbozo sobre lo que la comedia ha sido y será, teniendo en cuenta la comedia contemporánea como ejemplo de la representación de un género que tiene su evolución en el fracaso.

El escritor Carlos Losilla (2010) aporta uno de los capítulos más reflexivos e interesantes llamado *Historia de una deriva*, donde el autor intenta indagar en las fluctuaciones de este género a lo largo de su extensa vida y qué papel tiene la comedia contemporánea dentro de él.

[...] estamos ante un relato que se regenera, que yo regenero *para que se adapte a mi propio relato*, para hacerlo a mi medida. Y así mi narración adquiere una legitimidad que le otorgo yo mismo y, a la vez, adquiere un cierto sentido ante la otra legitimidad, aquella que sancionan las reglas a las que no me puedo sustraer. (Losilla, 2010, p.104).

Losilla (2010) argumenta que el cine contemporáneo, gamberro e incómodo, se ha acabado estableciendo en esas trasgresiones gracias a la figura autoral. Para él, la Nueva Comedia tiene mucho de autor. En esta parte no se ha hablado de cine de autor cuando la comedia contemporánea tiene mucho de autoral. La idea de “autor” se ha puesto en tela de juicio porque la autoría en el cine se torna complicada. Sin embargo si se analiza desde una perspectiva de “marginalidad” o de las fronteras del mundo cinematográfico, la comedia (que se pasea por ahí) tiene mucho de autor. Como afirma Otero (2010), en la comedia contemporánea “los créditos son la mejor carta de presentación” (p. 52).

Sin embargo, reanudando la cuestión a la que hace referencia Losilla (2010), la Nueva Comedia parece buscar regenerarse con el autor como ente que otorga una visión subjetiva y reflexiva (aporta ese *pathos* del que hablaba Costa), y con la trasgresión o cambio de paradigma de los cánones tradicionales de la comedia como nuevo estatus de legitimidad.

Sin embargo, parece que no es del todo cierto. La deriva de la que habla hace referencia a que la comedia contemporánea se reafirma como el final de un curso cíclico. La trasgresión de lo clásico está devolviendo a esta comedia los cánones clásicos. Así, la Nueva Comedia parece ser el final de un camino de restablecimiento de la comedia clásica. ¿Y esto por qué? Porque según el autor esto no es algo único de la comedia, sino que todos los discursos cinematográficos acaban “volviendo al origen”: *imágenes cinematográficas*. (Losilla, 2010).

En el capítulo “*Spoof movies: Esto no es otro estúpido ensayo sobre comedia americana* (En Costa, 2010) de Miqui Otero, se analiza un subgénero de la comedia que representa dos cosas: primero, el fracaso como elemento motriz de la comedia, y segundo, como éste acaba volviendo a su origen a pesar de ser un género trasgresor. Las *spoof movies* son en realidad un collage, un pastiche en el que se deconstruye los elementos típicos de crear comicidad, y se muestra el artificio, por lo que tienen mucho de carácter metaficcional y por lo tanto, posmoderno. Otero (2010) expone que el *spoof* sigue la misma rutina que cualquier subgénero. Primero surgen sus precedentes y sus precursores, en este caso Abbot y Costello, que establecen el “lenguaje” del subgénero. Le sucede una etapa de consolidación y maduración, con Kurtzman al frente aportando un enfoque posmoderno y de sátira crítica y cínica. Posteriormente se llega al punto de inflexión, a la “edad dorada” del género (finales de los sesenta/ochenta): Mel Brooks, Jim Abrahams y los hermanos Jerry y David Zucker.

Sin embargo, la singularidad reside en que este género ya desde un principio se advierte que tuvo un auge y una caída muy rápida. Y esa caída se produce a los pocos años. Y a día de hoy nos encontramos con un género estancado, que sobrevive como puede. Sin embargo, no muere, sino que contra todo pronóstico ha encontrado una nueva forma de continuidad y de supervivencia. Esa forma de supervivencia toma el camino de “regresar” a los inicios. La comedia no muere porque antes de morir, redefine su estilo y se “sofistica” volviendo a sus arquetipos clásicos.

Las *spoofs movies* no son únicamente una de las mejores muestras del surgimiento, auge y posterior caída de un “subgénero” dentro de la Nueva Comedia. Son la muestra de que la comedia no puede morir, sólo estancarse. Otero (2010), bromea con que la única solución actual para que las *spoof movies* puedan llegar a tener una comicidad realmente

reflexiva y no ser un mero chiste, es “tomar distancia irónica y ver en esa clave las tonterías sin gracia que se nos ofrecen” (p.56).

El deseo de la “nueva comedia”, pues, no es tanto el equilibrio como la reconciliación con el cine, con una determinada idea del cine ¿Y cuál es la idea? Pues la idea de un cine que avanza a partir de su propia historia, de su propia tradición, y que, por mucho que pretende desprenderse de ella, incluso mediante la burla o el escarnio, no consigue regresar al edil. (Losilla, 2010, p.111)

Porque, al final, ¿qué es la comedia? Se puede hacer comedia de muchas maneras, pero como se ha expuesto anteriormente, la comedia es algo más que hacer gracia. Gracias al contexto en el que se desarrolla, la comedia, que habitualmente ya se sitúa en los límites de lo políticamente correcto, puede pasar de ser un género que busca hacer gracia mediante la comicidad, a buscar crear un proceso reflexivo en el espectador mediante la deconstrucción de la misma. La reconciliación de un subgénero que busca reflexionar sobre sus orígenes y sobre su continuidad, y que no es solo cosa de la comedia, sino de cualquier otro discurso cinematográfico. Todo acaba volviendo a esa Zona Cero, a ese lugar donde los diferentes frentes abiertos tienden a replegarse cuando la situación se complica.

En definitiva, es bastante probable la comedia contemporánea tenga como principal motor de cambio el fracaso. Sin embargo está claro que ensalza la idea de la comedia como un discurso reflexivo, como un proceso, y que casi con total seguridad repita un comportamiento cíclico y acabe volviendo a sus orígenes, de una forma u otra. La comedia no puede fracasar, porque ya es un fracaso.

5. BLOQUE II: DESARROLLO PRÁCTICO DEL PROYECTO ***ESTOY CANSADO DE LLAMARTE JOTA.***

A. MEMORIA EXPLICATIVA.

En la presente parte del trabajo ya se adopta un tono más personal y, por qué no decirlo, más desenfadado, para hablar del proceso creativo que ha llevado al guion literario de mi proyecto, *Estoy cansado de llamarte Jota*. Tras una parte en la que he querido analizar y entender a través de un proceso de investigación la información existente tanto en mi cabeza como en el mundo, ahora procedo a ponerlo en práctica, a aplicarlo a mi idea y a mi proyecto.

Supongo que lo primero que se debe hacer es explicar de dónde viene este proyecto. No mentiría si dijera que mi idea es un intento de diferenciación de un cine más canónico y en parte también bastante asentado. A lo largo de mis años como cinéfilo he visto todo tipo de historias en la gran pantalla que me han emocionado o que no lo han hecho en absoluto, y siempre me ha parecido más interesante lo que hay detrás, o lo que muchos escritores y estudiosos llamarían “el fondo”. Pero sin duda lo que más me emocionaba eran las historias que trataban temas reflexivos sobre el propio hecho de hacer cine. O sea, las metaficciones, las autoficciones, los falsos documentales, y en definitiva cualquier texto audiovisual que me hiciera reflexionar sobre la naturaleza del hecho cinematográfico. Y esta idea tan académica se juntó con el hecho de que mi mejor amigo sea una persona a la que siempre quise convertir en un personaje. La idea de la película surgió cuando pensé... ¿y qué pasa si él no quiere?

Por lo tanto, me di cuenta de que estaba pasando por una reflexión que seguramente muchos cineastas (y a los hechos me remito) han llevado ya a la gran pantalla, el pensamiento sobre su papel intervencionista en el relato cinematográfico. Cuando uno se da cuenta de ello es cuando realmente surge la historia. Yo quería convertir a mi amigo Jesús en Jota, a la persona real en un personaje de ficción. Por lo tanto me di cuenta de que mi principal idea era contar una historia que ahonde en el profundo dilema de trasladar un personaje real a la ficción, y de los conflictos que se generan del mismo: ser fiel a uno mismo, o ser fiel a lo que espera la cámara. Por otro lado, además se trataba de una historia de dos amigos, dos fuerzas emocionales que encabezaban el proceso y que no podían pasar desapercibidas del conflicto principal. Por lo tanto surge la idea de un

conflicto interno por la intervención cinematográfica, pero también por un conflicto de intereses emocionales entre dos personas muy diferentes.

Eso unido a la profunda admiración que siento por el formato falso documental y lo brillante que es la comedia contemporánea –que además encajan de manera perfecta este tipo de relatos-, me hizo encuadrar perfectamente esa idea inicial en un género y un formato. La reflexión filosófica sobre la autoficción llegaría después y se instauraría igual de relevante para el análisis.

Antes de entrar en materia me gustaría hablar del libro que no solamente me ha servido como guía, sino que me ha solucionado cualquier tipo de problema al que me haya enfrentado durante todo este proceso. *Las paradojas del guionista* (2006) de Daniel Tubau es seguramente lo mejor que me haya podido pasar durante en la parte creativa de este proyecto. No es un manual de guion canónico a lo McKee, Seger, o Field. Estoy seguro de que hay muchos mejores. Sin embargo lejos de ser una guía teórica, se plantea como un compendio de “normas y pautas” de escritura de guion de diferentes autores (ahora sí, como McKee, Seger o Field), con la principal intencionalidad es enfrentarlas entre sí sin sacar absolutamente ninguna conclusión clara. ¿Y esto por qué? Pues porque sencillamente eso es lo que caracteriza la escritura de guion: no hay una única norma, formula o manera de escribir, todas llevan a paradojas, y a veces la solución con las paradojas es convivir con ellas.

En definitiva, *Las paradojas del guionista* es un manual, pero también es un antimanual, no por afán de rebeldía o de originalidad, sino porque su punto de partida y de llegada es en cierto modo refutarse a sí mismo, al menos en tanto que manual dogmático. Si eso se consigue o no, dependerá de la opinión del lector. (Tubau, 2006, p. 25).

Mientras leía el libro, con lápiz en mano siempre para subrayar, en un gran capítulo donde reflexionaba sobre la realidad, la ficción, la verdad y la verosimilitud, sacaba muchas conclusiones que me ayudaron tanto con la premisa principal (la idea), como con los temas secundarios.

Juan Valera decía que la vida real a menudo es una de las cosas menos verosímiles que existen. Sin embargo, los legisladores de la narración han pretendido una y otra vez que lo verosímil debía serlo en correspondencia con la realidad. (Tubau, 2006, p. 92)

Llegados a este punto, de qué va *¿Estoy cansado de llamarte Jota?* Pues podría definirse como una historia que cuenta en formato falso documental el proceso de creación de un documental de dos amigos, uno como creador y el otro como protagonista. Se asistirá al conflicto que surge en el personaje de Jota, el cual se ve enfrentado a tener que ser el protagonista absoluto de la primera obra audiovisual de su amigo Juanjo. Jota deberá decidir si convertirse en un personaje interesante e imprescindible fingiendo una vida que no cree tener sólo para ser agradable al público y acorde con lo que busca Juanjo, o contar su verdadera vida de manera sincera aunque no sea tan extraordinaria como todos piensan. En esta divertida comedia, a ratos también incómoda y a ratos dramática, pretendo en lugar de mostrar el documental final que habría salido, mostrar el proceso de creación y ahondar en todos los temas que ello conlleve, partiendo del tema principal: el conflicto entre persona (real) y personaje (ficción).

I. Idea principal y concepto.

Lo primero que surgió fue la idea principal o el concepto de la historia. En los diferentes manuales de guion podemos encontrarla de numerosas maneras: tema, objetivo, idea, núcleo, etc. (Tubau, 2006, p. 131) Aunque quizás la forma más conocida es “premisa”, y el teórico McKee diferencia entre premisa e idea controladora. Yo me decidí por diferenciar entre idea dramática (los hechos) y la idea temática (el mensaje):

1) Idea dramática (historia): Es la historia (hechos factuales) que se quiere contar condensada en una frase. Se incluye el final, y en teoría responde a estas cuestiones: quien/qué quiere/contra quién/cómo lo hace/cómo acaba.

Un joven al que su amigo quiere hacerle un documental no sabe si mostrar su verdadero “yo” o el que todos esperan de él y al final acaba asumiendo que debe conformarse con ser él mismo.

2) Idea temática (fondo): Es el mensaje (moraleja o subtexto) que quiere transmitir el autor al espectador en una sola frase. Hay una principal y puede haber secundarias, y en definitiva son las temáticas de la historia. Aquí desarrollaremos la temática principal y las diferentes temáticas secundarias en una frase, y luego se verán más explicadas en el apartado de temáticas.

La clave de la idea dramática como afirma está en mostrarla (*showing*) y no decirla (*telling*).

Temática/Subtexto principal

El subtexto principal sería la crisis de personalidad de Jota, es decir, el conflicto interno persona-personaje. Redactado en una frase quedaría así.

En la sociedad actual posmoderna es imposible ser quien quieres ser (personaje ficticio), así que al final tienes que ser tú mismo (persona real).

Se puede establecer una pregunta y una respuesta, y lo que une ambas es el conflicto, lo que McKee y Press el modelo *What if...*²⁴

¿Qué pasaría si te propusieran hacer un documental sobre tu vida cuando ésta aparentemente no tiene nada de especial? (idea dramática) Pues tendrías una crisis de interna de personalidad (¿soy una persona o soy un personaje?) (conflicto) porque en la sociedad actual posmoderna es imposible ser quien quieres ser (personaje ficticio), así que al final tienes que ser tú mismo (persona real) (idea temática)

Temáticas/Subtextos secundarias

Los subtextos o las temáticas secundarias de la historia se han planteado como un conflicto, para tener en todo momento claro cuáles son las dos fuerzas que se enfrentan y delimitar el eje en el que nos moveremos.

2.1) Subtexto metaficcional – Conflicto entre realidad y ficción.

Cómo la aparentemente inofensiva intervención de la cámara puede alterar toda una realidad.

2.2.) Subtexto contextual – Conflicto entre modernidad y posmodernidad.

La posmodernidad ha convertido a los seres de la modernidad, unitarios, sólidos y racionales, en seres fragmentados, escépticos y perdidos, y la única solución es reconocer y aceptar esta nueva condición.

²⁴ Modelo propuesto por Robert McKee que se refiere a hacer una pregunta para adivinar cuál es la premisa: ¿Qué pasaría si...? (*What if.....?*), y la respuesta a ello sería la premisa (citado en Tubau, 2006, p.131).

2.3) Subtexto afectivo – Conflicto entre amistad y odio.

La amistad es un vínculo afectivo inquebrantable frente a cualquier tipo de adversidad, desde el contexto más material (hacer un documental) hasta el más abstracto (la sociedad posmoderna).

2.4) Subtexto tonal – Conflicto entre comedia y drama.

El humor y la comedia como única vía para reírnos de nuestros propios fracasos ante las situaciones dramáticas que vivimos en la actualidad (y no morir en el intento).

II. Sinopsis.

Tagline

La historia que todos querían ver. La historia que él querría contar.

Logline

Un joven singularmente ordinario se ve inmerso en una crisis de personalidad cuando su mejor amigo decide hacer un documental sobre él, teniendo que decidir si hacer la historia que él quiere contar o la que todos querrían ver.

Storyline

Jesús, o como le conoce todo el mundo, “Jota”, es una persona normal, con una vida normal, como cualquier otro. O al menos eso piensa él. Sin embargo, está siempre rodeado de gente que piensa que su vida es extraordinaria. Y al final, se lo ha acabado creyendo. Cuando su mejor amigo Juanjo le propone hacer un documental sobre su vida, Jota ve una oportunidad de oro para conseguir contar su verdadera historia, fiel y honesta. Sin embargo, Juanjo tiene otros intereses: contar la historia de un personaje con el que todo el mundo se parta de risa. En este contexto donde realidad y ficción se acabarán confundiendo, Jota se enfrentará a una importante decisión personal: contar su propia historia, o la que todos esperan de él.

Sinopsis argumental

Madrid, año 2018. Jesús, o como le conoce todo el mundo, “Jota”, es una persona corriente con una vida normal. Como cualquier otro. O al menos eso piensa él. Ni la hostilidad, ni el caos de la gran metrópoli madrileña, ni la incertidumbre de la sociedad en la que vive pueden con su idealismo y sus ganas de ser feliz haciendo lo que le gusta. Sin embargo, está siempre rodeado de gente que piensa que es un tipo muy especial. Y al final, se lo ha acabado creyendo.

Una de esas personas, es su amigo Juanjo, quien se encuentra en Sevilla haciendo un Máster de Guion. Ha descubierto que quiere ser guionista y desea empezar a cumplir su nueva meta. Sin embargo, aún no está del todo seguro de que todo le vaya a ir bien. Desde que son pequeños, Jota y él han compartido todo tipo de historias, desde las más ordinarias hasta las más extraordinarias y están dispuestos a afrontar cualquiera que se les presente.

Un día como otro cualquiera, Jota recibe la llamada de su amigo, y le propone un reto: que su primer proyecto como guionista sea hacer un documental sobre su amigo Jota. Éste, acostumbrado a ser considerado alguien especial, ve una oportunidad de oro para contar por fin la “verdadera” historia de su vida. Sin embargo, Juanjo tiene otros intereses: convertir a su amigo en un verdadero personaje de ficción, con el que todo el mundo se parta de risa. Jota se enfrentará a una importante decisión personal: contar su propia historia, o la que todos esperan de él.

Al final, los dos deberán aceptar una dura moraleja: que no hay mayor superación que el conformismo. Que no son nadie más que ellos mismos, con sus pequeños problemas y satisfacciones, y que la amistad y el cariño que se tienen son más importantes que el éxito del proyecto. Jota tiene que dejar de ser Jota, y empezar a ser Jesús.

Y por eso, la película que estás viendo no es el resultado final, sino el proceso de la misma.

III. Temáticas

Principal.

Conflicto interno del protagonista: ¿persona (realidad-“Jesús”²⁵) o personaje (ficción-“Jota”)?: la temática principal del largometraje es una crisis de personalidad que se produce en el protagonista, Jota. Es el conflicto/ crisis de la historia, y está relacionado directamente con cada uno de los temas secundarios.

Cuando Juanjo le propone hacer una película documental sobre su persona, Jota entiende que una película tiene que ser agradable para el público, y en definitiva tiene que ser algo que todos quieran ver. Además coincide completamente con las expectativas de su compañero: Juanjo quiere hacer una película en la que todo el mundo vea lo excepcional que es su amigo. Sin embargo, algo dentro de él le llama a contar una historia sincera, y mostrarse a él mismo por primera vez. Que todo el mundo deje de verle como un personaje, y que sirva como un proceso de autodescubrimiento.

Pero esto no es tan fácil. Su propio ego, motivado por el hecho de que todo el mundo le ha hecho creer que es una persona excepcional, quiere mostrar a Jota. Pero su “yo” más sincero, despierta en su interior para reafirmarse y querer demostrar al mundo que detrás de “Jota”, se encuentra Jesús, el de carne y hueso. Es entonces cuando sufrirá el conflicto y la crisis de la historia. Dejará de ser persona (realidad) para convertirse en personaje (ficción) en el momento en el que la cámara se sitúe delante. Dejará de ser el mismo aunque no sea su intención en cuanto comiencen a crear un documental sobre su vida. Sufrirá entonces una crisis motivada por esa incapacidad de mostrarse a sí mismo como el querría, y a la vez, de querer hacerlo.

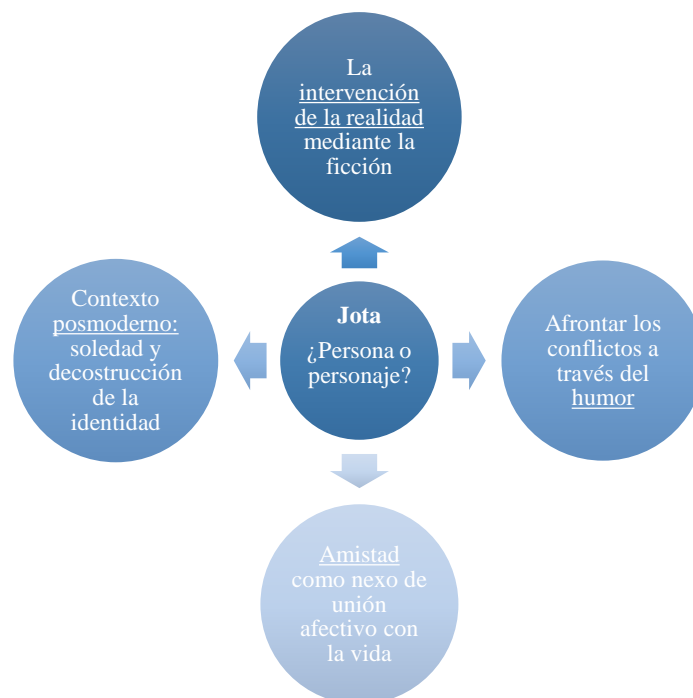
Se produce lo que Robert McKee llama una “idea controladora irónica-positiva”

La persecución compulsiva de los valores contemporáneos (éxito, fortuna, fama, poder) nos destruirá, pero si somos capaces de ver esta verdad a tiempo y deshacernos de nuestra obsesión, podremos redimirnos. (McKee, 2013, p. 161).

²⁵ Establecemos una diferencia entre “Jota” y “Jesús”, porque en realidad materializan los dos planos de la historia: el de ficción, donde Jota representa el nombre que denomina al “personaje ficticio”, y Jesús, al “personaje real”.

La obsesión por cumplir su objetivo y que estaba llevando a un proceso de autodestrucción se ve al final redimida por la renuncia a ese objetivo para alcanzar el equilibrio y la estabilidad de nuevo. En el caso de *Estoy cansado de llamarte Jota*, se da la paradoja de que la ironía final no es del todo positiva, de hecho, es pesimista. A pesar de que el protagonista ha sufrido un proceso de aprendizaje, la enseñanza que ha aprendido y que ha de interiorizar no es un mensaje optimista: los idealismos y las aspiraciones que poseemos todos no tienen cabida en la sociedad actual, es imposible ser quien quieres ser de otra manera que no sea ser tú mismo, es decir, mediante el conformismo y la aceptación. Esa idea ya estaba ahí desde un principio, solo que él no la supo ver.

En otras palabras: Jota aprende que aceptar que no es quien pensaba ser es la única vía para ser el mismo. Ya no puede seguir siendo Jota, ahora tiene que aprender a ser, simplemente, Jesús.



Secundarias.

- **Conflicto metaficcional ¿realidad o ficción?:** Uno de los temas secundarios es la reflexión sobre la intervención en la realidad a través del cine. Se parte de la idea de que la realidad nunca es la misma en el momento en el que una cámara entra en juego. Este conflicto ha sido explorado a lo largo de la historia del cine en numerosas

ocasiones -dentro del género “no ficción”-, como en *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Bertov. Se plantea además la temática del metacine, con la creación de un relato dentro del mismo, lo que dará aún más carácter “documental” a la historia: no vemos el resultado en sí, vemos el resultado como parte del proceso. Y esta metaficcionalidad viene orquestada por el discurso autoficcional, que no hay que olvidar es un pilar fundamental en la historia: los protagonistas existen en la realidad física, y son los encargados de llevar la historia al público. Que lo hagan con una mayor o menor fidelidad, es otro asunto.

Es una historia ficcional -tomamos prestado de las autobiografías la división entre contar tanto cosas basadas en hechos reales y otras inventadas por completo- en la que utilizaremos la estética documental para hacerla parecer real. A través del formato falso documental se plantea generar una disociación en el espectador, para generar esa duda de hacer creer lo que no es, y provocar así su interés y atención durante todo el relato. Se juega con un factor muy importante: el espectador ya está acostumbrado a relatos ficcionales, y este tipo de relatos generan más interés en él por la posibilidad que le permiten de interactuar con la historia ¿es verdad lo que ocurre, o es una construcción? ¿Jota está actuando para hacer más interesante el documental, o es realmente así?

Sin embargo esta no es la idea principal de esta temática, no al menos tener al espectador todo el rato pensando si es cierto o si es falso y no hacerlo reflexionar sobre otras cosas. Ergo, secundariamente podemos plantear otras preguntas en el espectador ¿cuánto de verdad tiene este relato? ¿Puede llegar a haber escenas no planificadas y por lo tanto con mayor veracidad? Plantear estas preguntas es uno de los objetivos, pero no el principal -lo cual lo diferencia de otros falsos documentales como por ejemplo *Operación Palace* (2014)-.

- **Conflicto contextual: de la modernidad a la posmodernidad.** el contexto en esta historia es muy importante porque acaba siendo un personaje más. Podemos dividir el contexto en dos niveles: uno físico y otro filosófico.

Por un lado el contexto físico, en el que nos encontramos con la idea de urbe contemporánea, despiadada e impersonal. La ambientación se materializa en la ciudad de Madrid, en la actualidad una de las más grandes de Europa, y por consecuencia, como toda metrópoli, un lugar que puede resultar hostil. En una ciudad tan grande nuestros protagonistas se acostumbra a la paradoja constante: encontrarse solos en medio de millones de personas. Se alargan las distancias y el tiempo, se acortan las relaciones personales. Nadie conoce a nadie, nadie te mira, nadie te escucha. Tardas 1 hora y media en ir a tu trabajo, y además encerrado en un vagón de metro, sin ver el exterior. Una materialización de lo que Marc Augé definía como los “no-lugares”²⁶, y donde explica que “Toda superlocalización conlleva el peligro de ignorar a los otros, los del exterior inmediato, de desimbolizar, en este sentido, la relación social, y, más aún, de obviarla por tener sólo acceso, a través de las imágenes, aun mundo soñado o fantaseado” (Augé, 200, p.14). Se produce el contraste en el protagonista principal de venir de otro sitio más pequeño como es Granada -donde se encuentra Juanjo, el otro personaje protagonista-, una ciudad que nada tiene que ver con la urbe madrileña. De esta manera el personaje presenta rasgos del arquetipo “pez fuera del agua”, aunque si bien es cierto que lleva bastante tiempo en Madrid y ya está medianamente acostumbrado. A pesar de que el nombre de las ciudades podría ser irrelevante, son marca de pasado, presente y futuro de los personajes, y que materializan sus inquietudes y su psique en un plano más filosófico, que es el posmodernismo.

Por otro lado tenemos ese contexto más filosófico de la posmodernidad, que se retroalimenta con las ciudades súper urbanizadas donde quizás se manifieste este conflicto con más claridad. La idea de la modernidad daba seguridad y unos principios estables a los individuos, que con la llegada de la posmodernidad se ponen en tela de juicio. Los personajes viven en un mundo en el que ya nada es seguro ni estable: ni el trabajo, ni la vivienda, ni las relaciones, ni el dinero, ni la salud mental. La crisis de valores que tienen se produce por la incapacidad poder cumplir unas aspiraciones que les prometieron y que han descubierto que son una farsa. Las ideas modernas para los

²⁶ El antropólogo Marc Augé acuñó el término de “no-lugares” en su obra *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre la modernidad* (1993): “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos” (p.83).

personajes son motivo de frustración, ansiedad y depresión. No creen encontrar el amor por ningún lado, están acostumbrados a relaciones afectivas poco duraderas y fútiles, la vida laboral es complicada y, en definitiva, cada vez se encuentran más perdidos. Porque en el fondo nadie les dijo ni cómo ni dónde recolocar todo ese poco sentido que le queda a una vida de inseguridad. Ante esto, descubrirán que precisamente se produce la paradoja de que son capaces de seguir adelante siempre y cuando acepten que esta es la realidad actual, que hay que aceptarla y que lo que venga, vendrá, y tendrán que volver a adaptarse. El mensaje final es tan liberador como pesimista: el conformismo y la aceptación es la clave de la superación. Y lo harán mediante la aceptación de esa condición inestable y volátil, y riéndose de sí mismos sin darse cuenta de que viven en un drama constante.

- **Conflicto afectivo/emocional: la amistad contra el mal:** en este contexto hostil, el detonante de la historia plantea uno de los sub-temas principales de la historia, que es el conflicto emocional que viven los dos protagonistas, Jota y Juanjo.

La amistad se vertebra como principal trama afectiva y emocional de la historia, y es una historia de superación. Hay una crisis que se interpone entre ambos y tienen que solucionar sus diferencias para mantener ese vínculo. Hasta ahí, la base arquetípica de cualquier trama afectiva en una película. En este caso lo que se pretende con el conflicto emocional no es otro que ensalzar la amistad como uno de los pocos valores que puede permanecer ante la adversidad de las circunstancias que envuelven a los protagonistas. Frente a la inseguridad, ante la falta de certidumbre y de solvencia vital de éstos, el vínculo de amistad que existe entre ambos es lo único que puede mantenerles agarrados a esos valores absolutos que predicaba el modernismo, como el amor, la razón, la lógica. Solo la amistad prevalece y todo lo demás al final es algo que es mejor no entender. Es mejor vivir la soledad en compañía.

- **Conflicto de tono/estilístico ¿comedia o drama?** Uno de los principales conflictos que surgen al enfrentarse una historia es el género. Podría decir qué voy a realizar una historia cómica, pues la mayor parte de las situaciones que me imagino y que quiero representar son cómicas. Pero una de las singularidades de la comedia contemporánea como hemos visto antes es que es reflexiva, no busca el simple chascarrillo. En el

fondo una historia de drama, es un joven que se encuentra perdido y sin rumbo y que tiene una crisis interna de la que realmente al final solo saca una solución poco positiva: el conformismo.

Sin embargo, en la historia los personajes viven cada una de las situaciones con un tono cómico y humorístico, que responde a su necesidad de afrontar sus problemas mediante una visión cómica de la existencia. Antes hablábamos en la parte teórica de que la comedia es la superación del fracaso. Todos los personajes son, en cierto modo, fracasados, todos bajo la idea de la sociedad posmoderna y el yugo de deconstrucción personal que somete a los individuos que aceptan esta condición. El humor contemporáneo y posmoderno es humor incómodo, es humor reflexivo. Y ese es el tono que adquiere el relato, donde los personajes utilizarán el humor para reírse de sí mismos, porque al fin y al cabo es la vía de escape que necesitan.

IV. Personajes

El proceso de construcción de los personajes ha sido el más largo y minucioso, ya que el conflicto principal de la historia trata sobre esta disyuntiva. Para construirlos me he basado en dos planos: el plano real de esas personas en la realidad física, y el plano ficcional, basándome en referencias ya existentes –y que se verán en el apartado de referencias-. Y para estructurar esa construcción de personajes me he basado en dos ideas: por un lado, la que defiende Robert McKee (2013, p. 446).

El diseño de los personajes comienza con la organización de sus dos aspectos principales: la *caracterización* y la *verdadera personalidad*. Repitamos: la caracterización es la suma de todas las cualidades observables, una combinación que hace que el personaje sea único: su apariencia física unida a sus amaneramientos, a su forma de hablar, a sus gestos, a su sexualidad, a su edad, a su cociente intelectual, a su personalidad, a sus actitudes, a sus valores, a dónde viva, a cómo viva. La verdadera personalidad se oculta detrás de esa máscara. A pesar de su caracterización, ¿quién es realmente ese personaje? ¿Es leal o traidor? ¿Es sincero o mentiroso? ¿Amable o cruel? ¿Valiente o cobarde? ¿Generoso o egoísta? ¿Voluntarioso o débil?

Por un lado, el concepto de caracterización como lo que podemos observar en el personaje (su máscara), y la verdadera personalidad como lo que se esconde detrás y que se muestra cuando el personaje se enfrenta a decisiones y dilemas (McKee, 2013). Por el otro, he

sacado de la psicología para la construcción de esas personalidades internas los *eneatipos*²⁷, una herramienta muy útil ya que funciona casi como un catálogo donde podemos construir mucho mejor la personalidad de los personajes de acuerdo con sus miedos y sus fortalezas. Y a su vez, le he dado un *backstory* a cada uno.

A la hora de tratar la construcción en esta memoria, se le ha dado profundidad a la explicación y por tanto mayor sensación de drama. La comedia se tratará mediante las situaciones que se vivan en el guion, donde se mostrará ese “fondo”, y que de poco sirve explicarlas aquí. Sin embargo, aparte de lo ya comentado hasta ahora y de lo que hablaremos en las referencias, algunas técnicas son mediante lo que habla Hitchcock de “*understatement*”: “*Understatement* es la subvaloración, la subestimación... la presentación en tono ligero de acontecimientos muy dramáticos”. Usaremos este recurso del cineasta británico para hacer comedia, además de otras técnicas de construcción de personajes como lo que habla Robert McKee de los personajes cómicos adquieren la comicidad en parte dándoles una “obsesión” que ellos desconocen que tienen (McKee, 2013, p. 454).

Principales

Jesús García Martos, “Jota”.

Caracterización.

En cuanto a su caracterización **física**, Jota es un chico joven de 25 años. Viste muy original, con camisetas de súper héroes, de música, de cine... rara vez le verás llevar ropa básica. Tiene mucho *merchandising* siempre encima, como chapas características y gorras también muy peculiares. Tiene el pelo largo y suele hacerse moños catastróficos, y físicamente está fuerte porque hacía mucho deporte cuando era más joven. Tiene barba de adolescente, solo le sale bien el bigote, y lleva gafas. En cuanto a su forma de hablar y de expresarse, es único. Tiene esa mezcla de que cuando habla lo hace con mucha sinceridad, a veces demasiada, pero también con mucha seguridad. Con un tono afable y

²⁷ Los eneatis es una técnica usada por la psicología que se ha consolidado desde los años 70, pero cuyo origen se remonta a tiempos de Mesopotamia. Muestra los 9 tipos genéricos de las diferentes personalidades del ser humano según la psicología. Se estructura en la descripción del tipo de personalidad en relación con dos extremos: la motivación (positiva) y el miedo (negativo). Una persona puede ser una mezcla de rasgos de varios, pero siempre tenderá a uno en concreto.

calmado y siendo cómico de manera innata, parece que siempre tiene todo bajo control. Tiene acento de Granada pero no muy marcado ya que lleva muchos años en Madrid, de hecho de vez en cuando suelta algunas expresiones como “mazo” (cosa que irrita a su amigo de sobremanera). Por lo general en su manera de hablar se puede cierto ego o seguridad en sí mismo a la vez que genera mucha confianza y sinceridad.

En cuanto a su caracterización **psicológica**, podemos empezar por sus aficiones. Siempre ha sido una mezcla entre un friki del mundo de los superhéroes y un cantante de punk moderno frustrado. En la actualidad ha conseguido por fin montar una banda de punk con unos amigos llamada “Los míticos hijos de puta”. Por otro lado es un apasionado del mundo del cine y sobre todo de películas cutres y de serie B. Fue a ver 5 veces la película *Vengadores: la era de Ultrón* (2015), y se emocionaba como si fuera la primera vez. Además de eso, le encanta salir a la calle, a hacer cualquier cosa, detesta quedarse encerrado en casa.

En cuanto a su personalidad, tiene ese aire de niño que nunca creció y que denota cierta candidez e ingenuidad a la hora de querer hacer lo que le gusta. Eso le ha llevado a ser un chaval que tiene una personalidad muy fuerte y que no renuncia a sus sueños: un idealista. Por otro lado, detesta ser un “don nadie”, es una persona que busca ante todo ser único y auténtico. Tiene un ego inconsciente que le fuerza a diferenciarse y a sentirse especial.

En un nivel más social, al vivir en una ciudad tan grande como Madrid y el venir de una más pequeña, siente que su gente de verdad está lejos, y esa sensación le agobia. Además le encanta estar con sus amigos. En Madrid los amigos vienen y van, y se ha tenido que acostumbrar a ello cuando vuelve a su ciudad natal se convierte en el pegamento natural cuando salen a la calle para juntarse todos, aunque lleven mucho sin verse.

En el contexto amoroso, no es un hombre de muchas mujeres. Su padre sí, y siempre le ha hecho creer que para triunfar en la vida tenías que tener muchas mujeres en tu vida. Sin embargo él ha tenido pocas.

En el contexto familiar, sus padres son divorciados, y cada uno ha seguido su camino por separado, pero a él le siguen ayudando económicamente. Se lleva

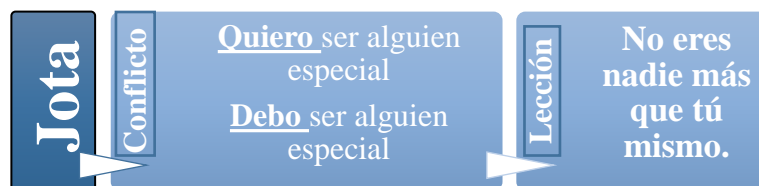
mejor con su padre que con su madre, y al fin y al cabo siempre le han tratado como un chico independiente y le han ayudado a madurar, por lo que no depende mucho de ellos. Sin embargo su mayor miedo es acabar como ellos.

Su situación laboral no es muy buena, no consigue encontrar trabajo y aún sigue estudiando, pero entiende que Madrid es una ciudad muy difícil para ello y no quiere trabajar de algo que no le llene sólo por tener dinero. Le ha costado tiempo y esfuerzo sacarse la carrera teniendo en cuenta que no quería acabarla, y todavía no sabe muy bien a qué se quiere dedicar. Lo que sí tiene claro es que no trabajará en nada que no le guste.

En resumen: un tipo característico, que refleja sus aficiones y su singular personalidad a la hora de vestir. Un hombre de pocas mujeres, pero de muchos y muy buenos amigos y sin trabajo. Un tipo idealista y original, que busca ante todo encontrar la felicidad haciendo lo que realmente le gusta y no renunciando a ello. Con una aparente seguridad en sí mismo, que cuando rascas, tiene las mismas preocupaciones que el resto: trabajo, amor, amistad, vivir dignamente, etc.

Personalidad.

Cuando Jota se quita esa máscara, cuando vemos su personalidad verdadera vemos una persona mucho más frágil. Jota representaría la mezcla de dos eneatis: el de “idealista” (1), y el de “artista” (4).



El primero denota una personalidad que tiene a ser moralizadora, tiene un conjunto de ideales que conforman el fin de su felicidad, y alcanzarlos es su única meta. Jota tiene ese complejo de héroe que tanto le gusta como el Capitán América o Luke Skywalker, y se desvive por las causas que él cree correctas, pone toda su energía. Por eso Jota no cree en acabar los estudios porque no sirven para nada, se pone camiseta de gente que odia, o decide no trabajar de camarero para poder pagarse las cosas aunque de dinero rápido. Cuando cree que algo es correcto con sus ideales no duda en hacerlo, y es por ello que

muchas veces suele ser su ego hablando más que su moralismo. Todo esto tiene que ver con sus padres: la ausencia total de moralidad de sus padres hace que el hiperbolice la suya. En realidad es todo una cuestión del rechazo de los ideales modernos de sus padres, reflejando él los ideales de la posmodernidad, lo que le causa la frustración existencial que ellos no tienen. Su mayor miedo es acabar como ellos, los considera personas simples y con nulo trasfondo emocional (sobre todo a su madre). El problema es que cuando los ideales se quiebran, él también lo hace con ellos. Esa es una de sus frustraciones principales en la historia: Jota trata de ser su propio héroe contemporáneo, pero su aparentemente férreo idealismo no es más que una capa de seguridad que se quiebra cuando se enfrenta a sí mismo. Por ello Jota entra en crisis cuando pretende mostrar a su yo verdadero: no hay “yo” verdadero, solo hay un “yo”, y ese es el problema: que no hay nada más. Su idealismo se desmonta conforme comienza a comprender que por la sociedad en la que vive es hostil para los idealistas como él, y que hay que conformarse con lo que hay. Hay que reconocer que no hay nada seguro ni unitario, ni siquiera su moral.

Por otro lado, tenemos al “artista”, el arquetipo de persona que no puede ser alguien banal y que busca ser la mejor versión de sí mismo. En este caso Jota tiene una imagen de sí mismo que no es, tiene esa cierta vanidad (sana), que en parte también se debe a que su alrededor siempre se la ha alimentado. Jota necesita diferenciarse, por eso con su ropa pretende que todo el mundo vea antes de conocerle que ya es alguien diferente. Cuando su amigo le dice que va a grabar un documental sobre él, quiere contar una historia sincera, pero hay una parte de él que desea mostrar la excepcionalidad de su persona al mundo. Ser sincero consigo mismo sería ser aburrido y como los demás, y aunque una parte de él quiere eso, otra quiere mostrar que todo eso que dicen de que es especial, es cierto. Sin embargo Jota vive un “viaje del héroe” pero a la inversa: es como si Luke Skywalker pasara de ser un gran *jedi* a vivir con sus padres en una choza. El choque con la realidad, con la ordinarietà más absoluta y la incapacidad de autenticidad en la vida será lo que le provoque un conflicto consigo mismo. Se encontrará incompleto, roto por dentro, lo cual se manifiesta en que su personalidad se vuelve a ratos extravagante por esa falta de autenticidad, y a ratos depresivo. Sin embargo conseguirá superar sus traumas y sus obsesiones, con la ayuda de su amigo, y con la redención de sí mismo, desembocando en un final tan necesario como irónico: no siendo nadie, eres tú. Y eso es lo que de verdad importa.

Backstory

Jota nace en el año 1993, en Granada. Su familia no es precisamente humilde, sus dos padres son visitantes farmacéuticos, muy atractivos y con mucho éxito en el amor y en el trabajo. No tiene hermanos, y por ello desde chico ha sido un poco el estereotipo de “niño mimado”. De ahí viene gran parte de su ego y de su necesidad de aparentar seguridad. Sus amigos siempre pensaban que estaba muy “colgado”, y ante la necesidad de diferenciarse de sus padres siempre ha tendido a ser alguien especial, a no ser un “don nadie”. Siempre aferrado a hacer lo que le gusta y no caer en los convencionalismos, decide estudiar Comunicación Audiovisual, pero no en su ciudad natal –económicamente se lo puede permitir-. Huye de Granada y se va a Madrid a estudiar, donde los primeros años se descontrola por completo. Miente a sus padres diciendo que todo va bien, cuando en el fondo todo está mal. Madrid en realidad le agobia, pero intenta no pensarlo ya que para él es una victoria salir de Granada, ciudad en la que piensa que no podría explotar sus posibilidades. Cuando consigue centrarse, se empieza a dar cuenta de que quizás no sea tan especial como parece y que sea una persona de carne y hueso, con los mismos problemas que los demás. Decide entonces descubrir quién es y empezar a valerse por sí mismo, luchando contra sus egos y contra sus idealismos. Esta crisis estallará con el comienzo del proyecto que su amigo Juanjo le plantea.

Juan José Feria Sánchez, “Juanjo”.

Caracterización

En cuanto a su caracterización **física**, Juanjo es un chico de 24 años. Viste con ropa completamente estándar, no se preocupa lo más mínimo por tener estilo vistiendo. Pelo corto, barba y gafas cuando fija mucho tiempo la vista. En cuanto a su forma de expresarse, tiene mucho carácter, habla muy alto sin darse cuenta (hasta el punto de que la gente se tape los oídos cuando habla), habla por los codos, y es muy exagerado. Tiene un carácter que en su tierra se llama “malafollá”, hablando como si estuviera enfadado constantemente y muy irritable, y con mucho acento. Pero sobre todo es excesivamente natural: no tienen ningún tipo de filtro ni pelos en la lengua. A pesar de tener carácter, resulta muy cómica la forma en la que se expresa, además de su cinismo a la hora de hablar de casi todo, con un humor muy negro. En general de su manera de expresarse se intuye gran carácter y naturalidad, pero también inspira mucha confianza y bondad.

En cuanto a su caracterización **psicológica**, su principal pasión y afición es el cine. Está estudiando un Máster de Guion en Sevilla, que es precisamente donde surge el proyecto con su amigo. Su vida dentro del audiovisual ha ido dando palos de ciego hasta que se ha dado cuenta de que quiere ser guionista, y ahora se encuentra preparado para afrontar esa nueva etapa. Es un apasionado de la naturaleza y de las plantas, quizás con un toque obsesivo. Le encanta la música, en especial las bandas sonoras de cine. Es también un ser social por completo y es incapaz de no hacer algún plan cuando se lo ofrecen. Suele tener poco control con el alcohol.

En lo relativo a su personalidad: por un lado tiene mucho carácter a pesar de ser muy inseguro, y por el otro es muy buen amigo, aunque es emocionalmente muy dependiente de los demás. Por traumas emocionales, depende mucho de la opinión y del cariño de los demás, y tiene un gran miedo a la vida, le resulta hostil en muchas ocasiones y prefiere pasar desapercibido.

En lo social, Juanjo tiene su gran característica: es un gran amigo. Un chico muy querido por todos sus amigos, a pesar de su carácter. Es muy detallista, se sabe todos los cumpleaños de sus amigos, y le encanta estar con ellos y juntarse. Es como si focalizara casi toda la energía afectiva de su vida en ellos.

Es por ello que en lo relativo a lo afectivo, Juanjo tiene un verdadero talón de Aquiles. Es homosexual y ha estado reprimido toda la vida, y desde hace poco tiempo ya no es un “secreto”. Sin embargo al ser un ser muy emocional y muy inseguro, le está costando muchísimo aceptar su nueva vida. Pero este tema se lleva en secreto, ya que Jota aún no lo sabe.

Y en lo familiar, se encuentra el verdadero trauma de Juanjo. Al igual que Jota tienen problemas familiares muy importantes que denotan gran parte de su personalidad. Juanjo es fruto de unos padres que no han demostrado ningún tipo de amor entre ellos durante su vida. El concepto de familia para Juanjo son sus amigos, sus padres son sus padres, pero no su familia. El único apoyo que tiene es su hermano, del que se encuentra distanciado emocionalmente, y su padre, con el que también parece haber construido un muro. Gran parte del bloqueo emocional de Juanjo es por no tener esa liberación en este grupo de pertenencia primario.

En lo laboral, aún vive en una pompa. El máster está siendo su principal objetivo y de momento no contempla la vida laboral, en parte por miedo. Cuando lo haga sabe que se tendrá que enfrentar a uno de sus mayores temores: no dar la talla.

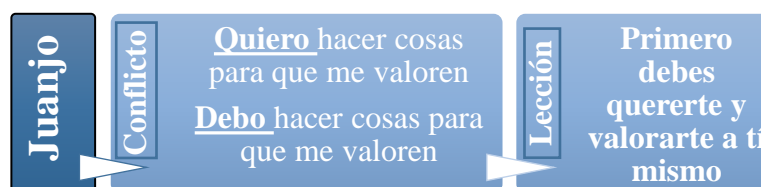
En resumen: un tipo aparentemente normal, que busca pasar desapercibido físicamente. Un hombre con muchos problemas emocionales y psicológicos que vienen de traumas relacionados con su sexualidad y su familia. Un tipo pesimista e inseguro, que intenta no tener grandes responsabilidades. A pesar de tener carácter, también es muy inestable, y necesita tener el control de muchos aspectos de su vida para suplir la falta de los otros, mucho más importantes, como el amor, la familia, el trabajo, o sí mismo.

Personalidad.

Juanjo es un personaje que tiene también muy definidos los dos eneatis, que se han hablado un poco antes: el de “ayudador” (2) y el de “colaborador” (3). Uno es consecuencia de no sentirse querido a lo largo de su vida, el otro por ser una persona insegura.

El primero hace referencia a ver el mundo a través de los demás, y en general refleja una preponderancia de lo emocional a lo racional. Sería el estereotipo del “buen cristiano”, dar sin esperar recibir nada a cambio. Juanjo ha sido siempre un gran amigo, tanto para Jota como para todos, hechos como que él quiera hacer un documental sobre su amigo lo confirman. El conflicto surge cuando Juanjo comienza a darse cuenta de que sí necesita algo a cambio, de que su completa personalidad depende constantemente de que otros le definan. Hace todo por y para lo que diga la gente, y realmente tampoco está pensando en el mismo. Tiene que, por una vez en su vida, pararse a pensar en el mismo y preguntarse si está llevando la vida que quiere, y quizás, ser egoísta por una vez. Al final, lo único que necesita es aprender a valorarse y a quererse, y ese egoísmo acaba materializándose en el proyecto, imponiendo sus ideas por miedo al rechazo sin darse cuenta de que quizás esté precisamente perjudicando a su amigo. En esta revelación está su aprendizaje: solo queriéndose a sí mismo tal y como es conseguirá querer a los demás, y conseguir que su primer proyecto no sea un fracaso.

Por otro lado, su faceta de “colaborador” hace referencia a una respuesta por sus inseguridades y miedos. El no haber vivido su vida plenamente como querría le ha hecho desarrollar una cobardía a la vida que cubre mediante la inestabilidad emocional. El carácter viene determinado de manera directa por esto, como respuesta irracional ante cualquier situación de peligro. También es una persona que desarrolla obsesividad y control sobre todo lo que realiza, como garantía y seguridad frente al riesgo de no tener los elementos bajo control. Un ejemplo de esto es que es un crack en los estudios, sacando todo matrícula, pero en realidad no ha desarrollado ninguna inquietud sobre qué es lo que de verdad quiere hacer: solo quiero hacerlo correcto. No siempre se materializa en el carácter, de hecho se suele derrumbar y en ocasiones es muy dócil e inestable. Además todo se complica debido a que ha aprendido a lo largo de su vida a fustigarse y a valorarse muy poco, y sobre todo a reírse de sí mismo. Nadie le ha dicho nunca lo que vale, y mucho menos él mismo. El conflicto surgirá cuando se dé cuenta de que pocas cosas en la vida son seguras, y que hay que arriesgarse para superar sus complejos e inseguridades. Arriesgarse a equivocarse, pero sobre todo arriesgarse a querer. Juanjo aprenderá a superar sus miedos y darse cuenta de que en el amor y en la amistad está las respuestas que buscaba.



Este carácter e inseguridad de Juanjo choca con la amabilidad y el ego de Jota, mientras que su falta de ambición y de moral férrea y estable choca con el moralismo y el idealismo. Con este choque de personalidades tan distintas aprenderán a valorarse y a quererse mutuamente y a su vez a superar sus miedos y fobias, en una sociedad hostil y cambiante, donde las relaciones personales verdaderas cada vez son más valiosas por su escasez.

Backstory

Juanjo nace en 1994 en Granada. Su familia desde el primer momento muestra dificultades para generar un colchón emocional, y Juanjo va absorbiendo toda esa falta de amor y de estabilidad en su personalidad de manera inconsciente. Desde pequeño sabe que es diferente, que le atraen los hombres, pero su inseguridad es tan grande que decide

no decirlo nunca. Para intentar ocultarlo desarrolla una dependencia emocional en sus amigos, a los que considera su verdadera familia. Su falta de ambición y de autoestima se va ampliando a todos los aspectos de su vida, destacando en los estudios pero sin desarrollar ninguna ambición personal. Poco a poco va evolucionando y desarrolla un escudo frente a la vida como es el cinismo y la ironía, aprende a reírse de sí mismo. Descubre que el cine es su pasión y se lanza a estudiar Comunicación Audiovisual en su ciudad natal careciendo de coyuntura económica para hacerlo en otro sitio –cosa que además le mantiene retenido a sus padres más años-. Finalmente consigue irse a Sevilla a estudiar, y se produce un gran cambio: comienza a darse cuenta de sus traumas y sus problemas: su vida interior, sus relaciones, el trabajo... En este contexto, decide afrontar su primer proyecto que será determinante para su vida.

Secundarios

El resto de personajes funcionan más como una masa, un colectivo, que de forma individual. Su función es ayudar a mostrar la mayor parte de las características de las personalidades de los protagonistas, algo que el novelista Henry James (citado en Tubau, 2006, p.218) define como la “Teoría de la iluminación”:

No sólo sucede, dice James, que un personaje se comporta de manera diferente con cada uno de los demás personajes: además, su relación con los otros personajes es lo que nos va mostrando partes de su personalidad. Si imaginamos al personaje situado en un círculo oscuro, cada uno de los otros personajes ilumina partes de ese círculo, aspectos del protagonista, como cuando se encienden lámparas en una habitación a oscuras.

Los personajes secundarios, en su mayoría, apoyan en un tono coral a los dos personajes protagonistas.

- Los familiares de Juanjo y Jota: Madre de Jota (49), Madre de Juanjo (61) Padre de Jota (47), Padre de Juanjo (58). Solamente les escuchamos por teléfono y a los de Jota los vemos en fotografías.
- Los amigos de ambos de Granada, ya sea de la infancia, que viven ahora en Madrid, o se trasladan para el rodaje.
 - Ada (25), una mujer muy dulce y muy bajita, que tiene la manía de acabar todas las palabras en “illo”

- Aida (23) una de las mejores amigas de Juanjo y compañera de piso de Jota, una de esas personas que parece sacada de un programa de televisión.
- Barra (25), amigo de la infancia de Juanjo y Jota, un chico que no quiere líos y con acento de Maracena profunda.
- Bulle (25), hombre atractivo e inteligente y que busca la paz pero del que es mejor no depender.
- Dani (25) un rapero granadino afincado en Madrid que es capaz de inspirar un papel para el documental pero no consigue salir en él.
- María (26), hermana de Pepa y amiga de la infancia de Jota y Juanjo. Tiene un problema con la estaciones, no es capaz de concebir una estación en la que no se pueda esquiar, y ha decidido vivir en el invierno constante.
- Pepa (24), hermana de María y amiga de la infancia de Jota y Juanjo. Tiene un problema con la comida pero está estupenda.
- Los amigos de Jota de Madrid, sobre todo de la Facultad a través de su asociación de cine *Salf*, pero también de otros círculos afectivos:
 - Andrea (22) expareja de Jota. Se llevan genial ambos y suelen tener buena comunicación. Conoce muy bien a Jota y sabe analizarlo como nadie.
 - Eugenia (25), amiga de Jota de la asociación y representante de la precariedad laboral juvenil,
 - Iris (22), la vivaz amiga de Jota de la asociación que se apunta a todo, Jose (21), el operador de cámara sobrio de la asociación,
 - Ladrillo (27) un hombre que tiene problemas para medir su fuerza, y que si te viene a abrazar, mejor salir corriendo
 - Oriol (23), un personaje entrañable a la igual que incómodo. Es muy sensato y participativo, ayuda mucho a Jota. Es el único que parece darse cuenta de que todo es un fracaso.
 - Paco (57), el divertido profesor de Jota en la Facultad que baila como Miquel Iceta y que le deja el despacho para rodar.
- Los personajes externos a Jota y Juanjo, que generan una interacción o incluso relación con ellos pero que no la tenían previamente.
 - Áurea (26), una chica amante del psicoanálisis que Jota conoce en un parque y que parece estar en todos lados.

- Buster Triste (55) un hombre vestido de Buster Keaton que vaguea por los parques intentando ganarse la vida, y que ayuda a Jota a aprender la lección.
 - Chico trapero (16) que aparentemente es un *millennial* cualquiera, pero que guarda un secreto bajo su larga sudadera.
 - Felisa (44) la bibliotecaria de la Facultad que quería ser actriz pero que parece que seguirá sin cumplir su deseo.
 - Mujer psicóloga (36), que interactúa con Juanjo para ofrecerle sus servicios y que parece que le gustan las emociones fuertes como terapia.
 - Señora mayor (61), una señora que extrañamente es recurrente en la trama: le gusta rezar el rosario, fumar porros, y probarse colonia.
 - Vagabundo (51), un hombre que interactúa con Juanjo y Bulle en la puerta del bar y que luego resulta ser como Kevin Spacey en *Sospechosos habituales* (1995).
 - Yonki (45) un señor que aparece en la escena final y le regala una chapa muy especial a Juanjo a cambio de un euro para una lata de cerveza
- Independientemente de todos se encuentra Cámara (24), el que graba el documental, que no se especifica de dónde sale, y que sufre agorafobia y viste un traje de neopreno negro con unas gafas con estampado de traje de flamenca. Sólo lo escuchamos reírse.

V. Estructura

Es importante aclarar que el formato falso documental suele haber una ambigüedad en cuanto a la elección de la estructura. Al ser un formato que va a caballo entre la ficción y el documental, se puede optar por tender más a elegir una estructura documental o una estructura ficcional. En este guion yo he optado por, como definía García Martínez (2007), hacer una película ficcional que se hace pasar por documental. La estructura será por tanto una estructura clásica de ficción de tres actos: introducción, nudo y desenlace.

En efecto, es casi inevitable que siempre exista una estructura subterránea o subyacente y que esa estructura se divida de manera bastante natural en tres partes en cuanto a su significado o función en la narración: una primera parte en la que hay que proporcionar al espectador la información necesaria para que se interese por lo que estamos contando, una segunda parte en la que se desarrolla lo planteado y una tercera parte en la que se resuelve. (Tubau, 2006, p.149)

Al ser un falso documental, este formato nos permite jugar en mayor medida con recursos metaficcionales. La estructura clásica ya se encuentra en el imaginario colectivo de la audiencia de manera innata, lo cual permite tener una estructura de base que todo el mundo reconozca, y a la vez un recurso narrativo para usar de manera metaficcional. Además de ello, la estética documental se impondrá también en el relato generando un segundo estatus, con improvisación actoral, recursos metacinematográficos, puesta en escena no planificada, cámara al hombro, y demás recursos documentales.

La estructura narrativa alterna la grabación en formato falso documental del desarrollo de la historia, mezclada con escenas en formato de *videoblog* testimoniales que Jota realiza a través de su ordenador. Jota graba *videoblogs* donde cuenta cosas aparentemente sin sentido sobre su vida y sus pequeñas obsesiones. Es sólo él, hablando delante de cámara, sin ningún corte, ni ningún artificio narrativo. Estos *videoblogs* son una metáfora de lo que sería el documental si Jota contara su vida sin artificios de por medio, y se busca con ellos que el espectador sufra una contradicción entre lo aburrido que debería parecer pero lo interesante que está siendo. Jota habla delante de una cámara de forma sincera sin pensar que eso vaya a ser expuesto, y por eso es sincero, y paradójicamente en este proyecto. Esto choca con la exageración y la absurdez de las escenas de grabación del documental.

- Así, el primer acto presenta a los personajes principales, Jota y Juanjo, y comienza con el detonante de la historia: Juanjo ofrece a Jota realizar un documental, y Jota acepta. Juanjo viaja a Madrid para plantear el desarrollo del proyecto y visitar a su amigo, y ya se comienzan a ver los primeros indicios del conflicto. Jota y Juanjo tienen perspectivas diferentes de lo que va a ser el proyecto, pero no lo hablan entre ellos.
- En el segundo acto comienza el rodaje. Juanjo viaja a Madrid durante un mes para el desarrollo del rodaje y el conflicto se materializa. Jota comienza a tener comportamientos raros: en la mayor parte de las ocasiones en las que se está rodando, se da cuenta de que no está siendo el mismo y de que está actuando. Esto cada vez irá a peor, realizando cada vez una interpretación más hiperbólica y estrambótica de sí mismo. Por su parte Juanjo ve que cada vez su amigo actúa más raro y ya no es el mismo. Pero está tan cegado por que su proyecto salga adelante que decide seguir sea como sea. El resto del equipo observa vive esta situación con total normalidad, como

si nada ocurriera. La situación llega a su clímax con la pelea entre Juanjo y Jota, que acaba con la cancelación del proyecto y la enemistad de ambos.

- En el tercer acto, Jota y Juanjo solucionan sus diferencias, y aprenden la lección: lo importante era la experiencia, y no el resultado final. Jota consigue romper su ego y su idealismo, y Juanjo aprende que se tiene que valorar más a sí mismo.

VI. Tono y estilo

Llegamos a uno de los puntos clave en la generación de la atmósfera y la diferenciación del proyecto.

Por un lado, si hablamos estrictamente de tono, hablamos de comedia. Pero una comedia ácida, donde se permita generar un diálogo con el espectador que vaya desde la mera carcajada hasta sensaciones incómodas características del post-humor. Todo esto gracias a la interacción que nos permite jugar entre realidad y ficción: situaciones y gags que aparentemente parezcan reales pero que puedan ser catalogados hasta de surrealistas.

Y el estilo, evidentemente, estará enmarcado bajo el formato falso documental: jugaremos con todos los códigos narrativos de una ficción hasta el punto de sacarles partido de manera metanarrativo: al tratarse de la recreación visual de un proceso narrativo en sí, usaremos la estética documental para jugar a mostrar cómo se crea desde 0, con sus peripecias y sus aciertos. Aparecerá el propio equipo delante de cámara, se pondrán de manifiesto problemas narrativos de la historia en la película, y

VII. Público objetivo

El público objetivo de este proyecto se trataría de, en términos generales, espectadores más experimentados en el mundo del cine y quizás de un nivel intelectual o artístico superior al público medio, aunque su estilo cómico y joven ampliaría el cerco a jóvenes de entre 17 y 35 años (por poner un ratio) que le interesen historias que rompan la ficción tradicional como estamos acostumbrados. Tras un siglo de cine, el espectador está acostumbrado a las estructuras canónicas ficcionales y se aprovecha entonces el tirón que tienen ahora este tipo de discursos a la hora de generar un producto original y de calidad, algo diferente a lo que el público esté interesado.

VIII. Referencias audiovisuales

Tubau (2006) afirma que “La inteligencia y la creatividad consiste en hacer variaciones, mezclar cosas conocidas para obtener resultados inesperados, encontrar la semejanza entre cosas que son distintas y las diferencias entre cosas que parecen iguales” (p. 293). Las referencias y las inspiraciones pueden ser perfectamente sinónimos de creatividad y de originalidad.

Mi intención desde un primer momento, y está ahí la memoria teórica para justificarlo, es conocer todo lo que iba a manipular dentro de lo que consideraba que son los campos más amplios de mi proyecto: el falso documental, la autoficción y la comedia contemporánea. Pero además de conocer y tomar referencias de esos campos, también lo he hecho tanto de otros dentro del audiovisual como puede ser la música. Es por ello que en este apartado voy a hablar de las referencias, o mejor dicho, productos culturales ya existentes que me ha motivado e inspirado tanto en su concepción como en su desarrollo.

Si empezamos estrictamente por la idea principal, tengo que decir que fue una mezcla que surgió después de ver dos productos audiovisuales bien distintos: una película y una serie. Lo primero, al salir del cine de ver la genialidad de Gustavo Salmerón, *Muchos hijos, un mono y un castillo* (2017). De aquí surgió mi idea de sustentar todo mi proyecto cinematográfico basado en un personaje al que considero “cinematográfico”. El hecho de plantearme “yo quiero hacer algo así con mi amigo Jota”, me transportaba al mismo punto en que se situaría Gustavo Salmerón cuando decidió decirle a su madre que quería grabarle para hacer una película sobre ella. El toque irónico y pesimista de la historia lo sacaría de una de mis series favoritas, *El fin de la comedia* (2015). Hablamos de otro relato sustentado en un personaje protagonista que también es una persona real, sin embargo aquí ya sí se reflexiona de manera más directa con la intervención de la realidad a través de la ficción –es un falso documental autoficcional–, y además con un tono cómico muy cínico que pone a los personajes en situaciones muy extravagantes y que era claramente el que quería utilizar. De hecho esta serie me inspiró para mucho más que la simple idea: para esclarecer el conflicto, la construcción de personajes, el contexto posmoderno, la construcción del discurso autoficcional, y sobre todo, el tono y el estilo cómico.

De la mezcla de ambos me surgió la idea de mi serie: personas reales que se convierten en personajes de ficción cuando alguien decide grabarles. Pero hay claras diferencias. En el caso de *Muchos hijos, un mono y un castillo*, Julia Salmerón es la única razón (y más que suficiente) que sustenta la realización de un documental basado en un hijo que quiere hacerle un documental a su madre, porque la considera un personaje maravilloso. Cuando veía en esos planos, grabados de forma casera, a una señora con sobrepeso diciéndole a su hijo “¡Ay Gustavo! Que ilusión tienes...si supieras que no quiero que hagas la película... [...] no es película para públicos, es película casera [...] a la gente no le hace ninguna gracia”, me surgió la idea del conflicto entre el egoísmo del autor de mostrar a la persona real como un personaje, y en el fondo el ego de la persona representada de querer serlo – al final su madre acaba participando y contando anécdotas y vivencias delante de la cámara sin pudor ninguno-. Gustavo Salmerón cumple su sueño de mostrar a su madre en un documental, y si el relato acaba representando a un personaje ficticio o un retrato real, lo deja a la libre interpretación del espectador: Julia ya es un personaje cinematográfico para la posteridad. Ignatius por otro lado es el sustento de la serie pero con una función muy distinta: es un cómico, y que ya conoce lo que es ser un personaje más. Pero además representa la deconstrucción de la personalidad de la posmodernidad y el vacío que siente, llenado por la ironía y la autocrítica negativa. Ignatius se parece a Jota porque los dos sufren en silencio la ansiedad posmoderna y lo manifiesta a través de un cinismo arrollador, solo que Jota no los cuenta en un monólogo, sino en la pantalla. La segunda temporada de la serie trata sobre la grabación de la propia serie, realizando un discurso metaficcional que también me inspiró para mostrar la realización de mi guion más que el documental que hubiera salido (como sí hace por el contrario *Muchos hijos, un mono y un castillo*).

En cuanto al conflicto entre persona y personaje, ya ha sido explorado por numerosos filmes. De los que me acordaba a lo largo del proceso eran algunos como *Man on the Moon* (1999), que trataba la historia de Andy Kauffman, el cómico que convirtió su vida en una ficción constante hasta perder el control de la misma, y *I'm Still Here* (2010), donde Joaquín Phoenix simula abandonar el mundo de la actuación para dedicarse a ser rapero, creando un personaje completamente nuevo que luego era una farsa –con el plus añadido de la estrategia extra-cinematográfica, yendo a entrevistas en televisión y afirmando que era cierto–. Pero fundamentalmente mi inspiración viene de *Adaptation* (2003) de Spike Jonze, y de en general obras de cómicos que reflejen su doble dualidad

como la ya mencionada *El fin de la comedia* (2014), *Louie* (2013) o muchas obras de Woody Allen –sobre todo *Annie Hall* (1976). *Adaptation* es mi referente en cuanto a la representación del conflicto representacional -Charlie y Donald Kaufman son el desdoblamiento de personaje más sublime de los últimos años- , además que es una película que trata una autoficción simulada durante un proceso creativo de escritura de guion. Por lo tanto ha sido un referente tanto para el conflicto de personalidad que tiene el protagonista, como para mostrar las vicisitudes de un proceso creativo. Y *El fin de la comedia* es una serie que directamente muestra la doble cara del Ignatius cómico (el personaje) y el Ignatius –Nacho- verdadero (la persona) que se enfrenta a la vida real y es un completo drama. Allen por otro lado en *Annie Hall* muestra desde un principio que es un personaje ficcional –Alvy Singer– basado en sí mismo, pero que como explican Gómez Tarín y Rubio Alcover (2013):

Sin embargo, el desarrollo de la obra del propio Allen pone de relieve que la realidad es más compleja y rica en posibilidades: la estrategia que ha seguido este cineasta en los últimos años, en que "su personaje" –¿cabría decir "el estereotipo sobre Woody Allen", o "la ficción idealizada de Woody Allen"?– ya no es verosímil que lo interprete él, por razones de edad, pasa por ceder el testigo para que lo desempeñen actores que imitan sus característicos titubeos neuróticos [...] (p.7).

Los temas secundarios del guion han tenido todo tipo de referencias. En cuanto al conflicto de la intervención de la realidad a través de la cámara, además de las ya mencionadas estarían las que tratan el tema como idea principal del filme: *El hombre de la cámara* (1928) de Dziga Vertov, donde se representa casi por primera vez el factor de intervención cinematográfica y la construcción objetiva de la realidad a través de la ésta; *Arrebato* (1973) de Iván Zulueta de la que me inspiró tanto la estética posmoderna como la idea de una película que se convierte en arte puro y trasciende a su propio autor; y *Amator* (1979) de Kieslowski, donde el obsequio de una cámara súper 8 al protagonista por su cumpleaños acaba alterando todos los elementos de una vida que hasta entonces era completamente ordinaria.

En cuanto a la posmodernidad y la soledad: mis referencias más claras son la películas *Júlia ist* (2016), *Her* (2013) y *Lost in translation* (2003). Además de esto hay que sumarle un disco del grupo Arcade Fire, *The Suburbs* (2010). El disco en sí habla del pasado, es un disco que trata el contraste de cómo era la vida en los barrios residenciales (“suburbs”)

de los artistas y cómo todo ha cambiado con la sobremodernidad actual. Con cierto tono nostálgico tratan todo tipo de cosas como el amor loco adolescente, los ratos de no hacer nada, o la ausencia de sentimiento de pertenencia a esos lugares en la actualidad. La canción *Modern Man* es singular ya que habla de la incompreensión de los hombres modernos, esa vacuidad de valores a la que se enfrentan en la sociedad contemporánea, posmoderna, a la que no pertenecen. Son pocos, están cansados y por eso están sentados esperando a “coger número”, para poder irse de aquí.

“So I wait in line, I'm a modern man / Así que espero mi turno, soy un hombre moderno

And the people behind me, they can't understand / Y la gente de mi lado, no puede entenderlo

Makes me feel like / Me hace sentir como

Something don't feel right” / Que algo no va bien”

En cuanto al afectivo, donde la idea es el vínculo emocional como supervivencia, curiosamente son las películas anteriores las que también me han inspirado. Las tres son un triunfo de los sentimientos contra la sociedad, cada vez más impersonal. Es un refugio emocional para los personajes, aunque en su mayor parte de relaciones románticas y en tono dramático: en el caso de *Her* con una computadora; en *Julia* sí que se representa la amistad por encima del amor como refugio a la soledad y en *Lost in Translation* se trata el refugio de dos personas ante una ciudad hostil y como único agarre al mundo “real”. En este caso es la amistad, que muchas películas han tratado a lo largo de la historia del cine y cuya inspiración me ha surgido sobre todo en su tratamiento cómico: *Intocable* (2011), *Con faldas y a lo loco* (1959), *Rick y Morty* (2013), *Escondidos en brujas* (2008), *Four Lions* (2010), *Supersalidos* (2007) o *Colega, ¿dónde está mi coche?* (2000).

La comedia ha tenido su principal inspiración en un compendio incalculable de obras, sobre todo de la llamada “comedia contemporánea”. El uso de la comedia reflexiva que ha servido de inspiración a este proyecto va desde el *spoof* hasta el post-humor. En cuanto a *gags* y *sketches*, los Monty Python con sus *sketches* como en el filme *El sentido de la vida* (1983), donde además reflexionan y hacen críticas sobre momentos cumbre de la vida de ayer y hoy en forma de episodios independientes. Las películas del *spoof* como *Los productores* (1967) o *Sillas de montar calientes* (1974) de Mel Brooks, con elementos cómicos como el juego constante con el MRI y sus dobleces y los *gags* como unidad

unitaria casi independiente en la historia; Woody Allen y su particular estilo de comedia basados en un personaje neurótico y depresivo; el humor absurdo, metaficcional y la intertextualidad en la serie *Arrested Development* (2004); el fracaso en la superación de los personajes como elemento principal en *Modern Family* (2009); y el humor incómodo o post-humor de *The Office*, *El fin de la comedia* o vídeos y *sketches* de los conocidos como Venga Monjas.

Para la construcción de personajes me he basado en las dos esferas en las que el guion va continuamente delegándose: la realidad, cogiendo elementos de reales de los dos protagonistas reales, como en la ficción basándome en personajes ya existentes. En cuanto a los personajes ficcionales como referencia, me han inspirado tanto personajes que se encuentran en la doble dualidad de ser personas reales y ser personajes, y en personajes que muestren los atributos de las personalidades que quiero reflejar. Personajes que reflejen la angustia posmoderna, que reflejen en su individualidad un sentimiento colectivo de deconstrucción, falta de valores y cinismo y humor.

Haciendo una mirada más individual, y basándome en los momentos en los que los personajes estén en una esfera más íntima, he tenido varias referencias para la construcción de Jota y Juanjo. La serie de comedia *Modern Family* (2009-2019) me ha servido a la hora de construir los personajes, y a la hora de crear situaciones para mostrar sus personalidades. En el caso de Jota, sería una mezcla entre Phil Dunphy (Ty Burrell) para dar ese aire de niño que nunca creció y la ingenuidad y motivación total para hacer lo que le apasiona, y el de Cameron Tucker (Eric Stonestreet) en la personalidad de artista ególatra y en ocasiones “abogado de pobres”. Por otro lado, me ha servido para construir la personalidad de Juanjo, paradójicamente mediante sus respectivas parejas: Claire Dunphy (Julie Bowen), me ha servido sobre todo para esa faceta “colaboradora”, con mucho carácter y muy controladora de todo lo que le rodea, pero luego en el fondo inestable y muy emocional, y Mitchell Pritchett (Jesse Tyler-Ferguson), un personaje que se define por frenar los impulsos idealistas y prefiere pasar desapercibido. Aparte de *Modern Family*, y bajo la idea de personajes fracasados –en comedia–, también he cogido ejemplos de personajes como Ignatius Farray en *El fin de la comedia* o David Brent en *The Office*.

Haciendo una mirada más coral, y sobre todo para las escenas de grabación del documental –es cuando se ve mayor número de personajes- me he basado en los personajes de los falsos documentales *Very Important Perros* y *This is Spinal Tap*, y la serie *Arrested Development*, con esa idea de ver desde cierta distancia de espectador el espectáculo absurdo que viven los personajes sin darse cuenta.

En el caso de la estructura, no me refiero al hecho de basarme en películas o series con una estructura clásica de tres actos, sino en la estructura que dentro de ese canon he querido mezclar de varias obras. Por un lado, *I, Tonya* (2017), es una película que me inspiró por mostrar la biografía de Tonya Harding, la famosa patinadora estadounidense cuya fama se vio truncada por las acusaciones de haber lesionado a su rival en una competición. Esta autobiografía precisamente está contada en forma de falso documental, pero de una manera muy original. No cuenta con todos los elementos estéticos de un documental, partiendo de que Tonya Harding es interpretada por la conocida actriz Margot Robbie (como Woody Allen hizo en *Zelig*), sino que desde la completa autoconsciencia de que es un relato ante todo ficcional, rompe la estructura a la que estamos acostumbrados en las autobiografías ficcionales y convierte el filme en un caótico cruce de versiones diferentes pero igualmente plausibles –a lo *Rashomon*- de los protagonistas acerca de la historia. El filme convierte el atractivo principal, que parecía ser la historia del ascenso y caída de la patinadora, en un acercamiento a lo National Geographic de la auténtica jauría de personajes en la que el “¿quién lo hizo?” se convierte en “¿de dónde ha salido esta gente?”. Esta idea también se encuentra en el falso documental *Very Important Perros* (2000), de Christopher Guest, maestro del falso documental y otra fuente de inspiración para el guion. La estructura del filme se basa en estética de falso documental observacional, -todo lo contrario que en la película anterior- donde el espectador asiste a diferentes dueños de perros preparándose para un importantísimo concurso. Al igual que en *I, Tonya*, en esta película se busca reflexionar sobre si el concurso trata acerca de los perros, o de los dueños. Mediante un aparente distanciamiento entre la cámara y los personajes (que mantiene la comicidad como veíamos en la parte teórica), consigue que el concurso pase de los perros a sus dueños, y brindándonos situaciones que van desde el drama hasta la absurdez. Mi manera de ver la estructura de *Estoy cansado de llamarte Jota* se sitúa a medio camino entre ambas: utilizar recursos interactivos de estética documental como la voz en off, la rotura de la cuarta

pared o un ritmo alocado como el de *I, Tonya*, mezclado con la observación crítica y distante y el carácter cómico y de improvisación de los actores de *Very Important Perros*.

En cuanto al estilo y al tono, sin duda *This is Spinal Tap* (1984), de Rob Renier –donde Guest fue guionista-. De ella saqué la inspiración del estilo naturalista de improvisación actoral, donde los actores son poco conocidos y con innegables dotes cómicas: y el uso de la música del propio grupo para la narración. Se da por supuesto la ya mencionada estética documental, pero lo importante es sustentar el filme en el estilo de improvisación actoral, donde hay pocos diálogos marcados y tiene que existir la mayor naturalidad posible, y el tono de comedia contemporánea, que además en esta película se hace tan irónico que despeja cualquier indicio de “veracidad” de la película. Además, el tono cómico he decidido hacerlo más gamberro y post-humorístico, utilizando las referencias cómicas anteriormente descritas.

B. GUION LITERARIO.

El propósito final es la realización final del guion literario, pero antes hay que determinar unas pautas que se han llevado a cabo en la realización del guion.

La primera es, como se anticipaba anteriormente, la ausencia de una dialogación específica. El guion está escrito sin tabulaciones de diálogos, en cambio, se dan unas pautas de lo que se busca que los personajes digan, pero sin la literalidad de las mismas. Todo ello es por una simple razón: se busca la improvisación de los actores sobre esas pautas marcadas. Lo que se busca que se diga de forma más o menos literal estará entrecomillado.

La segunda es la presencia de indicaciones técnicas. Se han utilizado ya que al ser un falso documental donde la estética es fundamental, se busca ya marcar desde el guion tener algunas indicaciones técnicas. Donde sea necesario se especificarán determinados zooms, movimientos de cámara o el énfasis en unos elementos de la acción sobre otros. Esto cobra más sentido teniendo en cuenta que la cámara es prácticamente un personaje más, un ente narrativo y físico.

Y la tercera y última es precisamente el juego con las contradicciones del formato en sí, que dan lugar a una mayor libertad en la escritura. Teniendo en cuenta que el guion del

falso documental puede ir desde la casi ausencia del mismo hasta la existencia de un guion completamente cerrado, se ha optado por tener cierta libertad a la hora de escribir, y no ceñirse al formato más institucional del guion.

6. CONCLUSIONES.

A. DERIVADAS DE LOS APUNTES TEÓRICOS

En el presente trabajo se pretendía poner en relieve un previo análisis teórico, y reivindicarlo como uno de los principales elementos que cualquier desarrollo creativo debe tener. Unos apuntes teóricos que inevitablemente forman parte de éste, ya sea de manera intuitiva o con una mayor rigurosidad.

Una de las primeras conclusiones es, lógicamente, la espectacular variación del proyecto desde el punto en el que estaba concebido previo al análisis teórico hasta después del mismo. Establecer un triple eje en torno al falso documental, la autoficción y la comedia contemporánea ha sido fundamental para dos cosas: conocer las reflexiones teóricas existentes de cada disciplina, enfrentarlas y sacar una propia interpretación para el desarrollo práctico posterior, y a su vez dar al autor un mayor conocimiento de materiales ya existentes, de los que muchos han sido posteriormente referente directo para el guion.

En el trabajo investigativo se han analizado tanto textos literarios como textos fílmicos, dando cuenta a ideas fundamentales extraídas: que son disciplinas ambiguas y contradictorias, y que en realidad, “todo está escrito”. Ninguna de las tres disciplinas estudiadas se puede afirmar que sean claras y concisas en cuanto a sus objetivos o sus interpretaciones, y prueba de ello era los análisis críticos de diferentes autores en los que la mayoría partían de una base contradictoria: el falso documental entre la realidad y la ficción, la autoficción entre el “yo” autobiográfico y el “yo” representado, y la comedia contemporánea entre lo cómico y lo humorístico. Por otro lado, indagar en la raíz de estas disciplinas ha puesto en relieve que la mayor parte de ellas surgieron mucho antes de lo que pensábamos, ayudando también a desmontar mitos preconcebidos.

Al no estar el guion escrito a priori, sino que más bien partir de una idea abstracta, este proceso crítico ha influido hasta variar en gran parte la idea original, y por tanto de manera directa en el desarrollo del guion, el fin último del presente trabajo, pero no por ello el más importante. De hecho, es bastante probable que la parte más fructífera en cuanto al

desarrollo del guion haya sido poder plasmar las diferentes ideas y teorías existentes analizadas, además de la cantidad de recursos fílmicos que se han conocido durante la investigación y posteriormente puestos como referentes para el guion en la parte práctica.

B. DERIVADAS DEL PROCESO CREATIVO

Por otro lado, el proceso creativo muestra principalmente una conclusión general: jamás empezar a hacer un guion sin realizar todos los pasos previos hechos en el presente trabajo. Desde concebir la idea y los temas, hasta la exhaustiva definición de los personajes o selección de referentes previos.

En primer lugar, la cantidad de referentes y de ideas gracias al proceso teórico realizado previamente. Se ha intentado hacer un compendio en el apartado de Referencias audiovisuales, pero es cierto que se han usado muchas más y que hubiera sido muy difícil hacerlo sin la investigación previa. Se destaca el descubrimiento del *spoof* como comedia contemporánea, numerosos falsos documentales y productos autoficcionales, pero sobre todo creaciones españolas, hasta el momento desconocidas y que han enriquecido enormemente el proyecto, como *El cielo gira* (2004), de Mercedes Álvarez.

En segundo lugar, la mayor facilidad a la hora de ordenar el caos de un proceso como es el creativo. Gracias a los autores ya mencionados previamente de guion como Tubau o McKee, la concepción de la parte práctica se asentaba de igual manera en una base más o menos teórica. Ya no solo teniendo en cuenta aspectos como la estructura, sino también aspectos como la idea dramática y la idea temática, o el desarrollo de los personajes, todo basado en previas indicaciones teóricas que han dinamizado y organizado mucho más el desarrollo de esta parte y, en parte, ahorrado mucho tiempo y estrés.

A pesar de ello, el guion final quizás sí que se puede concluir que “escapa” de este orden y dinamismo. Y es que como dice Tubau (2006), “la única manera de escribir un buen guion es escribir antes un mal guion” (p. 310). Y de algo ha servido esta parte práctica y el desarrollo del guion es fundamentalmente para sembrar la semilla de un proyecto, una primera versión inacaba de imperfecta, que se espera que sea la primera de muchas más.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Adarve Martínez, S. (2017). La comedia autoficcional negativa. Louie y El fin de la comedia. Un apunte intermedial. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*(28), 97-109. Obtenido de <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/2059/1891>
- Affleck, C. (Dirección). (2010). *I'm Still Here* [Película].
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Allen, W. (Dirección). (1977). *Annie Hall* [Película].
- Allen, W. (Dirección). (1983). *Zelig* [Película].
- Álvarez, M. (Dirección). (2004). *El cielo gira* [Película].
- Ambrossi, J., & Calvo, J. (Dirección). (2014). *Paquita Salas* [Película].
- Augé, M. (2007). Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana. *Contrastes: Revista cultural*,(Nº 47), 101-107.
- Balagueró, J., & Plaza, P. (Dirección). (2004). *REC* [Película].
- Block, M. (Dirección). (1975). *No Lies* [Película].
- Bordwell, D. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Brooks, M. (Dirección). (1974). *Sillas de montar calientes* [Película].
- Brooks, M. (Dirección). (1983). *Los productores* [Película].
- C.K., L. (Dirección). (2010). *Louie* [Película].
- Cabrejo, J. C. (2012). Metaficción, literatura y cine: Don Quijota de la Mancha y Grizzly Man de Werner Herzog. *Escritura y Pensamiento*(31), 159-181.
- Cartel, W. (Dirección). (2002). *El otro lado de la luna* [Película].

- Casares, J. (2002). Concepto del humor. (U. C. Madrid, Ed.) *CIC (Cuardenos de Información y Comunicación)*(7), 169-187. Obtenido de <http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0202110169A>
- Coppola, S. (Dirección). (2003). *Lost in traslation* [Película].
- Costa, J. (Ed.). (2010). *Una risa nueva: post-humor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Molina de Segura: Nausicä.
- David, L. (Dirección). (2010). *Larry David: Curb Your Enthusiasm* [Película].
- Deodato, R. (Dirección). (1979). *Holocausto Caníbal* [Película].
- Évole, J. (Dirección). (2014). *Operación Palace* [Película].
- Farray, I., Navarro, R., & Esteban, M. (Dirección). (2014). *El fin de la comedia* [Película].
- Ferri Escuriet, I. (2015). Estrategias de manipulación en el falso documental Operación Palace. (U. P. Valencia, Recopilador) Gandia.
- Flaherty, R. J. (Dirección). (1922). *Nanook el esquimal* [Película].
- Flaherty, R. J. (Dirección). (1926). *Moana* [Película].
- Forman, M. (Dirección). (1999). *Man on the Moon* [Película].
- García Martínez, A. (Mayo de 2003). Metaficción: cuando el cine atraviesa el espejo. (U. d. Navarra, Ed.) *Revista Nuestro Tiempo*, 5(587), 72-79. Obtenido de <http://dadun.unav.edu/handle/10171/38867>
- García Martínez, A. N. (2007). La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual. *Zer*, 12(22), 301-322.
- Gervais, R., & Merchan, S. (Dirección). (2001). *The Office* [Película].
- Gifreu, A. (2010). *El documental interactivo: una propuesta de modelo de análisis*. (U. P. Fabra, Ed.) Obtenido de Academia:

http://www.academia.edu/1490729/El_documental_interactivo._Una_propuesta_de_modelo_de_an%C3%A1lisis_Pre-PHD_

Gifreu, A. (Febrero de 2015). Evolución del concepto de no ficción. *OBRA DIGITAL*(8), 14-39.

Gillespie, C. (Dirección). (2017). *I, Tonya* [Película].

Gómez Tarín, F., & Rubio Alcover, A. (2013). Narrador fílmico y autoficción. Nuevas posibilidades del punto de vista. *Actas del V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social* (págs. 1-28). Universidad de La Laguna: V CILCS. Obtenido de http://www.revistalatinacs.org/13SLCS/2013_actas/033_Gomez.pdf

Gómez, I. (Enero de 2018). *Problemas y derivas de la autoficción en pantalla*. Obtenido de El Cuaderno: <https://elcuadernodigital.com/2018/01/13/problemas-y-derivadas-de-la-autoficcion-en-pantalla/>

Guerín, J. L. (Dirección). (1997). *Tren de sombras* [Película].

Guest, C. (Dirección). (2001). *Very Important Perros* [Película].

Gutiérrez Correa, M. L. (2014). El cine de autor. Del cine moderno al cine posmoderno. *Razón y Palabra*(87). Obtenido de http://www.razonypalabra.org.mx/N/N87/V87/14_Gutierrez_V87_02.pdf

Harmon, D., & Roiland, J. (Dirección). (2013). *Rick y Morty* [Película].

Huerga, M. (Dirección). (1987). *Gaudí* [Película].

Hurwitz, M. (Dirección). (2004). *Arrested Delevopment* [Película].

Idle, E., & Weis, G. (Dirección). (1978). *The Rutles, all you need is cash* [Película].

Jackson, P. (Dirección). (1995). *La verdadera historia del cine* [Película].

Jones, T., & Gilliam, T. (Dirección). (1983). *El sentido de la vida* [Película].

- Jonze, S. (Dirección). (2003). *Adaptation* [Película].
- Jonze, S. (Dirección). (2013). *Her* [Película].
- Kieslowski, K. (Dirección). (1979). *Amator (El aficionado)* [Película].
- Lacuesta, I. (Dirección). (2003). *Cravan vs. Cravan* [Película].
- Lanza, P. (2013). La cámara y el sujeto: sobre el direct cinema. *UBA-CONICET*(8), 72-87.
- Leiner, D. (Dirección). (2000). *Colega, ¿dónde está mi coche?* [Película].
- Levitan, S., & Lloyd, C. (Dirección). (2009). *Modern Family* [Película].
- López Ligeró, M. (2015). *El falso documental: Evolución, estructura y argumentos del fake*. Editorial UOC.
- Lumière, L. (Dirección). (1895). *El regador regado* [Película].
- Lumière, L. (Dirección). (1895). *La salida de la fábrica Lumière* [Película].
- Lumière, L., & Lumière, A. (Dirección). (1896). *La llegada del tren a la estación de La Ciotat* [Película].
- Lyotard, J.-F. (1994). *La postmodernidad explicada a los niños*. Barcelona, España: Gedisa.
- Manning, L. (Dirección). (1992). *Ghostwatch* [Película].
- Mañas, A. (Dirección). (2003). *Noviembre* [Película].
- Martín Patino, B. (Dirección). (1996). *Andalucía, un siglo de fascinación* [Película].
- Martín, E. (Dirección). (2016). *Júlia ist* [Película].
- McDonagh, M. (Dirección). (2008). *Escondidos en Brujas* [Película].
- McKee, R. (2013). *El guion*. Barcelona: Alba Editorial.

- Morris, C. (Dirección). (2004). *Four Lions* [Película].
- Motola, G. (Dirección). (2007). *Supersalidos* [Película].
- Myrick, D., & Sánchez, E. (Dirección). (1999). *El proyecto de la bruja de Blair* [Película].
- Nakache, O., & Toledano, E. (Dirección). (2010). *Intocable* [Película].
- Navarro, E., & Daura, X. (Dirección). (2012). *Don Pepe Popi* [Película].
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México: UNAM.
- Orellana, J., & Martínez, J. (2010). *Celuloide postmoderno. Narcisismo y autenticidad en el cine actual*. Madrid: Encuentro.
- Renier, R. (Dirección). (1984). *This is Spinal Tap* [Película].
- Roscoe, J., & Hight, C. (2001). *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.
- Salmerón, G. (Dirección). (2017). *Muchos hijos, un mono y un castillo* [Película].
- Trueba, D. (Dirección). (2010). *¿Qué fue de Jorge Sanz?* [Película].
- Tubau, D. (2006). *Las paradojas del guionista*. Barcelona: Alba Editorial.
- Vardá, A. (Dirección). (1975). *Daguerréotypes* [Película].
- Vardá, A. (Dirección). (2000). *Los espigadores y la espigadora* [Película].
- Vattimo, G. y. (2006). *El pensamiento débil*. Madrid, España: Cátedra.
- Vertov, D. (Dirección). (1929). *El hombre de la cámara* [Película].
- Vigalondo, N. (Dirección). (1999). *Una lección de cine* [Película].

Villaronga, A., Zimmermann, L., & P. Racine, I. (Dirección). (2002). *Aro Tolbukhin: en la mente del asesino* [Película].

Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

Welles, O. (1938). *La guerra de los mundos*. Nueva York, EEUU: CBS.

Welles, O. (Dirección). (1941). *Ciudadano Kane* [Película].

Wilder, B. (Dirección). (1954). *El crepúsculo de los dioses* [Película].

Wilder, B. (Dirección). (1959). *Con faldas y a lo loco* [Película].

Zavala, L. (2007). Metaficción en literatura y cine. *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas "*. 3, págs. 742-749. Monterrey, México: Fondo de Cultura Económica... [et al.].

Zulueta, I. (Dirección). (1973). *Arrebato* [Película].

Zunzunegui, S., & Zumalde, I. (2014). Ver para creer. Apuntes en torno al efecto documental. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 88-94. Obtenido de

<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=185&path%5B%5D=152>