

Arts, Linguistics, Literature and Language Research Journal

DISEÑO TÉCNICO DE RECURSOS COMO ANIMACIÓN DOCUMENTAL. UN CASO DE ESTUDIO: LA FRONTERA QUE UNE. EL ORIGEN DE LAS TIERRAS DE 'LOS MANUEL'

Alfonso Burgos Risco

Universidad de Zaragoza, Unidad

Predepartamental de Bellas Artes

Teruel, España

<https://orcid.org/0000-0002-2804-6567>

All content in this magazine is licensed under a Creative Commons Attribution License. Attribution-Non-Commercial-Non-Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).



Resumen: Con motivo el ‘Congreso de historia 1244-2019: origen del estado de los Manuel y del 775 aniversario de la frontera entre los reinos de Valencia y Murcia’ y en colaboración directa, la Universidad de Murcia produce el documental ‘La frontera que une. El origen de las tierras de los Manuel’ (2019), obra que reconstruye mediante recreaciones de animación los pasajes que contextualizan los eventos previos y posteriores al Tratado de Almizra así como la creación del estado de los Manuel. Este texto expone una propuesta basada en la experiencia sobre creación de documentales. El objetivo es compartir una serie de planteamientos que forman la base del diseño y concepción de un tipo de documental que utiliza la animación como herramienta técnico-artística innovadora para la (re)construcción de pasajes narrados a partir de testimonios de especialistas. El artículo se compone de tres partes: en una primera se expone una aproximación a las bases del cine documental, en una segunda parte, se ponen de relieve los planteamientos de teóricos y cineastas documentales que definen el contexto teórico y el potencial de la animación documental, planteando en la tercera parte, un resumen de la producción documental ‘La frontera que une’.

Palabras clave: Cine, documental, diseño morfológico, animación documental, universidad pública.

INTRODUCCIÓN

De forma habitual podemos observar documentales de historia o de temática naturalista -quizá los géneros más populares- y reflexionar acerca de esta tipología y de cómo éste nos relata una serie de testimonios reales, de acontecimientos que ocurren en un determinado tiempo y lugar, y que se nos narran de una forma convencional. De este modo nos encontramos ante historias de complejidad variable que siguen la estructura

narrativa clásica de introducción, nudo y desenlace.

Este tipo de documentales manifiestan el material histórico o la imagen real como pilar fundamental de la veracidad del discurso en el filme. Para ello, en primer lugar, debemos atender a la esencia de este género. El documental es una forma de investigación, que se construye sobre una búsqueda y se edita en función del fin que se persigue comunicar, es una forma de reflexión y de investigación audiovisual, para esclarecer o arrojar luz sobre una realidad o personaje.

Recuperando la cita popular atribuida a Albert Einstein, “El misterio es la cosa más bonita que podemos experimentar. Es la fuente de todo arte y ciencia verdadera” (como citado en Reyes, s.f.), el documental nos ofrece la posibilidad de combinar arte y ciencia para crear experiencias audiovisuales únicas que te permitan descubrir y resolver misterios de forma fidedigna, científica, amena y dinámica.

BASES CONCEPTUALES SOBRE REALIZACIÓN Y PRODUCCIÓN DOCUMENTAL

Debemos atender a que el cine documental se concibe como un testimonio, una forma de comunicar descubrimientos o realidades desconocidas para un gran público. A principios del siglo XX goza de una gran popularidad gracias a la demanda presente en las capitales de descubrimientos, tierras exóticas y mundos perdidos.

Raúl Beceyro (1944) es un director de cine, crítico y fotógrafo argentino quien ha reflexionado sobre el contenido y significado de la imagen, de su lectura e interpretación, y nos aproxima a la esencia del testimonio en este género más allá de los términos real, verosimilitud o documento. Beceyro plantea una característica que determina la naturaleza de testimonio de estas obras a la vez que establece la independencia y distancia que

ha de haber entre el documental y la realidad filmada: “El *film* documental cuenta hechos que han sucedido o que están sucediendo independientemente de que con ellos se haga o no una película. Sus personajes existen también fuera del *film*, antes y después del film” (Beceyro, 2014, como citado en Rodrigo-Cano, 2019, p.318). Es precisamente el paradigma de este género quien seduce a los espectadores a través de la narración cotidiana de una familia de esquimales que sobreviven en el hielo en el documental de Robert Flaherty, *Nanook of the Noth* (1922).

John Grierson (1898-1972), fue un documentalista escocés muy influido por la obra de Robert Flaherty -en tanto que entendió el documental como realismo, la búsqueda y presentación de una realidad- y las teorías soviéticas de montaje cinematográfico, especialmente de Sergei Eisenstein y la concepción de la experiencia cinematográfica como un ejercicio intelectual que multiplicaba las posibilidades narrativas, creativas e intelectuales de una película. Para Grierson, el cine, y en concreto el cine documental, tienen un potencial inmenso como instrumento para la educación y la participación social, mediante la dramatización de realidades cotidianas, manifestando las implicaciones y consecuencias de los nuevos conocimientos y temas en el espectador:

Tan sólo con la información y el análisis no conseguiréis esto, porque la vida se os escapará de las manos. Lo conseguiréis únicamente adoptando un método ‘dramático’ que desvele la naturaleza y el destino de las cosas y que haga posible una íntima adhesión a ellas (John Grierson en Moreno, 2016).

Grierson apunta las características del cine documental para implicar a las personas y plantea que, para alcanzar este fin, se debe mostrar o construir creativamente la realidad (Artium Museoa, 2010) a través del

cine. El cine documental no deja de ser una representación de la realidad, limitada por un encuadre, un registro sonoro, la creatividad y la integridad del autor del mismo para con la realidad representada.

En este punto es importante apuntar dos ideas a propósito de este tratamiento creativo. En primer lugar, la integridad del autor para con la realidad representada, es uno de los aspectos trascendentales que definen el grado de construcción o manipulación, según el caso, de la labor ejercida por los responsables creadores en la producción documental. Derivado de éste, destaca la lealtad con los entrevistados y sus testimonios, en tanto que hay que seleccionar y editar su discurso para construir el relato del documental. Estos casos exigen integridad, sinceridad y responsabilidad en la creación del proyecto.

En segundo lugar, este tratamiento creativo requiere cierto grado de estilo narrativo y estético, que en cierto modo podríamos definir como determinada poesía visual. El grado de poesía en el cine documental se manifiesta de manera determinante con el cineasta armenio Artavazd Pelechian, autor de *The Beginning* (1967), *We* (1967), *Inhabitant* (1970), *The Seasons of the Year* (1975), *The Autumn Pastoral* (1971), *Life* (1993) o *The End* (1994).

Enrique Martínez-Salanova (2014) recupera las expediciones de Robert Flaherty en el rodaje de *Nanook of the North* (1922) y relata cómo se incendiaron los más de 8.400 metros de película filmada originales, con las primeras tomas de *Nanook* y su familia. La consecuencia de este accidente conllevó una nueva expedición al ártico y volver a filmar a *Nanook* con la diferencia de que Flaherty aplicó los conocimientos cinematográficos para rodar mejores tomas. El resultado de aproximadamente diez años de expediciones al ártico se tradujo en *Nanook of the Noth* (1922), y según el propio Flaherty, regrabar

fue lo que salvó el proyecto, pues el material filmado quemado no dejaba de ser *amateur*.

Volver a filmar a la familia de esquimales supuso la dramatización de escenas que Flaherty sabía que funcionaban mejor, una vez revisadas y perdidas las numerosas grabaciones anteriores. Por lo que intervino de forma directa en la construcción de la realidad que estaba representando y, en este punto, metafóricamente se acerca a *Ceci n'est pas une pipe* de René Magritte, la pintura de un pipa que afirma que no es una pipa. *La traición de las imágenes* es una serie de cuadros de René Magritte realizados con pintura al aceite entre 1928 y 1929 en los cuales se podía leer *esto no es una pipa* junto a la pintura realista de una pipa de tabaco.

Tanto la obra de Magritte como el documental de Flaherty –paradigma del realismo documental– son construcciones artísticas que aluden a una realidad que trasciende la propia obra. La clave no está en si se cumple una fórmula cuasi matemática ‘cine documental = a realidad’, queda patente que en todo caso hablamos de representación y construcción. En este sentido cabe mencionar la reflexión de Beatriz Guerrero González-Valerio a propósito del valor testimonial de la fotografía por sus características técnicas, a pesar de lo cual, no deja de tratarse de un fragmento seleccionado de la realidad:

La categoría “documental” designa imágenes que principalmente confían en la cámara pues se basan en el efecto-verdad que se establece con el referente, decretando, por tanto, que la imagen lleva implícito el valor de testimonio. La fotografía documental es una imagen que constata, que certifica un acontecimiento, que se basa en la capacidad de la fotografía para acercar la realidad al lector de imágenes, lo cual no significa que la foto documental sea la verdad, ni la única posibilidad fotográfica (Guerrero González-Valerio, 2018, p.305).

La pregunta no deber ser ¿qué es lo real en el cine documental?, sino, ¿cuáles son las claves definitorias que construyen el cine documental?

Podemos entender que siempre hay una manipulación de la realidad, en tanto que construcción, pero podemos extraer dos elementos clave presentes en el cine documental, característico de éste, y elementos diferenciadores con respecto a la ficción: el *referente real*, esa parte del mundo histórico o contemporáneo retratado que existe previa y posteriormente a la película; y el concepto de *documento*, como material testimonial que da fe de la existencia de un referente real a nivel histórico.

Para construir un documental resultan vitales los análisis técnicos de los cineastas y críticos Michael Chion y Michael Rabiger, resultando especialmente funcional la obra de este último *Tratado de dirección de documentales* (2007). Aquí Rabiger establece una serie de elementos morfológicos que tienen presencia en cualquier documental tanto en imagen como en sonido, definidos todos ellos por su naturaleza y su grado de intervención en escena, planteado como un manual abierto de herramientas técnicas cuya selección e implantación en la creación de documentales queda a discreción de los autores.

Lo más interesante de la propuesta de Rabiger es que no ofrece una fórmula absoluta. En su consideración, los documentales pueden utilizar cualquiera de estos ingredientes indistintamente y sin proporciones estrictas entre ellos; Rabiger formula que cualquier documental puede utilizar uno o varios ingredientes, dependiendo la combinación y el equilibrio entre ingredientes de imagen y de sonido según el caso en concreto.

REFLEXIONES SOBRE EL POTENCIAL DE LA ANIMACIÓN DOCUMENTAL.

Con el cambio de siglo comienzan a darse nuevas tendencias en el cine documental que reflexionan sobre los límites y la naturaleza del género a propósito de la evolución del lenguaje, los avances tecnológicos y las características de los espectadores, más familiarizados con las nuevas tecnologías y con una mayor cultura visual (Burgos Risco y Mayor Iborra, 2012). Se comienza a reflexionar sobre la creación documental expandiendo las limitaciones técnicas de las visiones clásicas del documentalismo.

En 2008 se estrena en salas –en España llega en febrero de 2009- la película *Vals con Bashir*, dirigida por Ari Folman, película de animación con un fuerte carácter documental, autobiográfico y reflexivo, sobre los recuerdos del propio director y de otros soldados, durante el conflicto del Líbano en 1982. Folman entrevista a parte de sus antiguos compañeros y dramatiza otros testimonios como base para construir la animación. La obra de Folman reivindica la animación como un lenguaje rico y poderoso para trasladar al espectador hechos reales mediante una cierta intensidad emocional.

En Burgos Risco (2015) se analizan referentes de animación documental en el que se aluden a obras animadas como citas realidad o referencias a historias reales contadas por sus protagonistas, desde *Crulic: Path to Beyond* de Anca Damian (2011), *Pequeñas voces* de O. Andrade y J. E. Carrillo (2010) o *The Missing Picture* de Rithy Panh (2013). Destaca la predominancia de obras equilibradas entre imagen real y animación documental en ca como *30 años de oscuridad* de Manuel H. Martin (2011), *The Green Wave* de Ali Samadi Ahadi (2010), *Truth Has Fallen* de Sheila M. Sofian (2013) o *In the Realms of the Unreal* de Jessica Yu (2004), o de las

obras en las que la animación documental posee un peso minoritario en la composición de la obra cinematográfica, como los casos de *Los Rubios* de Albertina Carri (2003), *Hybrid* de Monteith McCollum (2000), *Grandma Lo-Fi* de I. Birgisdóttir, O. Jonsson y K. Björk Kristjansdóttir (2011), *Camp 14 Total Zone Control* de Marc Wiese (2012) o la reciente y galardona *Flee* de Jonas Poher Rasmussen (2021), que demuestran que la animación documental también es un recurso como forma de animación con entidad y características propias.

La reflexión más interesante es que los espectadores no dudan de que habla de una realidad y un momento histórico determinado, real y acontecido. La animación funciona como símbolo de lo real y lejos de distraer al espectador, lo acerca a la realidad narrada. En esta línea, Alejandro Aram Vidal escribe a propósito del documental animado:

[...] en el caso del documental animado se integran técnicas y lenguajes de dos géneros tradicionalmente distintos, con lo cual se obtiene una nueva forma de representación audiovisual, que articula la intención de testimoniar algún aspecto real, pero a partir de una visualidad que no indica directamente a esa realidad, sino que la muestra a través de la subjetiva del creador (Vidal, 2011).

El primer antecedente que apoya la afirmación de Aram Vidal se encuentra en 1915: el 7 de mayo, un submarino U20 alemán dispara un torpedo al transatlántico norteamericano RMS Lusitania, próximo a la costa inglesa. No existen grabaciones ni fotografías del hundimiento en alta mar, y la crónica periodística de August F. Beach construyó la noticia a través de unas pocas entrevistas a supervivientes del hundimiento.

En este contexto con cierta agitación social entre los que consideraban que Estados Unidos debía mantenerse al margen y quienes pensaban de debían intervenir, Winsor McCay -conocido dibujante de *Little Nemo*

(1911) o *Gertie the dinosaur* (1914)- produce un cortometraje animado titulado *The sinking of Lusitania* (1918) que reconstruye el hundimiento del Lusitania a partir de los testimonios de los supervivientes, creando 25.000 dibujos que son fotografiados en película filmica.

McCay (1918) realiza una animación realista con muchos detalles técnicos a partir de fotografías de archivo del Lusitania, y complementa los hechos, la crónica, con elementos narrativos propios de la intriga o del suspense, habituales en la ficción. El autor pone todo su empeño en realizar una obra que retrate lo que ocurrió con el Lusitania, y emplea veintidós meses para dibujar mediante acetatos de desarrollo del hundimiento, para lo que cuenta con la ayuda del artista John Fitzsimmons como asistente de animación en ciclos de olas de dieciséis fotogramas o la del caricaturista William Apthorp 'Ap' Adams que se encarga de ordenar y preparar los fotogramas para su filmación (Canemaker, 2005, p. 188). Al igual que las anteriores obras, McCay financia la producción, adquiriendo unos acetatos más gruesos que permitían lápiz y tinta, pero traen la complicación de no adaptarse al estándar de sujeción lo plantean una dificultad añadida para su filmación. Como solución Fitzsimmons modifica el sistema de ganchos del sistema de cierre de una carpeta (Canemaker, 2005, p. 193), lo que posteriormente serviría para el registro sin variaciones de los fotogramas.

El hundimiento del Lusitania es el primer cortometraje de animación de no ficción que representa la realidad a través del testimonio de uno o varios de sus protagonistas. Y no fue el único.

La investigadora y docente Annabelle Honess Roe de la University of Surrey, Reino Unido, publica en 2013 un monográfico que profundiza en la naturaleza de la animación documental, diferenciando ésta de la

animación de ficción y de su funcionamiento en el contexto cinematográfico. Honess Roe reflexiona sobre una forma de creación documental sustentada en la recreación artística de sucesos reales, documentales que a pesar de estar contruidos con imagen real (híbridos) o ser íntegramente de animación. La idea gira en torno al potencial de la evocación y la mimética para construir un relato estético creíble e inspirador:

Through mimetic substitution, non-mimetic substitution and evocation, animation responds to the limitations of live-action material. Rather than questioning the viability of knowledge through documentary, animated documentaries offer us an enhanced perspective on reality by presenting the world in a breadth and depth that live-action alone cannot (Honess Roe, 2013, p.26).

Es sin embargo la cineasta, productora y profesora de la University of South California, Sheila M. Sofian, quien da la clave fundamental de por qué funcionan mejor este tipo de creaciones para el público (Boglioli Randall, 2015). A través del relato oral como fuente del documental, la animación puede ser un vehículo que perfectamente implique al público en los contenidos, más allá de datos técnicos y prejuicios que puedan condicionar la recepción del documental. La animación documental para Sofian, se erige como una herramienta de interés potencial para comunicar, entretener e implicar al espectador gracias a las metáforas visuales.

For documentary in particular, people around the world admit to me that they judge live action based on how the people look on screen to some degree; whereas they say they can empathize more with voices on an animated piece. So that's very powerful. As an artist, animation also gives me the ability to have visual metaphors and a range of tools that make it more compelling (trad. Boglioli Randall, 2015).

“LA FRONTERA QUE UNE. EL ORIGEN DE LAS TIERRAS DE ‘LOS MANUEL’. DESARROLLO Y METODOLOGÍA

Concienciados del potencial, la naturaleza y las herramientas, una vez establecidos los principios teóricos que hay en la concepción y diseño del documental *La frontera que une. El origen de las tierras de los Manuel*, resulta pertinente describir la gestación del proyecto.

El proyecto documental se concibe como una de las tres vías de difusión y propuestas del Congreso de historia ‘1244-2019. La Frontera Que Une, sobre el 775 Aniversario de la frontera entre los reinos de Valencia y Murcia’, junto a la exposición itinerante y las actas del propio congreso. Se promueve con el objetivo de alcanzar la máxima difusión y un alto grado de innovación. El profesor e historiador Aniceto López Serrano es uno de los precursores del proyecto planteando la idea original del documental, redactando un guion literario, en el que se relatan los sucesos que acontecen en el período estudiado en el marco del congreso. Una vez lo contactamos, preparamos una propuesta de documental híbrido entre imagen real y animación documental con un marcado estilo artístico junto a una aproximación a los recursos necesarios para recrear los pasajes históricos de una manera dinámica y atractiva para todos los públicos. El proyecto se presenta a la Universidad de Murcia, que asume el proyecto.

El proyecto se produce desde el Área de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones Aplicadas (ATICA) de la Universidad de Murcia, con Miguel Ángel García Lax como jefe de producción. El proyecto se canaliza a través de la Unidad de Apoyo Multimedia (TvUM) que coordinan Javier Tavira y Antonio Nicolás para proporcionar por un lado los medios técnicos necesarios para las filmaciones, las gestiones

relacionadas con la agenda habitual de la unidad además de la coordinación de alumnos con beca de prácticas para complementar las tareas (estudiantes de las titulaciones de Comunicación Audiovisual y Bellas Artes).

La realización del proyecto se canaliza a través del equipo multimedia de TICARUM SLU MP que aporta al proyecto el núcleo creativo para materializarlo. El grupo está formado por Alfonso Burgos, Alberto J. García, José María Laborda, Erica López e Isaac Rupérez.

En la fase de preproducción se preparan las entrevistas, cada una con su propio tema y estructura, incluyendo una sesión de *scouting* viajando entre las provincias de Murcia, Alicante y Albacete con la que definir las entrevistas visitando las posibles localizaciones para las grabaciones de éstas.

En este proyecto, la fase de preproducción se articula con la fase de producción para optimizar el diseño de los recursos que se generarán en postproducción. De ahí que el guion técnico que avanza el montaje cinematográfico se realice de forma posterior a las entrevistas. De este modo se pueden potenciar los contenidos relatados trabajando el factor narrativo y la visualidad de los pasajes descritos. Se buscan referentes visuales para el trabajo de personajes en copias de las *Cántigas de Santa María* de Alfonso X (1221-1284) y el *Llibre dels feits del rei en Jaume*, de Jaime I de Aragón (1274); fotografías para los escenarios y se desarrolla la estética siguiendo anteriores trabajos realizados por el equipo, principalmente “La memoria de las manos. Ecos del legado pedagógico de C. Freinet en Murcia” también dirigido por Burgos Risco (2015) y producido por el mismo núcleo del equipo técnico.

- El 7 de noviembre de 2017 realizamos la entrevista a Ángel Luis Molina en el Castillo de la Atalaya de Villena. Ángel Luis es catedrático de Historia Medieval

por la Universidad de Murcia, y su entrevista giraba en torno a la situación de las poblaciones del reino de Murcia en los primeros tiempos de la ocupación y conquista. Ese mismo día se desarrolla la entrevista a Aurelio Pretel Marín en la ermita de San Antón, en Almansa. Aurelio Pretel es Doctor en historia, investigador y fundador y exdirector del Instituto de Estudios Albacetenses. Su entrevista gira en torno del origen del señorío de Don Manuel.

- El 10 de noviembre de 2017 realizamos la entrevista a Enric Guinot i Rodríguez, en el Salón de Actos del Castillo de Preter. Enric Guinot es catedrático de Historia Medieval, Universidad de Valencia. Su entrevista trata la formación de la frontera del reino de Murcia con el de Valencia en los primeros tiempos de la ocupación cristiana.
- El 16 de noviembre de 2017 realizamos la entrevista a Pierre Guichard en el patio interior de Casa Velázquez, en pleno centro de Madrid. Pierre Guichard es historiador y profesor de historia Medieval en la Universidad Lumière-Lyon II. Su entrevista desarrolla la situación del reino islámico de Murcia y Valencia en las fechas inmediatamente anteriores a la conquista cristiana, realizando un contexto general de la época.
- El 29 de noviembre de 2017 se desarrollan las entrevistas a José Vicente Cabezuelo Pliego y Aniceto López Serrano. El rodaje con José Vicente Cabezuelo se sitúa en el mirador de la ermita de Sant Bartolomeu de El Camp de Mirra. José Vicente Cabezuelo es catedrático de Historia Medieval, Universidad de Alicante. Su entrevista se centra en El Tratado de Almiraz, desarrollando

antecedentes y consecuencias. La entrevista a Aniceto López Serrano se desarrolla en el patio interior del convento Padres Carmelitas, Caudete. Aniceto López es Doctor en historia e investigador, y también miembro del comité organizador del congreso y coordinador funcional de éste para el documental. En su entrevista desarrolla el viaje del infante Alfonso entre marzo y abril de 1244 a Alcaraz, Chinchilla y Almiraz, y el contexto de su regreso al reino de Murcia.

Una vez filmadas las entrevistas se llevan a cabo las transcripciones.

El guion técnico se construye a partir de estas transcripciones de cada una de las entrevistas, eligiendo y ordenando párrafos de cada una de las entrevistas para construir un discurso narrativo sobre el tema. Hay que tener en cuenta que las entrevistas oscilaron entre 25 y 45 minutos, con una estimación de 3 horas de entrevistas con historiadores de discurso académico de seis temas diferentes que no se enlazaban fácilmente entre sí por el enfoque de cada tema.

El reto puede consistir en condensar todo ello, pero en realidad la dificultad mayor de construir un guion reside en seleccionar todo aquello que queda fuera. Detalles, situaciones, contextos, todo aquello que se recorta y no aparece finalmente en el montaje del documental. Se obtienen piezas de cada entrevista que sirven para construir un diálogo, un ritmo y un discurso unificado.

En este caso hubo cuatro reescrituras del guion técnico, tres sobre el discurso, afinando y descartando para llevar al umbral de los 35 minutos y una última para describir los recursos técnico-artísticos que había que generar con esbozos gráficos para la situación de escenas que, si bien funcionaban como *storyboard*, no cumplían con un formato técnico como tal. El espacio común que

constituye el discurso se concibe desde varios puntos de vistas para ilustrar las posturas de la corona de Aragón y Castilla, a la que decidimos añadir los puntos de vista de Jaume I (en la voz del actor de doblaje Brauli Montoya) y del infante Juan Manuel (en la voz del actor de doblaje Carlos Pérez).

A partir de este documento se generan *moodboards* como base de trabajo definiendo paleta de colores, recopilando ilustraciones medievales y pinturas clásicas que pueden servir de referencias para la producción de materiales animados.

En un primer momento se diseñan personajes y escenarios con una aproximación a las recreaciones mediante algunas ilustraciones de ambientación -o *concept art*- para definir estilo y localizaciones, como los casos de los personajes protagonistas (figura 1), Jaume I y el infante Alfonso, cuyo acabado final es supervisado y validado por el equipo de historiadores del congreso.

Las ilustraciones para el proyecto plasman a Jaume I dictando a un monje un texto del *Llibre dels feits del rei en Jaume*, el viaje del infante Alfonso camino de Chinchilla, el campamento castellano del infante Alfonso próximo a Caudete, el scriptorium de Alfonso X (figura 2) o la expulsión de musulmanes durante la repoblación, entre otras muchas escenas.

El proceso de trabajo se basaba en una cadena de producción artística: las definiciones de recursos en el guion sirven para asignar el trabajo, los esbozos de storyboard sirven para imaginar los planos que, junto a las referencias históricas, sirven para generar las ilustraciones de cada escena. Desde aquí, y partiendo de algunas revisiones de estilos, se procedía al decapado de la ilustración, es decir, se procedía a fragmentar cada ilustración en tantas capas como fueran necesarias para su animación, y cada capa se exporta a un archivo para volver a componer la ilustración

en el software de animación y proceder a generar el movimiento de los planos. Una vez animado se compone, se ilumina digitalmente para trabajar color y ambientación y, una vez procesado, se incorpora al montaje general del documental.

Desde febrero hasta julio se trabajan todos los recursos de la fase de postproducción. Si bien no se organiza un pipeline por fases, se estructura un panel con las diferentes escenas a producir que van pasando de ilustradores a animadores y editores en un flujo constante de trabajo, con un seguimiento desde los responsables de producción cada dos semanas: desde las ilustraciones trabajadas en Adobe Illustrator a planos de animación sencilla o básica en Adobe After Effects, escenas de animación en Moho Animation Software, cartografías diseñadas en Adobe Photoshop y animadas de nuevo en Adobe After Effects. El conjunto de la edición se realiza en el software de edición Adobe Premiere, recurriendo al etalonaje en Da Vinci Resolve y a Adobe Audition para la postproducción de sonido.

Uno de los aspectos a considerar es que cada mes, mes y medio se realizan reuniones de seguimiento con un grupo asesor propuesto por los organizadores del congreso. El motivo de estas reuniones técnicas se encuentra en la necesidad de velar y orientar los acabados y elementos representados, buscando la fidelidad histórica de las recreaciones. Esto conlleva revisiones y en algunos casos, rehacer partes o planos concretos. En general avanzamos a muy buen ritmo y conseguimos marcar nuestros objetivos de producción.

En el resultado final (Figura 3), el tratamiento estético utilizado en el documental viene definido por los niveles estéticos definidos desde el proyecto inicial; imagen real para entrevistas y alusiones a los manuscritos originales, recreaciones animadas figurativas para ilustrar los pasajes narrados por los historiadores, ilustraciones



Figura 1. Diseños conceptuales del infante Alfonso y Jaime I.

Autor: Alfonso Burgos Risco.



Figura 2. Fotograma de “La frontera que une” (2019). Autoría: Alfonso Burgos Risco (personajes) y Álvaro Sánchez López (escenario).

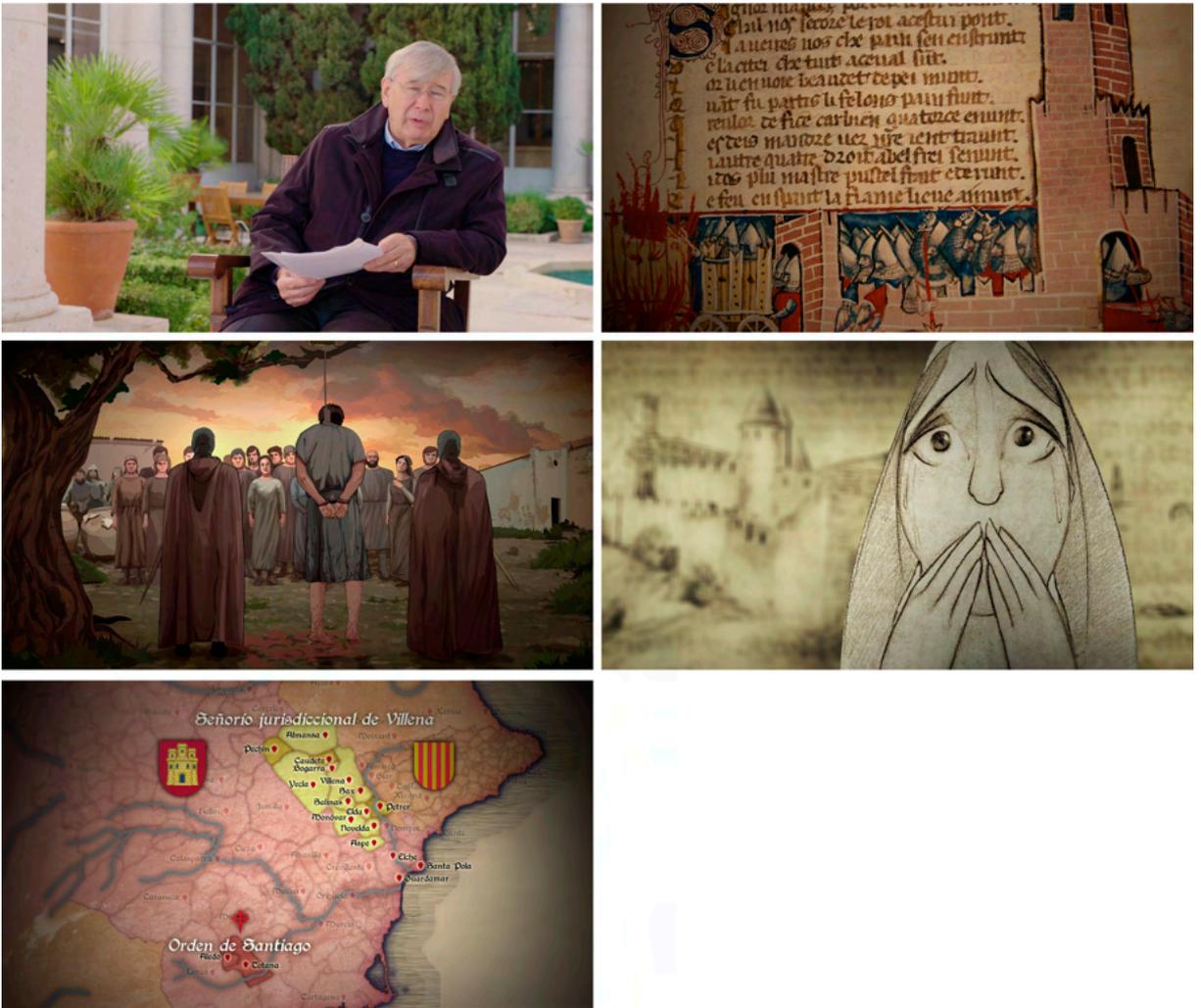


Figura 3. Fotogramas de “La frontera que une. El origen de las tierras de ‘Los Manuel’ (2019): **arriba izquierda**, fotograma con Pierre Guichard; **arriba derecha**, fotograma con el original del Llibre dels feits; **centro izquierda**, animación de recreación de pasaje histórico; **centro derecha**, secuencia animada sobre leyenda ilustrada; y **abajo izquierda**, ejemplo de infografía animadas de territorios.

expresivas y estilizadas para la escena de la leyenda -con un contraste estético entre lo real del testimonio de los historiadores y la leyenda relatada para complementar un pasaje histórico cuya veracidad puede ponerse en duda- y las infografías de veracidad geográfica. Por ello podemos encontrar diferentes niveles:

- a) **Entrevistas**, imagen real. Las entrevistas a historiadores se presentan en imagen real, con un tratamiento naturalista que refuerza el testimonio cualificado de expertos en la materia.
- b) **Documentos históricos**, imagen real o modificada en algunos casos. Se presentan con modificaciones menores, principalmente efectos de iluminación y retoque de color, un tratamiento naturalista que imprime un efecto dramático en estos recursos (Imagen de primer grado, testimonio directo). Encontramos el *Llibre dels feits* de Jaume I (cedido por la Academia Valenciana de la Lengua), las *Partidas de Alfonso X* y el *Libro de las Tres Razones* del infante Juan Manuel (originales proporcionados por la Biblioteca Nacional de España).
- c) **Recreaciones técnico-artísticas realistas**. Se crean a partir de los materiales de referencia, con un fuerte componente artístico, en formato digital, y con un marcado objetivo de transmitir verosimilitud e intensidad con un estilo realista y estilizado para la animación. Una apuesta por colores terciarios en la mayoría de casos, colores naturales, texturas y sobre todo un cuidado uso de la luz natural (Imagen de segundo grado, recreación artística fundamentada y verificada). Éste es el tipo de estética más predominante en el documental y que supone una ventana a los hechos narrados.
- d) **Interpretaciones artísticas expresivas**. Tienen la función de ilustrar el pasaje

en el que se describe el relato del Infante Juan Manuel sobre su dinastía, a medio camino entre los hechos reales y la leyenda, por lo que decidimos dar un contraste estético muy marcado que huía del realismo del estilo global. En este caso optamos por un dibujo más expresivo, que diera al espectador unos minutos de descanso en el tono dramático del discurso general. Para ello optamos por una serie de escenas que aluden directamente a la palabra escrita en sus fondos y con personajes que son fácilmente asimilables al entorno del cuento, entorno de la ficción. Es un pasaje que resulta fresco, a diferencia del resto de los recursos animados (Imagen de grado tres, interpretación artística de hechos narrados).

- e) **Cartografías animadas**. Diseñadas, animadas y supervisadas con los mismos estándares y requerimientos que la animación realista. Estas cartografías se entroncan directamente con los recursos utilizados para ampliar y consolidar conocimientos y hechos históricos que se narran, y cuya mejor ilustración para el espectador, es la representación gráfica literal.

Hay que destacar el apartado sonoro y musical del documental. Si bien la producción está íntegramente desarrollada por la Universidad de Murcia, en el aspecto sonoro y musical se contó con colaboraciones de primer nivel:

- La banda sonora está compuesta e interpretada por el joven compositor turco Feridun Emre Dursun, que contó para la orquestación con Esin Ozlem Aydingoz, afincada en Los Ángeles. El resultado es impresionante, sensible y emotivo, que consigue elevar la calidad global del documental gracias a los ritmos y sonidos que aporta esta

colaboración internacional.

- Para la sonorización de las escenas de animación y la grabación de las voces en off, se encarga el trabajo a SonidoVisual SL, que realiza un trabajo de ambientación y *foley* muy destacado.
- Por último, el proyecto recibe para sus créditos finales la pieza “A que por nos”, basado en la Cántiga de Alfonso X a la Virgen que compone Salvador Martínez y que interpreta el Dúo Tárrega, Manuel y Salvador Martínez.

No podríamos finalizar este estudio de caso sin hacer mención a todo el esfuerzo que realizó un equipo humano extraordinario, compuesto por profesionales y estudiantes en prácticas que dieron lo mejor de sí mismos para alcanzar el resultado que puede verse en *La frontera que une*. El preestreno del documental se llevó a cabo el 24 de enero en la Sala B de la Filmoteca Regional Francisco

Rabal de Murcia, y se estrenó el 9 de febrero en la sede de Elda en el marco del congreso 1244-2019. *La frontera que une*.

Para finalizar las reflexiones sobre el resultado del documental y la experiencia del espectador, es pertinente recuperar los argumentos de Sheila M. Sofian sobre la influencia de la animación en el espectador y la fuerza de las metáforas visuales en forma de pasajes animados, en tanto que una espectadora presente en el estreno nos trasladó su impresión tras la proyección, que comentaba:

Mis felicitaciones a todo el equipo y a la Universidad [de Murcia], es un trabajo extraordinario... no he podido quedarme con todos los detalles y lo quiero ver de nuevo, pero me habéis hecho valorar el patrimonio histórico tan grande que tenemos y que es posible contarlo de una forma tan intensa, tan bonita...

REFERENCIAS

- Aram Vidal, Alejandro (2011) “Nuevas tendencias del cine documental en el siglo XXI”. El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano. [Publicación] Recuperado el 21 de febrero de 2022 de <https://www.slideshare.net/envermusik/nuevas-tendencias-formales-del-cine-documental-en-el-siglo-xxi>
- Artium Museoa (2010) John Grierson – La escuela documental inglesa. DokuArt. Biblioteca y Centro de Documentación [Entrada de blog]. Recuperado el 10 de febrero 2022 de <http://catalogo.artium.org/dossieres/exposiciones/cine-documental-o-el-tratamiento-creativo-de-la-realidad/john-grierson-la>
- Beceyro, Raúl (2014) Sobre cine documental. Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. [Entrada de blog]. Recuperado el 15 de febrero 2022 de <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Beceyro.htm>
- Boglioli Randall, Bonnie (2015) The Animation Documentarist: Q&A with Sheila Sofian – Women in Animation, Multimedia & Gaming. Animation Career Review. [Entrada de blog]. Recuperado el 10 de febrero 2022 de <https://www.animationcareerreview.com/articles/animation-documentarist-qa-sheila-sofian-women-animation-multimedia-gaming>
- Burgos Risco, A. y Mayor Iborra, J. (2012) “Procesos de hibridación en el cine documental”. Deforma Cultura Online.
- Burgos Risco, Alfonso (2015) Ficciones constructoras de realidad. El cine de animación documental. [Tesis doctoral]. Murcia: Universidad de Murcia. <http://hdl.handle.net/10803/336682>
- Canemaker, J. (2005). Winsor McCay: his life and art. Nueva York: Abrams.
- Guerrero González-Valerio, Beatriz (2018) La fotografía documental y la utopía, en Miguel Hernández Communication Journal, nº9 (2), pp. 139 a 168. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: <http://dx.doi.org/10.21134/mhcj.v0i9.251>
- Honess Roe, Annabelle (2013) Animated Documentary. Londres: Palgrave Macmillan.

McCay, W. (1918) *The Sinking of the Lusitania*. [Video] Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/mbrs01208297/>.

Martínez-Salanova, Enrique (2014) Robert Flaherty. Consolidación y madurez del cine documental. Educación y didáctica. [Entrada de blog]. Recuperado el 15 de febrero 2022 de <http://educomunicacion.es/cineyeducacion/figurasflaherty.htm>

Moreno, Nacho (2016) John Grierson y el nacimiento del documental. Clavo ardiendo magazine. [Entrada de blog]. Recuperado el 20 de febrero 2022 de <https://clavoardiendo-magazine.com/periferia/cine/john-grierson-documental-social/>

Rabiger, Michael (2007) *Tratado de Dirección de Documentales*. Madrid: Omega.

Reyes, Rocío (s.f.) 8 frases inspiradores (y reales) de Albert Einstein para los emprendedores. En *Emprendedor.com* [Entrada de blog]. Recuperado el 31 de marzo de 2022: <https://emprendedor.com/8-frases-inspiradoras-y-reales-de-albert-einstein-para-los-emprendedores/>

Rodrigo-Cano, D. (2019). Storytelling desde la tierra para salvar la tierra. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación* 45, pp. 317-319. doi: 10.12795/Ambitos.2019.i45.19