

La representación contemporánea de la alteridad. Llorenç Soler, un cineasta en los márgenes

The contemporary representation of otherness. Llorenç Soler, a filmmaker at the margins

A representação contemporânea da alteridade. Llorenç Soler, um cineasta nas margens

CARLOS BRÍA, Universitat Ramon Llull, Barcelona, España (carlosbl@blanquerna.url.edu)

SUE ARAN-RAMSPOTT, Universitat Ramon Llull, Barcelona, España (suear@blanquerna.url.edu)

RESUMEN

Llorenç Soler merece mayor reconocimiento por su rol primordial en el cine documental, como testimonio crítico sobre la sociedad española contemporánea, y por la reactualización del sentido del audiovisual respecto de la construcción social del Otro, en tanto que alteridad. En el marco de la sociología de la comunicación y la antropología dialógica, se aplica una metodología cualitativa de análisis filmico a tres obras emblemáticas en los márgenes de la hibridación entre ficción y documental. Los resultados indican la vigencia de su discurso autoral en la función subjetiva del documental como territorio de la poética sobre lo real.

Palabras clave: documental; realidad; autoría; alteridad; hibridación; experimentación; sociología; antropología.

ABSTRACT

Llorenç Soler deserves greater recognition for his fundamental role in documentary filmmaking, as a critical testimony about contemporary Spanish society, and for the revision of the audiovisual perspective regarding the social construction of the Other, as otherness. Within the framework of the sociology of communication and dialogical anthropology, we applied a qualitative methodology of film analysis to three emblematic works in the margins of hybridization between fiction and documentary. The results indicate the validity of his authorial discourse in the subjective function of documentary as a territory where poetics surpass reality.

Keywords: documentary; reality; authorship; otherness; hybridization; experimentation; sociology; anthropology.

RESUMO

Llorenç Soler merece maior reconhecimento pelo seu papel primordial no cinema de documentário pelo olhar crítico sobre a sociedade espanhola contemporânea, e pela atualização do sentido audiovisual em relação à construção social do Outro como alteridade. No âmbito da sociologia da comunicação e da antropologia dialógica, aplica-se uma metodologia qualitativa de análise cinematográfica a três obras emblemáticas a partir da hibridização entre ficção e documentário. Os resultados indicam a validade de seu discurso autoral sobre a função subjetiva do documentário como território da poética sobre a realidade.

Palavras-chave: documentário; realidade; autoria; alteridade; hibridização; experimentação; sociologia; antropologia.

Forma de citar:

Bría, C. & Aran-Ramspott, S. (2018). La representación contemporánea de la alteridad. Llorenç Soler, un cineasta en los márgenes. *Cuadernos.info*, (43), 93-105. <https://doi.org/10.7764/cdi.43.1478>

INTRODUCCIÓN

Llorenç Soler (Valencia, 1933 -) es uno de los documentalistas españoles en activo con una de las carreras más dilatadas y fructíferas, una trayectoria que arranca en los años sesenta y continúa hasta la actualidad con numerosos documentales premiados en festivales, tanto nacional como internacionalmente. Un somero recorrido desde sus inicios lo muestra documentando los suburbios de la ciudad de Barcelona y con una voluntad de hacer un cine de denuncia; más adelante, durante la transición de la dictadura a la democracia, practicó un cine militante; fue un defensor del cine y de la distribución independientes al margen de la industria oficial, y pionero al incorporar el video en sus producciones documentales. En ellas, Soler nos presenta personajes que, en ocasiones, han sido relegados a los márgenes de la sociedad. Su universo como autor cinematográfico tiene que ver con las vivencias de sus protagonistas –a menudo los sin voz (Francés, 2012, p. 16)–, más que con la necesidad de reafirmar su universo creativo y un estilo propio. Asimismo, Soler tiene una amplia trayectoria en el sector comunicativo desde una perspectiva cultural y educativa. Participó en varios programas culturales en los inicios de la televisión pública de Catalunya (TV3), alternando sus trabajos profesionales con la docencia sobre medios audiovisuales en televisiones, academias y universidades; además, ha publicado varios libros sobre el oficio y el lenguaje cinematográfico, y ha colaborado periódicamente con revistas especializadas del sector. Su larga trayectoria como director lo convierte en historia viva del audiovisual contemporáneo español.

Sin embargo, la crítica cinematográfica ortodoxa ha sido reacia a su consideración como un autor primordial en el panorama documental español y se lo vincula casi exclusivamente con el cine militante de los años sesenta y setenta. El objetivo de esta investigación es, precisamente, contextualizar la obra de Soler en unos márgenes históricos más amplios y actuales y observar cómo su compromiso político no solo no excluye otras temáticas y protagonistas, sino que va erigiendo un testimonio autoral crítico sobre la sociedad española contemporánea, desde la reactualización de la función del audiovisual respecto de la construcción social del Otro, en tanto que alteridad.

Como objeto de estudio, la obra audiovisual de Llorenç Soler nos permite repensar las formas de representación de lo real en el cine documental y, desde la antropología, las representaciones visuales de la alteridad. A partir de un planteamiento teórico postmoderno, ambas disciplinas (antropología y cine) han

reflexionado sobre el territorio común de la comunicación audiovisual de la alteridad y han dado lugar a discursos y prácticas documentales en los que las fronteras de cada disciplina han quedado diluidas y que, mediante sus mutuas influencias, pueden ser reinterpretadas en pleno siglo XXI (Piault, 2002).

En un momento en el que el cine documental goza de popularidad y se da paso al análisis de las producciones de los nietos de la guerra civil española (Quílez Esteve, 2013), nos parece aún más necesario visitar la obra documental de Llorenç Soler bajo un denominador común, la representación de la alteridad; a través de documentales alejados del modelo narrativo y expresivo hegemónicos, se nos muestran situaciones y personas que, en el siglo XXI, mantienen una actitud de resistencia hacia el actual sistema social, político y económico. Los márgenes, que no la marginalidad, son el territorio desde donde Llorenç Soler cartografía la visualización de las alteridades sociales.

LA CRISIS DE AUTORIDAD DEL TEXTO ETNOGRÁFICO Y AUDIOVISUAL

Walter Benjamin y Antonio Gramsci forman parte de aquellos pensadores imprescindibles si queremos abordar una investigación sobre la comunicación en la sociedad de masas y a la vez interesarnos en sus dimensiones sociales y culturales. Los aportes y las reflexiones de ambos nos permiten ver con más claridad el rol del autor, productor e intelectual en cuanto a su compromiso en la intervención social y política; la importancia de los nuevos medios tecnológicos en la construcción de la memoria colectiva; la noción de hegemonía en la elaboración de una visión crítica de lo cultural y la necesidad de conocer cómo se elaboran los discursos (mediáticos) para la construcción del consenso social y político.

Desde la aparición de las vanguardias artísticas hasta las crisis de la postmodernidad, el documental y la antropología han dado lugar a (des)encuentros que han condicionado sus posiciones, tanto en el plano de la teoría como en sus prácticas audiovisuales. Las diferentes crisis de la imagen, de la representación y de la autoría han llevado a planteamientos teóricos, estéticos y éticos elaborados desde la reflexividad y la subjetividad, expresando una relación con el Otro y con el mundo diferente a cómo la habíamos conocido con anterioridad a la postmodernidad.

Fue Geertz (1989) quien planteó el papel del antropólogo como autor (literario) de textos etnográficos. Lo

hizo estableciendo semejanzas y diferencias con otros textos científicos y humanísticos, donde la presencia de un yo autoral se acerca a la teoría literaria. En consecuencia, podemos observar que la crisis de autoridad del texto (etnográfico o filmico) anticipa la crisis de la representación del Otro. ¿De quién es la historia? ¿Del autor del documental o de los sujetos que aparecen en él? Podemos hablar de coautoría, tal y como propone el antropólogo David MacDougall (1998). Los antropólogos postmodernos proponen una antropología dialógica a partir de la conversación intersubjetiva entre los implicados, como recoge Reynoso (1992). Se trata de sustituir la relación Sujeto-Objeto (Otro) por la de Sujeto-Sujeto (Otro) que surge del *re-conocerse* en el Otro como un igual, donde el intercambio de conocimientos y el flujo comunicativo es de doble dirección.

De la misma manera, James Clifford (1995) busca un paralelismo entre la actitud de las vanguardias artísticas de los años veinte y los etnógrafos postmodernos, con apertura de miras en las formas de conocer y expresar el conocimiento, manteniendo un compromiso social en todo su proceso. Así, la propuesta de la etnografía experimental surge de la inspiración vanguardista y de las crisis que acompañan a la posmodernidad, y supone un giro en la forma de expresar la relación con el Otro y la forma de expresarlo en los textos etnográficos. También supone más compromiso social por parte del etnógrafo durante el proceso de investigación, en la fase de la creación narrativa del texto y en la recepción. El compromiso es, en primer lugar, con los actores sociales que han participado y, en segundo, con el público a quien va dirigido. La noción de reflexividad preside las nuevas etnografías, la toma de conciencia del antropólogo permite su presencia en el propio texto etnográfico, evidenciando la subjetivación del conocimiento y el proceso de construcción del texto, sea etnográfico o audiovisual. Esta autoconciencia es lo que permite “estructurar un producto de manera que la audiencia asuma que el productor, el proceso y el producto forman un todo coherente” (Ruby, 1995), tal como ya reclamaba Walter Benjamin (2004) en 1934, en el parisino Instituto de Estudios del Fascismo, con su discurso El autor como productor.

En este sentido, nos interesa la aportación de Elisenda Ardèvol (2006) sobre el reconocimiento de que lo visual forma parte de nuestra cultura contemporánea y de la manera que tenemos de comunicarnos y de construir imaginarios sociales. Cualquier conocimiento sobre la representación de la alteridad en la actualidad debería incluir al audiovisual.

De alguna manera, los Estudios Culturales han cubierto ese territorio que la antropología (visual) no se ha atrevido o no ha podido ocupar, el papel de lo visual en las sociedades modernas, analizando los contextos de producción y recepción, buscando más allá del propio texto (Hall, 2001): desde el análisis de Marie Gillespie (1995) sobre la relación comunicativa que establecen los emigrantes en Londres con sus parientes residentes en Pakistán a través de cintas de vídeo hasta, entre otros, David Morley (2007) con el análisis de las nuevas alteridades surgidas de la globalización o la actualización de la antropología visual llevada a cabo por Jay Ruby (2007) y Sara Pink (2005).

Una globalización que, como señala Néstor García Canclini (1999), replantea la visión de la sociedad de masas; una nueva sociedad que no puede entenderse desde una identidad fija y estable, sino que responde a una construcción de carácter plural, inestable y de flujo constante. Nuestra identidad solo puede ser vivida como una matriz de identidades personales, sociales y culturales en movimiento constante.

A pesar de ello, en estos tiempos líquidos (Bauman, 2004; Bauman & Donskis, 2015), aún pervive la noción de hegemonía cultural de Gramsci que el comunicólogo Jesús Martín-Barbero (1987, 1999) aplica a los medios de comunicación; mediante la generación de consensos y la construcción de categorías de análisis, también se alimentan los imaginarios sociales. En este sentido, Mary Douglas (1973) sugiere que las nociones de pureza y peligro permiten construir elementos de diferenciación social en la construcción de la alteridad. Los medios permiten la hegemonía cultural y política de los grupos dirigentes, aunque existen formas de resistencia en contra de los discursos dominantes. Como forma de resistencia, el cine militante ha sido denominado confusamente bajo nombres e intenciones diferentes, tanto en Europa como en Iberoamérica y Estados Unidos (Pérez-Perucha, 2005): desde cine independiente (Romaguera & Soler, 2006), *underground*, cine pobre... hasta la acertada propuesta de cine disidente (García-Merás, 2007). Un tipo de cine que, a menudo, ha sido relacionado como forma de resistencia artística con determinados colectivos cinematográficos pero que, en el caso español, tiene la especificidad de propagarse justo cuando el cine militante decae fuera de la frontera, precisamente por las circunstancias del período tardofranquista (García-Merás, 2007, pp. 18-19). De las tensiones internas que se irán generando dentro de dichos colectivos cinematográficos, en principio aglutinados bajo el rechazo al

modelo hollywoodense, se desprende un debate subyacente sobre la validez alternativa de un cine de autor –criticado por algunos sectores por su permeabilidad con los valores burgueses– y sobre la propia noción de representación de lo real.

EL DOCUMENTAL COMO MODO DE REPRESENTACIÓN DE LO REAL

Desde la teoría y estética del cine documental, Bill Nichols (1997) aporta una reflexión precisamente en torno a la representación de la realidad o, como él lo denomina, sobre el dominio del documental, abarcando tres ejes: el propio autor, el texto y su relación con el espectador. En nuestra opinión, ahí radica su importancia, aunque algunas de las críticas recibidas se hayan centrado en el carácter evolucionista y poco preciso de algunas categorías propuestas (Bruzzi, 2006). La propuesta de Nichols queda limitada principalmente a los documentales con un principio empírico fuerte, donde la imagen se constituye como una prueba acerca del mundo, en la que la transparencia se convierte en su característica más destacada. Desde nuestra perspectiva, –que, como desarrollaremos más adelante, se reconoce sobre todo en las obras más recientes de Llorenç Soler–, el documental funciona como una expresión poética del mundo, como una forma del discurso que reconoce un punto de vista personal.

En este sentido, estamos más cerca de otros autores, como Carl Plantinga (2011), que plantea el documental como un acto comunicativo donde la relación autor y espectador se construye desde la ética y el grado de autoridad que este último atribuye a la voz del documental. También Michael Renov (1993) ha reflexionado sobre la función del documental como texto cultural y sus nexos con otras formas más experimentales de tratar lo real. Desde posiciones más radicales, tomadas de la antropología postmoderna, Catherine Russell (1999) nos propone plantear el documental como una etnografía experimental, un proceso de investigación abierto e inestable, donde el video se convierte en el eje vertebrador entre el proceso de investigación etnográfica y la creación artística mediante el montaje audiovisual.

En definitiva, cualquier aproximación al documental tiene que enfrentarse con el concepto de realismo cinematográfico (Stam, 2000). Los cambios que se han producido en las formas de entender la realidad y el progreso tecnológico digital han condicionado las formas de representar la realidad; en consecuencia, las formas de representar no nos dicen tanto cómo es la

realidad, sino que nos informan sobre cómo piensan sus autores sobre ella.

En el ámbito hispanoparlante, encontramos también aportes actuales sobre las formas de representar la realidad. La aparición de nuevas formas del documental plantea nuevas reflexiones teóricas, tal como recoge Antonio Weinrichter (2010), o sobre los fundamentos metodológicos de la antropología visual (Febrer, 2013). Respecto de la teoría documental en España, Àngel Quintana (2003) nos ofrece argumentos sobre un cine que se compromete con lo real y que, por ello, desplaza en el tiempo los límites del documental o incluso cuestiona la necesidad de separar ficción y documental, posición con la que nos identificamos, y que consideramos coincidente con el pensamiento y la práctica de hibridación de Llorenç Soler.

En el análisis y la crítica sobre el documental destacan Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (Català, Cerdán, & Torreiro, 2001; Cerdán & Torreiro, 2005, 2007) por sus argumentos sobre el punto de vista personal de Soler, aportes también presentes en su labor de coordinación y edición de textos que reflexionan sobre el documental. Destacamos finalmente a Josep Maria Català (Català, Cerdán, & Torreiro, 2001, Català & Cerdán, 2007, Català, 2012), pensador de la imagen y del papel protagonista que ha adoptado el documental en el panorama cinematográfico español contemporáneo, y que participó precisamente en un libro monográfico sobre la obra de Llorenç Soler (Francés, 2012), subrayando su carácter resistente y combativo sin perder creatividad formal. Una reivindicación de la emergencia del documental que conecta con aportes teóricos recientes en el ámbito iberoamericano, por ejemplo con las reflexiones de Carolina Urrutia (2010) sobre documental y cine; el análisis que hace Javier Campo (2012) sobre el documental argentino como un producto entre la ciencia, la cultura y la política; el estudio del documental político que Rubén Dittus (2013) conecta con el dispositivo-cine como constructor de sentido o Pablo Piedras (2014) y su reflexión sobre el documental en primera persona.

LLORENÇ SOLER, HIBRIDACIÓN ENTRE DOCUMENTAL Y FICCIÓN

Tal y como se ha apuntado con anterioridad, nuestro objetivo principal es analizar la obra de Llorenç Soler en el contexto de lo que definimos como cine de lo real, siendo conscientes de que lo real siempre desborda su representación y no es posible contenerlo; el mundo

contiene los relatos. A pesar de ello, creemos que es posible situarlo en los márgenes del cine realista, y que se construye en las fronteras del género documental, experimental y etnográfico, tal como iniciaron las vanguardias artísticas en los años veinte del siglo pasado y continuaron en los años cuarenta con el neorealismo italiano, más tarde con el *free cinema*, o con cineastas como Rouch, Mekas, Godard, Marker, Varda, Solanas, Getino, Kierostami, Di Tella, Carri, hasta hoy.

De ahí se deriva que la obra de Llorenç Soler corresponde a un cine de lo real de carácter autoral –y no estrictamente de carácter militante–, deliberadamente abierto al encuentro con la alteridad, y que fruto de esa complicidad surjan momentos cargados de autenticidad y significación política. Català (2012) reflexiona en los siguientes términos al referirse a la obra de Soler:

De esta manera, el documentalista ya no está separado de la realidad por esa distancia de la función espectacular y voyerista que el cine tiene en sus raíces, sino que está unido a la misma por una análoga condición emotiva de la que se destila la estética correspondiente...

Más que de una estética política, se requiere ahora de una política de la estética que produzca imágenes cercanas, íntimas de la realidad. Una estética que consiga penetrar en el corazón complejo de lo real e inicie desde allí una verdadera acción política (p. 101).

El caso de Llorenç Soler ejemplifica, como pretendemos demostrar más adelante, la evolución de un cineasta en el que conviven una inicial dominancia de la transparencia del mensaje político con una creciente innovación formal que, contrariamente a lo que parecería indicar, consigue en la etapa más reciente de sus producciones una evidente contundencia expresiva desde la contención de recursos experimentales, sin perder el interés humano en sus obras, donde la hibridación entre documental y ficción se convierte en una marca autoral y a la vez muestra su posición sobre los modos de representación de lo real.

Dentro de la tradición del documental, Soler destaca por su aporte al cine de los márgenes o cine fronterizo, que consideramos relevante tanto por el abordaje de temáticas del exilio y la exclusión social, como por su voluntad autoral que transita en los márgenes de los códigos filmicos dominantes.

Desde la dimensión temática, en la obra de Soler hay temas o colectivos sociales que se repiten en diferentes obras; su compromiso personal hace que no los abandone, aunque cambie el tratamiento formal en cada situación. Así ocurre con los inmigrantes o con el pueblo gitano, que ha documentado en varias

ocasiones; además, Soler es miembro de la asociación Presencia Gitana; en tres ocasiones se ha acercado a su realidad, con Gitanos sin romancero (1976), Gitanos de San Fernando de Henares (1991) y, como analizaremos con mayor detalle, Lola vende Ca (2000).

Desde la dimensión expresiva, agrupamos a continuación varios documentales que tienen como denominador común la voluntad del ensayo, aunque con formas y contenidos diferentes: Veinte proposiciones para un silencio habitado (2007), Historia(s) de España (2008), Fragmentos de un discurso (2008), El poso de los días (2009), y Monólogos de un hombre incierto (2010). Todas ellas son obras breves, no tienen personajes protagonistas ni un desarrollo narrativo, pero por un lado representan al Soler más personal, íntimo y reflexivo –también al más irónico–, y por otro, nos muestran claramente el diálogo entre lo documental y lo ficcional que se produce en su interior. Aun sin analizarlas en profundidad, consideramos que aportan riqueza y complementan la propuesta de selección que se ha llevado a cabo en el apartado metodológico.

En Veinte proposiciones para un silencio habitado (2007), Soler nos habla desde su interior, nos muestra su propia casa en el transcurso de un día, mediante los cambios de luz, sus espacios, acompañado de sonidos cotidianos, a veces del exterior, otras descontextualizados de las imágenes que los acompañan. Recorremos distintas habitaciones, en ocasiones con su presencia o la de su mujer, Anna Turbau, y en diferentes situaciones. Silencio y soledad forman parte del paisaje soriano del director.

En Fragmentos de un discurso (2008), Soler recoge el pensamiento de toda una generación que luchó cuarenta años antes en contra de la dictadura del sistema y en favor de la utopía. Muestra cómo el paso del tiempo ha ido vaciando de contenido a algunos de esos discursos revolucionarios, a través de la lectura de fragmentos de El Capital de Karl Marx por parte de una adolescente que no entiende nada de lo que lee. Sin embargo, Soler no pierde la esperanza, y su documental acaba con un rótulo de mayo de 1968 que pedía el fin de la sociedad de consumo.

Historia(s) de España (2008) reflexiona sobre nuestra historia más reciente, acercándose al ensayo filmico a través del material de archivo propio, utilizando secuencias de otros documentales, pero resignificando el valor de las imágenes mostradas, al mezclar también imágenes actuales de los pueblos despoblados con las de los inmigrantes de los años sesenta llegando a las grandes ciudades españolas, utilizando

en la banda sonora el discurso del dictador Francisco Franco. El éxodo rural y la despoblación están presentes gracias a un montaje, no exento de ironía, en el que dialogan presente y pasado a través de territorios físicos y emocionales.

El poso de los días (2009) y Monólogos de un hombre incierto (2010) son dos documentales contruidos a partir de microrrelatos, la mayoría a modo de diario, con la presencia del propio Soler o narrados por él, en donde —a través de pequeños fragmentos— se esboza la vida cotidiana y el pensamiento del cineasta, crítico con las formas del poder y solidario con los humildes. En ambos casos, la frontera entre la ficción y el documental se diluye, e incluso se pone en crisis el valor de la imagen como transparencia de la verdad. La banda de sonido crea de nuevo significado, con o contra la banda de imagen, lo que permite dar una mayor dimensión al concepto de montaje mediante distintos niveles de significación.

Finalmente, consideramos que la obra de Llorenç Soler merece también ser rescatada dado que ha sufrido dificultades de exhibición y ciertas reticencias al reconocimiento de su autoría cinematográfica por la incomodidad que genera su carácter independiente, su estilo ecléctico, directo y sin adornos intelectuales, poco acorde con cierto canon documental del contexto español. Su concepción del documental es esencialmente honesta, se fundamenta en el reconocimiento de los procesos de selección que se activan siempre sobre la realidad. Según sus propias palabras (Soler, 1998, p. 25), “el género documental es el género cinematográfico donde la posibilidad de manipulación de la realidad es más grande y menos perceptible por el espectador. (...) El documental construye una ficción partiendo de elementos reales”.

Por todo ello, los objetivos principales de este estudio son dos: reivindicar la obra de Soler más allá del cine militante y mostrar su compromiso con la representación de la alteridad, y enfatizar la centralidad del cine de lo real como diálogo que el autor establece entre el cine de lo político y el cine de lo cotidiano y que Soler construye desde la retórica de la hibridación formal. De alguna manera, su ética se materializa en propuestas estéticas que surgen de su encuentro con los Otros. Al igual que un etnógrafo, el centro de su interés es la alteridad; mediante el trabajo de campo y su constancia consigue dar voz a los demás sin perder su propia mirada. Tal como expresa Guardia (2012):

Soler no entendió nunca el cine como un mundo de posibilidades técnico/estéticas en busca de un

preciosismo *per se* sino que aunó esfuerzos en una metodología casi cercana al antropólogo que se pregunta por su entorno, que lo observa con paciencia para su entendimiento y lo interpreta (p. 307).

METODOLOGÍA

De sus más de cincuenta obras audiovisuales, nos interesa abordar solo algunas, dado que aproximadamente la mitad han sido producidas en lo que va de siglo XXI; de este período, nos interesan tanto los documentales de carácter ensayístico y más personal como las obras que tratan sobre colectivos o personas que Soler quiere poner en valor (dar voz) y acercar al público.

Como se ha señalado, un elemento fundamental a considerar en la obra de Soler es la construcción narrativa de sus obras, concebidas como documentales, pero con estrategias propias de la ficción; no solo nos estamos refiriendo a la docuficción o a la construcción de personajes, sino a formas retóricas como la reflexividad, la subjetivación, la apropiación, la fragmentación y la hibridación.

Así, la selección de obras que proponemos analizar responde a la voluntad de mostrar la variedad temática y estilística, con el fin de reconocer el aporte de Soler al tratamiento de la alteridad y su manera de transmitirla, donde la frontera entre documental y ficción se vuelve más porosa, y la hibridación se convierte en recurso importante. En cualquier caso, no pretendemos establecer unas categorías definitivas.

Dentro de las diversas clasificaciones que se pueden aplicar al universo de producciones contemporáneas de Soler, en este estudio se han aplicado los siguientes criterios de selección: producciones del siglo XXI; temática centrada en la noción de la alteridad, atribuida por la población residente o percibida por la población inmigrante; diversidad de registros estilísticos, garantizando la inclusión de la ficción, del documental y de la docuficción, y presencia (expresiva o literal —voz en *off*, delante de la cámara...—) del autor, no solo desde la noción tradicional de punto de vista.

Bajo estos criterios, el *corpus* de análisis resultante abarca tres obras: Lola vende Ca (2000), Apuntes para una Odisea Soriana Interpretada por Negros (2003), y Los naufragos de la casa quebrada. Retratos (2011).

Lola vende Ca (2000) forma parte de nuestra selección en tanto que largometraje de ficción, pero con un tratamiento tan próximo al documental que lo convierte en un material más cercano a la realidad del pueblo gitano que la mayoría de los trabajos televisivos. Cuenta

la historia de una joven gitana que se debate entre la relación tradicional con su novio y el interés por ir a la universidad, con el conflicto que esto supone en la comunidad gitana.

Apuntes para una Odisea Soriana Interpretada por Negros (2004) es el primer documental de Soler en su etapa soriana (a modo de retiro progresivo, Soler se trasladó a Calatañazor, un pueblo de Soria, alternando con estancias en Barcelona). En este documental, retoma el tema del rechazo a los emigrantes africanos que había ubicado en Barcelona con Ciudadanos bajo sospecha (1993) y en su primer largometraje de ficción documental, Saïd (1998). En este caso, el autor muestra la llegada de subsaharianos a la provincia de Soria, una de las más despobladas de toda España como consecuencia de la emigración rural hacia las ciudades (Caparrós Lera, 2009, p. 241). Paradójicamente, en la actualidad Soria, origen de tantos migrantes, se ha convertido en tierra de acogida para muchos inmigrantes subsaharianos, aunque también latinoamericanos, magrebíes y de Europa del Este.

Los naufragos de la casa quebrada (2011) ilustra como docuficción el interés de Soler por las historias de perdedores, personas que quedan atrapadas en los márgenes del sistema cultural, social y económico. El cineasta continúa fijando su mirada en la marginalidad y en dar voz a quienes no tienen posibilidad de alzarla. La historia centra su atención en un bloque de viviendas construidas en los años cincuenta en la ciudad de Soria, actualmente deterioradas y habitadas solo por tres familias. El ayuntamiento tiene previsto un nuevo plan urbanístico y a él se oponen esas únicas familias que todavía viven allí. Soler articula el relato como una docuficción de intriga que le permite investigar sobre el barrio y conocer a las personas que lo habitan, elaborando un retrato de personajes olvidados y de crítica a la especulación inmobiliaria.

De acuerdo a nuestros objetivos, el diseño metodológico, de carácter cualitativo, se ha centrado en el análisis filmico del *corpus* seleccionado según sus estructuras narrativas y adaptando modelos previamente experimentados (Casetti & De Chio, 1991; Gómez Tarín & Marzal, 2007). Más específicamente, planteamos un análisis filmico discursivo, con las variables de análisis que esencialmente corresponden a la estructura narrativa, los recursos retóricos, la expresión estilística y las opciones técnicas, y al dispositivo autoral, todo ello en el marco de la sociología de la comunicación con aportes de la antropología dialógica que nos permite una mirada interdisciplinar, tal y como se ha

señalado en el marco teórico, de acuerdo con nuestro objeto de estudio.

(...) la aproximación sociológica a los fenómenos culturales se debe a que los estudios sociológicos han asumido poco a poco los aportes de la antropología y los estudios culturales, la semiótica y la crítica literaria; y el llamado giro lingüístico de la filosofía ha sido incorporado en otros campos del pensamiento social, dando como resultado una mayor atención prestada a la dimensión productiva de la cultura, del imaginario y de la dimensión discursiva en la realidad social (Sabsey, 2007, p. 206).

A pesar de la escasez de documentos escritos sobre el autor, complementaremos nuestro análisis con estudios previos sobre Soler, en particular con los tres documentos que analizan monográficamente su biofilmografía: Llorenç Soler, de J. M. García Ferrer y Martí Rom (1996), Los hilos secretos de mis documentales, del propio Soler (2002), y la ya mencionada La mirada comprometida, un conjunto de aportes coordinado por Francés (2012), además de dos capítulos que tratan sobre su obra, Imagen, memoria y fascinación en Català, Cerdán y Torreiro (2001), y Al otro lado de la ficción, en Cerdán y Torreiro (2007), y de los artículos académicos sobre la obra de Llorenç Soler de Tassi (2017, 2018).

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Lola vende Ca (2000) es el segundo largometraje de ficción de los dos que ha dirigido Soler, aunque su aproximación sea con retóricas propias del documental. A partir de la trama sobre las dificultades de una joven de etnia gitana para estudiar en la universidad y las relaciones con su novio, también gitano, la historia muestra la tensión entre la voluntad de ser una mujer moderna y la visión tradicional de la comunidad. Uno de los elementos más interesantes lo constituye el hecho de que los actores son gitanos, se interpretan a sí mismos, excepto la protagonista femenina, a cargo de la actriz Cristina Brondo. Una decisión autoral que conecta con el neorrealismo italiano, en concreto nos parece reconocer el tributo a Paisà (1946), de Rossellini.

La estructura del relato combina la trama ficcional con entrevistas a los protagonistas sobre las situaciones que se plantean en la película; además, en el montaje se incluyen imágenes del propio *making-off* que condicionan la propia ficción. De esta manera, la ficción pasa a un segundo plano, y son las situaciones reales que aparecen espontáneamente y las respuestas de sus

protagonistas las que concentran la fuerza discursiva, sin renunciar al conflicto que nos propone Soler. En esta ocasión, podemos considerar una cierta coautoría del guión, ya que los protagonistas participan en la etapa previa, pero sobre todo en el rodaje.

Desde la dimensión de la recepción espectral, la interrupción de la ficción mediante las entrevistas supone que el retorno a la secuencia ficcional exija al público una resignificación de la escena. Soler implica así al espectador y lo obliga a una cierta reflexión, mediante una estrategia propia del documental, al incluirlo en la trama de ficción. Como él mismo comenta:

Quería hacer un film de ficción, sí, pero donde la tenue barrera que separaba la ficción del documental se traspasara constantemente. Quería que el espectador no supiera en muchos momentos en cuál de los dos hemisferios se encontraba (Soler, 2002, p. 168).

Técnicamente, la película se grabó con cámaras Mini DV, sin apenas iluminación, cámara en mano y con un equipo técnico reducido al mínimo, ya que se trataba de interferir lo imprescindible y que los actores se sintieran lo más cómodos posible.

Como en la mayoría de sus obras, el montaje ocupa un lugar decisivo en la construcción narrativa de la película, al disponer de diferentes materiales grabados, secuencias de ficción, entrevistas a protagonistas, e imágenes del *making-off*.

La película tuvo una buena acogida en festivales, e incluso recibió algún premio del público, como en el de Alcalá de Henares.

Como ya se ha dicho, a partir de 2003 Llorenç Soler se traslada a un pueblo de Soria, alternando con estancias en Barcelona, lo que le permitirá desarrollar sus proyectos sobre el terreno soriano. Pero no se trata únicamente de un desplazamiento físico ni de una mirada foránea: al igual que un etnógrafo lleva a cabo la observación participante en su trabajo de campo, en Soler hablaremos de cámara participante.

En consecuencia, *Apuntes para una Odisea Soriana Interpretada por Negros* (2003), realizada al poco tiempo de su llegada a Soria, no es solo el retrato de las experiencias de cuatro inmigrantes africanos aislados en la Soria profunda. En el documental se muestran a través del recurso del contraste las fiestas y ceremonias tradicionales y el presente de unos personajes que están a la espera de ser admitidos en una población. El documental no se expresa solo como género cinematográfico, sino sobre todo como función (Plantinga, 2011): Soler muestra muy críticamente una sociedad

cerrada donde se reconoce el racismo y la xenofobia, donde el miedo al diferente, al desconocido, y un imaginario estereotipado, consiguen dominar a la sociedad y dificultar el encuentro cultural.

El documental ofrece la imagen de una población soriana envejecida que se muestra recelosa y temerosa de la llegada de extraños, olvidando cómo se sintieron sus habitantes cuando tuvieron que emigrar a las ciudades industriales de España en los años cincuenta y sesenta. Pero esta imagen en Soler no tiene pretensión de transparencia, no es una imagen del mundo, sino una expresión sobre el mundo. La crítica de Soler se expande y señala en especial a los políticos que públicamente asocian delincuencia y migración. El montaje tiene de nuevo un valor más allá de lo narrativo, es expresivo y emocional: en esta obra, el montaje en paralelo sirve para poner en crisis los argumentos políticos, dando pie a la reflexión del espectador, con la ayuda de imágenes ralentizadas de ciudadanos negros andando por la ciudad y escenas de ceremonias religiosas locales, con un tratamiento sonoro que recoge conversaciones entre sorianos. Tassi (2018) expresa así el valor de la propuesta visual de Soler:

Los primeros planos pausados inscriben la película metafóricamente: Soler explora los gestos mínimos y las miradas físicas para valorizar la presencia de los inmigrantes cuando andan, observados como si caminasen desnudos en plena Soria, en medio de sus tradiciones y festividades santas (p. 54).

El documental explora, mediante los diferentes niveles del relato, testimonios de los emigrantes, la historia reciente de Soria, las representaciones del imaginario y una voz en *off* crítica. Los paralelismos, el contrapunto, expresan un conflicto entre las formas de resistencia a unas ideas preconcebidas y esas ideas persistentes en el tiempo sobre el emigrante, prejuicios contruidos desde el imaginario social. Soler, también inmigrante, plantea la inmigración como una posible solución a la despoblación que sufre Soria, en especial gracias a la infancia. No en vano el documental empieza y acaba con un plano de un niño subsahariano leyendo el poema de Machado, *Parábolas*.

En *Los naufragos de la casa quebrada. Retratos* (2011) Soler vuelve al retrato social de denuncia, en este caso de tres familias que viven aisladas en un barrio de pisos en la ciudad de Soria. Podríamos decir que el pretexto argumental tiene aparentemente un carácter descriptivo: el ayuntamiento tiene previsto construir nuevas viviendas de manera que no tiene ningún interés en rehabilitar la zona que ahora está abandonada y llena de suciedad.

Soler plantea en esta ocasión el documental como una docuficción de investigación periodística, con su propia presencia física y una voz en *off* que simula la suya y que conduce el relato. La trama nos permite conocer a esos únicos habitantes y Soler se va permitiendo subjetivizar el retrato. Las conversaciones con las familias nos acercan a sus vidas y recuerdos, pocas esperanzas o ninguna. Como si de un pintor se tratara, Soler encuentra en los primeros planos de sus protagonistas la dignidad que la sociedad les ha quitado al abandonarlos a su suerte. Larraz (2012, p. 265) comenta sobre las mujeres:

Tuvieron que casarse jóvenes al no tener la oportunidad de estudiar una carrera, criaron a los hijos, enviudaron y cuando hablan con Lorenzo Soler estas luchadoras afirman que, si tienen que dejar el barrio, quieren hacerlo con la máxima dignidad.

Siempre que Soler muestra los testimonios y el barrio lo hace en blanco y negro, en contraposición con las imágenes en color de la ciudad y de las pantallas de los televisores.

Como sucede en otros de sus documentales, el relato se compone de diferentes niveles, las conversaciones con los protagonistas permiten hablar del pasado, en especial de la condición femenina, de las dificultades de ser mujer en los años cincuenta en una ciudad de provincias como Soria. También surgen reproches entre madre e hijo sobre la educación recibida en el colegio religioso. Estos niveles confirman el abordaje que Soler hace de su profesión, pues no retrata fantasmas como un turista de paso. Ha sabido ganarse la confianza de sus protagonistas, y estos se han mostrado generosos con sus testimonios cargados de sinceridad, pero también de rabia y de desencanto.

Soler cierra el documental con unas imágenes en color de un desfile de gigantes y cabezudos por las calles de la ciudad y la voz en *off* que expresa el pesimismo sobre el futuro del barrio.

Todo el relato está impregnado de una cierta decadencia, las imágenes del barrio deshabitado, las paredes con pintadas reivindicativas, contrapuesto a la obscenidad de los planes urbanísticos y al compás de espera de unos protagonistas a los que ya no les queda esperanza.

Domina una poética de la desesperanza, aunque habrá otros registros en el marco de ese territorio de la poética del compromiso.

En síntesis, los documentales del período contemporáneo (sobre todo a partir de 2003) resultan una oportunidad de analizar el desplazamiento físico de Soler y

su pareja, la fotógrafa Anna Turbau, al instalarse ambos en la despoblada provincia de Soria, como una doble migración, física y vital, que consideramos se refleja en la producción cinematográfica (pero también literaria y pictórica) de esta última etapa.

En términos más generales, las tres obras analizadas surgen del encuentro cultural entre Soler y las diferentes alteridades. De la misma manera en la que se produce el encuentro cultural entre sujetos, Soler sabe que se produce el encuentro entre la imagen-registro y la imagen-alegórica; la relación que el autor establezca entre ellas es lo que le permite trabajar con distintos niveles de significación, convirtiendo la dicotomía documental-ficción en una cuestión de estilo y que define la voz del documental, en los términos que hemos visto que expone Platinga (2005).

Nuestra interpretación es que el discurso dialógico y poético de Soler conecta con la noción de alegoría etnográfica propuesta por Clifford (1995), según la cual las ideas del autor son expresadas en forma de historias en el texto, que a su vez generan otras en el lector/espectador, aumentando así sus niveles de significación. En esta misma dirección se expresa Català (2012) cuando afirma que las imágenes son siempre alegóricas, pues su visibilidad se desdobra entre lo literal y lo figurativo, y estos niveles de significación conviven con la lectura que hace el espectador a partir de su imaginario personal y social. Soler es consciente de ello, y somos del parecer de que es esa conciencia el motivo por el cual la mayoría de sus obras están impregnadas de una poética emocional que emana de sus protagonistas, de sus vidas, o que surge mediante el montaje de imágenes y del tratamiento de la banda de sonido. Soler desea mostrar y acompañar al espectador en su encuentro con el Otro, como forma de re-conocimiento de la alteridad.

CONCLUSIONES

Llorenç Soler es un director todavía poco y mal conocido por la teoría y la historia documental. Enmarcado habitualmente dentro del documental militante, y coetáneo con la generación de cineastas españoles comprometidos con la crítica al tardofranquismo, no ha sido sino hasta hace pocos años que empieza a reconocerse su aporte original. Como hemos señalado en este estudio, es uno de los escasos autores en activo que no solo ha mantenido su convicción del documental como ficción sobre lo real –de manera similar a los postulados de la etnografía experimental, tal y

como recoge Reynoso (1992) en su compilación de los artículos de autores fundacionales de la antropología postmoderna, como Clifford, Marcus y Tyler-, en su caso con un compromiso personal con los ciudadanos más olvidados, sino que ha incorporado progresivamente un auténtico diálogo de voces, incluida la suya, para revisar desde la contemporaneidad las representaciones sobre la alteridad, en especial las identidades en los márgenes sociales y económicos, siendo testigo con su cámara de los cambios y transformaciones de la sociedad española.

Las limitaciones de este estudio solo nos permiten apuntar la pervivencia y los aportes futuros de Soler desde las posibilidades que en este siglo XXI se vislumbran para superar la idea clásica del documental como representación mimética de la realidad, basada en el principio de transparencia entre la imagen y su referente. La emergencia de otras formas creativas de hacer documentales que buscan expresarse, afirmar algo sobre el mundo sin estar limitadas por convenciones de género, nos traslada de alguna manera a las vanguardias artísticas del siglo precedente, donde la

libertad y el compromiso social del autor permitían un tratamiento creativo de la realidad, tal como señaló Grierson (1926).

De igual forma que la fotografía liberó a la pintura de su función mimética, y la televisión hizo lo propio con el documental de los años sesenta, tal como afirma Ortega (2005), la revolución digital de la imagen y la aparición de las redes sociales pueden producir un nuevo giro y Soler estará atento a ello, porque seguiremos hablando de los Otros desde nosotros. Lo hemos comprobado en su extenso universo filmico, del que se ha seleccionado un *corpus* de filmes que articulan de manera relevante las cuestiones sobre el tratamiento de la alteridad y la hibridación de lo documental y lo ficcional. Tanto desde las obras ensayísticas como desde los retratos más íntimos y personales, Soler construye esa narración sobre el Otro, y lo hace a partir del encuentro cultural, en un proceso dialógico con los sujetos protagonistas, tal como sostiene la etnografía postmoderna, elaborado con algunas certezas y, cada vez más, con incertezas, pero sin renunciar a la voluntad de explorar los márgenes de la condición humana.

REFERENCIAS

- Ardèvol, E. (2006). *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico* [The search for a look. Visual anthropology and ethnographic cinema]. Barcelona: Editorial UOC.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor* [The author as producer]. Mexico: Editorial Ítaca.
- Bauman, Z. (2004). *Modernidad líquida* [Liquid modernity]. Buenos Aires: FCE.
- Bauman, Z. & Donskis, L. (2015). *Ceguera moral: la pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida* [Moral Blindness: The Loss of Sensitivity in Liquid Modernity]. Barcelona: Paidós.
- Bruzzi, S. (2006). *New documentary*. London: Routledge.
- Campo, J. (2012). *Cine Documental Argentino. Entre el arte, la cultura y la política* [Argentinean Documentary Cinema. Between art, culture and politics]. Buenos Aires: Editorial Imago Mundi.
- Caparrós Lera, J. M. (Ed.). (2009). *Historia & cinema: 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Història* [History & cinema: 25th anniversary of the Film-History Research Center]. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.
- Casetti, F. & di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film* [How to analyze a film]. Barcelona: Paidós.
- Català, J. M. (2012). Formas de la distancia: Los ensayos filmicos de Llorenç Soler [Forms of distance: The film essays by Llorenç Soler]. In M. Francés (Coord.), *La mirada comprometida. Llorenç Soler* [The compromised look. Llorenç Soler] (pp. 97-115). Madrid: Biblioteca nueva.
- Català, J. M., Cerdán, J., & Torreiro, C. (Eds.). (2001). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España* [Image, memory and fascination. Notes on the documentary in Spain]. Málaga: Ocho y Medio.

- Català, J. M. & Cerdán, J. (Eds). (2007). *Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy* [After what is real. Thinking the ways of documentary, nowadays]. Valencia: Ediciones de la Filmoteca. Retrieved from <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/203>
- Cerdán, J. & Torreiro, C. (Eds). (2005). *Documental y vanguardia* [Documentary and avant-garde]. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cerdán, J. & Torreiro, C. (Eds). (2007). *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos* [On the other side of fiction. Thirteen contemporary Spanish documentalists]. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Clifford, J. (1995). *Dilemas de la cultura* [The predicament of culture]. Barcelona: Gedisa.
- Dittus, R. (2013). El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político [The cinema-device as a mechanism for the construction of meaning: the political documentary films]. *Cuadernos.info*, (33), 77-87. <https://doi.org/10.7764/cdi.33.532>
- Douglas, M. (1973). *Pureza y peligro* [Purity and danger]. Madrid: Siglo XXI.
- Febrer, N. (2013). Aproximaciones teóricas en antropología visual: fundamentos metodológicos [Theoretical Approaches in Visual Anthropology: Methodological Foundations]. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 19, 725734. Retrieved from <https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/42155>
- Francés, M. (Coord.). (2012). *La mirada comprometida. Llorenç Soler* [The compromised look. Llorenç Soler]. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada* [The imagined globalization]. Buenos Aires: Paidós.
- García Ferrer, J. M. & Rom, M. (1996). *Llorenç Soler*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- García-Merás, L. (2007). El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981) [The cinema of dissidence. Militant anti-Franco production (1967-1981)]. *Desacuerdos*, 4, 16-41. Retrieved from <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-4>
- Geertz, C. (1989). *El antropólogo como autor* [The anthropologist as author]. Barcelona: Paidós.
- Gillespie, M. (1995). *Television, ethnicity, cultural change*. New York: Routledge.
- Gómez Tarín, F. J. & Marzal, J. (Eds.). (2007). *Metodologías de análisis del film. Actas del I Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico* [Methodologies of film analysis. Proceedings of the First International Congress on Film Analysis]. Madrid: Edipo. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10234/38640>
- Grierson, J. (1926, February 8). Review of Robert Flaherty's film Moana. *The New York Sun*.
- Guardia, I. (2012). Arriesgar la vida: el compromiso clandestino con la realidad en la obra de Soler (1968-1970) [Risking life: the clandestine commitment to reality in the work of Soler (1968-1970)]. In M. Francés (Coord.), *La mirada comprometida. Llorenç Soler* [The compromised look. Llorenç Soler] (pp. 293-320). Madrid: Biblioteca nueva.
- Hall, S. (2001). *Critical dialogues in cultural Studies*. New York: Routledge.
- Larraz, E. (2012). La soledad creativa de un soriano de adopción [The creative solitude of an adoption soriano]. In M. Francés (Coord.), *La mirada comprometida. Llorenç Soler* [The compromised look. Llorenç Soler] (pp. 255-273). Madrid: Biblioteca nueva.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad* [The representation of reality]. Barcelona: Paidós Ibérica.
- MacDougall, D. (1998). *Transcultural Cinema*. Princeton: University of Princeton Press.
- Martin-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones* [From media to mediations]. Bogotá: Gustavo Gili.
- Martin-Barbero, J. (1999). *Los ejercicios del ver* [The exercises of seeing]. Barcelona: Gedisa.
- Morley, D. (2007). *Media, Modernity and Technology: The Geography of the New*. London: Routledge.

- Ortega, M. L. (2005). Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación [Documentary, avant-garde and society. The limits of experimentation]. In J. Cerdán & C. Torreiro (Eds.), *Documental y vanguardia* [Documentary and avant-garde] (pp. 185-217). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Pérez-Perucha, J. (2005, April 19). *Del colectivo como forma de intervención* [The collective as a form of intervention]. Lecture presented at the seminar Medios de masas, multitud y prácticas antagonistas [Mass media, crowd and antagonistic practices]. Granada, Spain.
- Piault, M. H. (2002). *Antropología y cine* [Anthropology and cinema]. Madrid: Editorial Cátedra.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona* [Documentary film in the first person]. Buenos Aires: Paidós.
- Pink, S. (2005). *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. London: Routledge.
- Platinga, C. R. (2005). What a Documentary Is, After All. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(2), 105-117. Retrieved from <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/j.0021-8529.2005.00188.x>
- Plantinga, C. R. (2011). Documental [Documentary]. *Cine Documental*, (3), 1-5. Retrieved from <http://www.revista.cinedocumental.com.ar/3/traduccion.html>
- Quílez Esteve, L. (2013). Memorias protésicas: Posmemoria y cine documental en la España Contemporánea [Prosthetic memories: Post-memorial and documentary cinema in Contemporary Spain]. *Historia y Comunicación Social*, 18, 387-398. Retrieved from <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/43974>
- Quintana, À. (2003). *Fábulas de lo visible: el cine como creador de realidades* [Fables of the visible: the cinema as a creator of realities]. Barcelona: El Acantilado.
- Renov, M. (1993). *Theorizing documentary*. New York: Routledge.
- Reynoso, C. (Comp.). (1992). *El surgimiento de la antropología postmoderna* [The emergence of postmodern anthropology]. Mexico: Gedisa.
- Romaguera, J. & Soler, L. (2006). *Historia crítica y documentada del cine independiente en España, 1955-1975* [Critical and documented history of independent cinema in Spain, 1955-1975]. Barcelona: Laertes.
- Ruby, J. (1995). Revelarse a sí mismo: reflexividad, antropología y cine [Reveal yourself: reflexivity, anthropology and cinema]. In E. Ardévol Piera & L. Pérez-Tolón (coord.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico* (pp. 161-201). Granada: Biblioteca de Etnología, Diputación de Granada.
- Ruby, J. (2007). Los últimos 20 años de Antropología visual. Una revisión crítica [The last 20 years of visual anthropology. A critical review]. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 9(3), 13-36. Retrieved from <http://www.rchav.cl/imagenes9/imprimir/ruby.pdf>
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press.
- Sabsay, L. I. (2007). En los límites del género: cine, performatividad y sujetos contemporáneos [Within the limits of the genre: cinema, performativity and contemporary subjects]. In F. J. Gómez Tarín & J. Marzal Felici (Eds.), *Metodologías de análisis del film. Actas del I Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico* [Methodologies of film analysis. Proceedings of the First International Congress on Film Analysis] (pp. 205-213). Madrid: Edipo. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10234/38640>
- Soler, L. (1998). *La realización de documentales y reportajes para televisión* [The making of documentaries and reports for television]. Barcelona: Editorial Cims.
- Soler, L. (2002). *Los hilos secretos de mis documentales* [The secret threads of my documentaries]. Barcelona: Editorial Cims 97.
- Stam, R. (2000). *Film Theory. An anthology*. Oxford: Blackwell.
- Tassi, R. (2017). O cinema como errância – os deslocamentos como objetos: o documentário aforístico de Llorenç Soler [Cinema as wandering - the displacements as objects: the aphoristic documentary by Llorenç Soler]. *DOC On-line*, (22), 257-272. <https://doi.org/10.20287/doc.d22.ar3>

- Tassi, R. (2018). Cine migrante y alteridad en la obra de Llorenç Soler [Migrant cinema and otherness in the work of Llorenç Soler]. *Cine documental*, (17). Retrieved from http://revista.cinedocumental.com.ar/cine-migrante-y-alteridad-en-la-obra-de-llorenc-soler/#_edn1
- Urrutia, C. (2010). Hacia una política en tránsito. Ficción en el cine chileno (2008-2010) [Politics in Transit: Chilean Cinema (2008-2010)]. *Aisthesis*, (47), 33-44. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812010000100003>
- Weinrichter, A. (Ed.). (2010). *.doc: el documentalismo en el siglo XXI* [.doc: Documentarism in the 21st century]. San Sebastián: Festival Internacional de cine San Sebastian.

SOBRE LOS AUTORES

Carlos Bría, profesor de producción audiovisual en la Facultad Comunicación y Relaciones Internacionales Blanquerna de la Universidad Ramon Llull de Barcelona desde 1996. Es doctorando en la misma facultad, licenciado en Antropología por la Universidad de Barcelona y posee un postgrado en Dirección de proyectos audiovisuales de la Universidad Politécnica de Cataluña. Paralelamente, ha desempeñado diferentes funciones en equipos de producción, en películas de ficción y documentales, y ha trabajado en televisión y publicidad.

Sue Aran-Ramspott, profesora titular de la Facultad de Comunicación y Relaciones Internacionales Blanquerna de la Universidad Ramon Llull. Es doctora en Comunicación Audiovisual y miembro del grupo de investigación reconocido DIGILAB. Ha trabajado en producción cinematográfica y televisiva, y sus líneas de investigación principales son los imaginarios sociales, los estereotipos en la ficción audiovisual y la ética de la comunicación.