



Facultad de
Comunicación y Documentación

UNIVERSIDAD DE GRANADA

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

TRABAJO FIN DE GRADO

**CONCEPTUALIZACIÓN Y DISEÑO DE PRODUCCIÓN
DE LA SERIE DE VIDEOENSAYOS “LA METAMORFOSIS DE
LOS CUENTOS CLÁSICOS A TRAVÉS DEL AUDIOVISUAL”**

Presentado por:

D^a. Dana María López-Astilleros Montoza

Tutor:

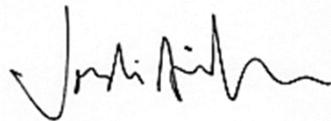
Prof. Dr. Jordi Alberich Pascual

Curso académico 2018 / 2019

D. Jordi Alberich Pascual, tutor del trabajo titulado **Conceptualización y diseño de producción de la serie de videoensayos “La metamorfosis de los cuentos clásicos a través del audiovisual”** realizado por la alumna **Dana M^a López-Astilleros Montoza**, INFORMA que dicho trabajo cumple con los requisitos exigidos por el Reglamento sobre Trabajos Fin del Grado en Comunicación Audiovisual para su defensa.

Granada, 5 de julio de 2019.

Fdo.:

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Jordi Alberich', is placed over a horizontal line. The signature is fluid and cursive.

Por la presente deixo constancia de ser la autora del trabajo titulado **Conceptualización y diseño de producción de la serie de videoensayos “La metamorfosis de los cuentos clásicos a través del audiovisual”** que presento para la materia Trabajo Fin de Grado del Grado en **Comunicación Audiovisual**, tutorizado por el profesor **Jordi Alberich Pascual** durante el curso académico 2018-2019.

Asumo la originalidad del trabajo y declaro que no he utilizado fuentes (tablas, textos, imágenes, medios audiovisuales, datos y software) sin citar debidamente, quedando la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Granada exenta de toda obligación al respecto.

Autorizo a la Facultad de Comunicación y Documentación a utilizar este material para ser consultado con fines docentes dado que constituyen ejercicios académicos de uso interno.

05 / 07 / 2019

Fecha



Firma

AGRADECIMIENTOS

¿Recuerdan aquello que decía Ortega y Gasset de “yo soy yo y mis circunstancias”? Pues esta frase, tan representativa del pensamiento del filósofo y ensayista español, no podría resultar más adecuada para calificar el proceso de trabajo llevado a cabo durante estos últimos meses. Meses marcados por nuevas situaciones, ideas y motivaciones que han concluido en el presente Trabajo de Fin de Grado. Por tanto, llegar a este momento es fruto de múltiples circunstancias, pero también, de personas.

En primer lugar, me gustaría agradecer a mi familia, por el apoyo incondicional. Concretamente a mi madre, Estrella, porque cada una de sus enseñanzas me ha llevado a ser quien soy hoy. Y a mi padre, Francisco, porque me ha enseñado a vivir la vida con un toque de humor, aunque no todo sea siempre fácil. Por supuesto a mi hermano, Samuel, porque crecer a su lado ha sido, y sigue siendo, la mayor de las aventuras. Y a mis “niñas”, Chiqui, Muna y Orti, quienes también son parte fundamental de la familia.

En segundo lugar, a Jordi, por la libertad y confianza depositada en este trabajo, así como por toda la ayuda y orientación brindada durante todo el proceso. Gracias también por tus clases y por la entrega que has demostrado con el alumnado. En este mismo sentido, quiero expresar mi agradecimiento a todos aquellos y aquellas docentes del grado cuya implicación ha superado la académica, ya que además de formarnos como estudiantes, nos han transmitido todo su conocimiento y experiencia profesional.

En tercer lugar, gracias a todas las personas con los que he tenido la oportunidad de compartir proyectos durante los cuatro años de grado. Ha sido un periodo muy intenso en el que, además de aprender, hemos podido compartir muy buenos momentos.

Por último, gracias también a mí misma. Porque esta vez puedo afirmar sin miedo a equivocarme que, sin mí, esto no habría sido posible. Y lo cierto es que me siento muy satisfecha de este trabajo, con el cual concluyo una etapa. Ahora es momento para hacer frente a nuevas circunstancias en las que, espero, seguir evolucionando.

ÍNDICE

RESUMEN.....	11
1.- INTRODUCCIÓN	13
2.- OBJETIVOS	15
3.- METODOLOGÍA	16
4.- EL ENSAYO AUDIOVISUAL Y EL VIDEOENSAYO.....	18
4.1.- Aproximación a los orígenes del ensayo audiovisual.....	20
4.2.- Definición, características y clasificación del ensayo audiovisual. La aparición de un nuevo formato en Internet: el videoensayo.....	30
4.2.1.- Definición y características del ensayo audiovisual.....	30
4.2.2.- Dos tipos de forma histórica: del film de ensayo al videoensayo.....	36
4.2.3.- Nuevos géneros audiovisuales en un contexto marcado por la hibridación, el remix y la convergencia.....	39
4.3.- Una categorización del videoensayo.....	43
5.- LOS CUENTOS CLÁSICOS Y SUS ADAPTACIONES.....	48
5.1.- El proceso adaptativo entre obra literaria y obra audiovisual.....	51
5.2.- Qué cuentos analizaré y su explicación.....	60
5.2.1.- El primer estudio de caso: “Alicia en el País de las Maravillas”.....	62
6.- CONCEPTUALIZACIÓN, DISEÑO DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN DE “LA METAMORFOSIS DE LOS CUENTOS CLÁSICOS A TRAVÉS DEL AUDIOVISUAL”.....	64
6.1.- Desarrollo y estructura de la idea.....	64
6.2.- Posibilidades creativas del género elegido.....	67

6.3.- Distribución, público y financiación.....	69
6.4.- Guion literario y escaleta.....	71
6.5.- Diseño de producción.....	73
7.-CONCLUSIONES	76
BIBLIOGRAFÍA.....	79
CANALES DE VIDEOENSAYOS.....	82
FILMOGRAFÍA.....	84
ANEXOS.....	88

RESUMEN

Con este Trabajo de Fin de Grado se ha llevado a cabo una teorización sobre el ensayo audiovisual –historia, definición, características y categorización– así como sobre los procesos adaptativos y apropiativos que se dan en el audiovisual, y especialmente en la industria cinematográfica, con el objetivo de perpetuar aquellas obras literarias que gozan de gran popularidad entre el público. En este sentido, se ha procedido a seleccionar tres cuentos clásicos, altamente adaptados, con la intención de analizarlos y poder así entender su metamorfosis, su evolución, a través de los medios audiovisuales.

Esta investigación ha tenido como finalidad última la creación de un canal de YouTube titulado “La metamorfosis de los cuentos clásicos a través del audiovisual” donde poder llevar a cabo la difusión de una serie de videoensayos temáticos en los que se reflexiona sobre los procesos de adaptación de los cuentos clásicos escogidos.

Palabras clave: videoensayo, ensayo audiovisual, proceso adaptativo, adaptación, apropiación, cuentos clásicos, cuentos infantiles, “Alicia en el País de las Maravillas”.

Abstract

In this work I’m theorizing about the visual essay –history, definition and types– as well as I’m exploring the adaptative and appropriative process that happens in the media, and especially in the film’s industry, with the purpose of perpetuating some popular literary works. Following this line, I’ve chosen three classic tales to analyze them, so I would be able to understand its metamorphosis, its evolution, thought the media.

The final purpose of this investigation is creating a YouTube channel, with the title “The metamorphosis of the classic tales through media”, where I can broadcast thematic video essays about the adaptative process of these three classic stories that I selected.

Key words: video essay, audiovisual essay, adaptative process, adaptation, appropriation, classic tales, children’s stories, “Alice in Wonderland”.

1.- INTRODUCCIÓN

A lo largo de los años, décadas y siglos muchos son los cuentos infantiles que se han escrito. De todos ellos, pocos son los que verdaderamente han conseguido perdurar a lo largo del espacio y el tiempo, causando el mismo interés generación tras generación. Son casos excepcionales como “Alicia en el país de las maravillas” (1865) de L. Carroll, “El maravilloso mago de Oz” (1900) de L. F. Baum o “Peter Pan” (1904) de J. M. Barrie los que han logrado superar estas barreras para establecerse como productos literarios y culturales atemporales. Así bien, este efecto de atemporalidad ha sido propiciado por las características de estas obras, pues todas ellas destacan por tener mundos de imaginación desbordante, la presencia de personajes carismáticos y la narración de historias que, teniendo en algunos casos cerca de dos siglos de antigüedad, siguen gozando de plena vigencia.

A priori podría considerarse que son meros cuentos infantiles, destinados de forma exclusiva a un público infantil, sin embargo, se trata de obras que han conseguido llegar a formar parte del imaginario cultural contemporáneo. Esto ha sido posible gracias a la metamorfosis continua a la que han sido sometidas estas historias, que a veces ha dado lugar a reproducciones de las mismas, en otras ocasiones ha propiciado la expansión del universo –ahondando en la vida del autor; situándose en otros momentos temporales de la historia; presentando nuevos personajes o nuevas aventuras– e incluso ha favorecido el uso de otros medios, distinto del original, para darle una nueva vida – película, serie de televisión, teatro, musical, videojuego, novela gráfica, etc.–. Por tanto, al hablar de metamorfosis no solo me estaré refiriendo a adaptaciones, sino que también abarcaré las distintas transformaciones que haya podido vivir cada historia, incluyendo así las secuelas¹, los *remakes*², los *spin-off*³, y el amplio espectro de relaciones intertextuales, muchas de ellas híbridas, que puedan llegar a darse en el trasvase de estos cuentos.

¹ Definición de “secuela” según la Real Academia Española: Obra literaria o cinematográfica que continúa una historia ya desarrollada en otra anterior. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=XPbzrOo>

² Definición de “*remake*” según la Real Academia Española: Adaptación o nueva versión de una obra, especialmente de una película. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=Vrla4iP>

³ Definición de “*spin-off*” según el diario *20 minutos*: Consiste en convertir a un personaje secundario de un filme de éxito en protagonista de su propia película. Recuperado de: <https://www.20minutos.es/noticia/1234047/0/spin-off/cine/gato-con-botas/#xtor=AD-15&xts=467263>

Siempre me han resultado fascinantes estos universos que, detrás de la magia y la fantasía, aguardan todo un proceso creativo íntimamente ligado a la industria de los medios audiovisuales y, especialmente, a la industria cinematográfica. Es por ello que este Trabajo de Fin de Grado me parece la oportunidad ideal para indagar en dichos procesos con el objetivo de conocer cómo se ha ido transformando la obra –o manteniendo, según el caso– hasta llegar a alcanzar una posición privilegiada en el panorama cultural global. Para ello, se llevará a cabo un análisis que tratará de implicar los diversos elementos que conforman la obra –y que la rodean– para comprender la adaptación o evolución que ha sufrido desde su forma literaria original hasta la actualidad.

Todo el estudio sobre los cuentos clásicos tendrá un objeto final: dar lugar a una serie de videoensayos, con carácter académico y divulgativo, donde se reflexionarán tanto sobre las obras literarias como sobre los propios procesos de adaptación y apropiación. Optaré por el formato videoensayo⁴, ya permite aunar la reflexión y la divulgación académica en una misma pieza audiovisual con gran flexibilidad. Además, considero que este género es menos convencional que otros también destinados a Internet, como podrían ser el documental digital o el documental interactivo, por lo que el uso del mismo se plantea como un reto a la hora de experimentar con su estilo formal y descubrir las posibilidades creativas que aguarda este género, tan ligado al desarrollo de Internet, en el que confluyen elementos propios tanto del ensayo como de los medios audiovisuales.

En relación a la difusión de dicha serie de videoensayos, ésta tendrá lugar en un canal de YouTube creado expresamente para este proyecto que tendrá por nombre “La metamorfosis de los cuentos clásicos a través del audiovisual” y que recogerá los distintos videoensayos temáticos en relación a cada obra literaria. El uso de YouTube está justificado en esta ocasión, ya que buena parte de los videoensayistas conocidos realizan la difusión de su trabajo a través de este medio, por lo que parece conveniente recurrir a esta estrategia y explorar las distintas posibilidades de financiación colectiva existentes –también conocidas como micromecenazgos– a través de empresas como Patreon⁵.

⁴ Más adelante se debatirá el término correcto para referirse a este género, puesto que hay gran diversidad terminológica.

⁵ Enlace a la página web de Patreon: <https://www.patreon.com>

2.- OBJETIVOS

Este trabajo se plantea con la intención de concluir en la elaboración de una serie de videoensayos que aborden los procesos adaptativos que se han producido desde la obra original hasta su forma audiovisual. A continuación, plantearé una serie de objetivos cuya consecución será primordial para la finalización con éxito de esta investigación:

- Ser capaz de teorizar y concluir en la realización de una investigación científica, poniendo en práctica los conocimientos teóricos y prácticos adquiridos con el estudio del grado en “Comunicación Audiovisual” y, especialmente, con asignaturas obligatorias como “Realización y dirección audiovisual” o “Gestión de la producción audiovisual”, y asignaturas optativas como “Cibercultura y narraciones interactivas”, “Creación y difusión de nuevos contenidos audiovisuales”, “Fundamentos de la programación multimedia”, “Adaptaciones: transmedialidad y convergencia de medios” o “Teoría y análisis del espectáculo”.
- Ser capaz de diseñar un proyecto creativo de carácter audiovisual y llevarlo a cabo –aunque sea parcialmente– a través de sus fases convencionales: preproducción, producción y postproducción, así como debatir la vía de distribución y la posibilidad de comercialización de un producto audiovisual destinado a Internet.
- Explorar el videoensayo como género audiovisual y analizar sus posibilidades formales para exponer simultáneamente información objetiva y subjetiva, a la vez que se hace uso de elementos expresivos propios de la imagen y el sonido.
- Ampliar el conocimiento sobre los procesos adaptativos de las obras literarias hacia otros formatos y medios y, especialmente, hacia los medios audiovisuales.
- Realizar estudios de caso en relación a tres obras concretas: “Alicia en el país de las maravillas” (1865) de L. Carroll, “El maravilloso mago de Oz” (1900) de L. F. Baum y “Peter Pan” (1904) de J. M. Barrie. Para ello será necesario ahondar sobre cuestiones relativas a los escritores, a las historias originales y su significado –desglosando también la narrativa de estas historias originarias– y recorriendo toda la evolución adaptativa de las mismas para conocer su lugar en la cultura.

3.- METODOLOGÍA

Para la elaboración de este trabajo se ha seguido una metodología rigurosa que ha combinado las ideas propias del proyecto con toda una base científica cimentada en fuentes fiables y con autoridad. Para ello se ha recurrido, en primera instancia, a bases de datos donde se ha realizado una búsqueda de artículos y monografías relacionadas tanto con el género escogido, el videoensayo, como con los procesos adaptativos y apropiativos. Asimismo, ha resultado fundamental consultar las obras literarias originales y elaborar una relación de todos los productos audiovisuales que han derivado de éstas. Por tanto, se podría decir que se ha seguido un plan de trabajo que ha constado de cuatro fases.

En la primera fase, se ha diseñado la investigación y se ha ideado el proyecto de forma general, planteando las cuestiones básicas y tomando decisiones en relación a aspectos fundamentales, como pueden ser la elección del formato y del contenido:

- ✓ Planteamiento del Trabajo de Fin de Grado con carácter teórico-práctico.
- ✓ Elección de un género audiovisual didáctico como es el videoensayo.
- ✓ Selección de la temática del videoensayo –adaptaciones de obras literarias a otros formatos– y diseño del contenido a modo de estudios de caso de tres cuentos. Estos tres cuentos se han seleccionado por contar con gran número de versiones.

En la segunda fase, la tarea principal ha consistido en revisar bibliografía con el objetivo de elaborar un marco teórico del que poder partir para acometer la parte práctica del trabajo. Por tanto, se ha llevado a cabo todo un trabajo de documentación y redacción:

- ✓ Trabajo de documentación y estudio de bibliografía en relación al género elegido, el videoensayo, y a los procesos adaptativos entre textos y medios audiovisuales. Dicha bibliografía se ha recopilado tanto de la biblioteca de la Facultad de Comunicación y Documentación, como de diversas bases de datos electrónicas.
- ✓ Recopilación de información relativa a los productos audiovisuales resultados de las adaptaciones de los tres cuentos seleccionados y elaboración de un listado.
- ✓ Consulta de otros proyectos audiovisuales similares distribuidos por Internet.

En la tercera fase, se ha llevado a cabo el diseño de la estructura del canal de videoensayos, abordando todos los procesos propios –y en parte, exclusivos– de la industria audiovisual: preproducción, producción, postproducción, distribución y comercialización. Concretamente, las tareas que se han tenido en cuenta en esta fase son:

- ✓ Desarrollo de la idea y planteamiento de la estructura.
- ✓ Exploración de las posibles formas de distribución y de financiación.
- ✓ Escritura del guion literario y de la escaleta del tráiler de presentación.
- ✓ Realización del tráiler promocional del proyecto y difusión en YouTube.
- ✓ Diseño de la producción del proyecto (equipo humano, técnico, etc.).

De esta forma, aunque ha sido necesaria la elaboración de una serie de documentos escritos en los que se ha planificado la producción y la realización de los vídeos que formarán parte del proyecto, realmente en la tercera fase la tarea predominante ha estado relacionada con el manejo de una serie herramientas y softwares que han hecho posible la materialización de las ideas del proyecto en un tráiler de presentación del canal.

La cuarta fase del trabajo ha abarcado un apartado destinado a la exposición de las conclusiones obtenidas como resultado de la investigación realizada. Se trata de un apartado de reflexión donde se valora la consecución, o no, de los objetivos planteados inicialmente. Asimismo, se debatirán ciertas cuestiones relacionadas con las diversas áreas de estudio que se han abordado durante los distintos apartados de este trabajo.

Por tanto, la metodología que se ha seguido en este Trabajo de Fin de Grado ha sido múltiple, abarcando desde la revisión bibliográfica inicial, al posterior estudio de caso aplicado a varias cuentos clásicos y concluyendo con la producción de un canal en YouTube especializado en videoensayos para llevar a cabo la difusión de las diversas obras audiovisuales que se han concebido y diseñado para este proyecto *online*.

4.- EL ENSAYO AUDIOVISUAL Y EL VIDEOENSAYO

Videoensayo, vídeo ensayo o vídeo-ensayo son algunas formas con las que habitualmente se ha denominado este género audiovisual, especialmente en el ámbito de Internet, sin que exista aparente consenso sobre cuál de todos estos términos resulta más apropiado o tiene mayor aceptación. Otras calificaciones también usadas para referirse a este género, adoptadas principalmente en el ámbito de la no ficción cinematográfica, son ensayo audiovisual, ensayo fílmico, film-ensayo, film de ensayo o cine de ensayo. Esta diversidad terminológica parece ser propia de la lengua española, ya que en otras lenguas como el inglés habitualmente se usa una forma más estandarizada para referirse a piezas con estas características: *video essay*⁶. De igual forma, los teóricos franceses han acordado un término para denominar a las obras dentro de este género: *film d'essai*⁷.

En un primer momento podría resultar difícil realizar una aproximación etimológica y semántica a cualquiera de estas palabras, o composiciones de palabras, ya que ninguna de ellas ha sido registrada en la Real Academia Española o en cualquier otro diccionario. Es por ello que parece adecuado realizar un primer acercamiento a través de las definiciones individuales de “video” y “ensayo” para llegar a concluir en una idea propia sobre este género audiovisual. De las seis acepciones de “video” que hace la Real Academia Española, he decidido plasmar solo las tres primeras, ya que son las que ofrecen las definiciones más adecuadas para este contexto. De igual forma, solo he recogido aquí tres de las cinco acepciones registradas para la palabra “ensayo”.

Video (Tb. vídeo en aceps. 1-4, Esp. Del ingl. video, y este del lat. video 'yo veo').

1. m. Sistema de grabación y reproducción de imágenes, acompañadas o no de sonidos, mediante cinta magnética u otros medios electrónicos.
2. m. Grabación hecha en video.
3. m. Aparato que graba y reproduce mediante cintas magnéticas u otros medios electrónicos imágenes y sonidos procedentes de la televisión o de otro aparato de video.⁸

⁶ Teóricos americanos como John Bresland o Phillip Lopates usan este término para referirse a este género.

⁷ Obras de Jean-Luc Godard y Chris Marker han recibido esta calificación.

⁸ DRAE (2018). *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*. (23.2.a ed.).

Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=bm7DOSs>

Ensayo (Del lat. tardío *exagium* 'acto de pesar').

1. m. Acción y efecto de ensayar.
2. m. Escrito en prosa en el cual un autor desarrolla sus ideas sobre un tema determinado con carácter y estilo personales.
3. m. Género literario al que pertenece el ensayo.⁹

A través de la definición de “ensayo” queda bastante claro que se trata de un género de tradición literaria en el que cierto autor o autora expresa sus ideas en relación a un determinado tema para divagar y reflexionar sobre el mismo. En la segunda de las acepciones, además, se incide en la importancia de que dicho autor o autora plasme su estilo personal en este texto que necesariamente estará escrito en prosa. Si bien estas acepciones de “ensayo” arrojan una idea bastante precisa sobre el contenido de este género, no ocurre lo mismo con la palabra “video”, que en principio debería desvelar información relativa a la forma o soporte de este género, el videoensayo o ensayo audiovisual. Habría que acudir al significado de dicha palabra en latín –“yo veo” – para detectar cierta información relativa a la forma de acceso a este tipo de obras –una forma aparentemente visual–. Es por ello que, frente a la ambigüedad de “video”, he optado por buscar una definición más completa, abordando otra palabra también usada habitualmente en este contexto: la de “audiovisual”. El diccionario de la Real Academia Española (2018) alberga una única definición para esta palabra, la siguiente: “Que se refiere conjuntamente al oído y a la vista, o los emplea a la vez. Se dice especialmente de métodos didácticos que se valen de grabaciones acústicas acompañadas de imágenes ópticas”.¹⁰

La palabra “audiovisual”, además de ser más completa que la de “video”, pone en relieve la igual importancia de imagen y sonido, y destaca un cierto carácter didáctico de este tipo de recursos. Asimismo, resulta interesante la amplitud con la que define el tipo de sonido –al que se refiere como “grabaciones acústicas”– y de imágenes –descritas como “imágenes ópticas”–, ya que realmente deja la puerta abierta a todo tipo de posibilidades técnicas y formales, sin reducirse únicamente a la imagen y al sonido real.

⁹ DRAE (2018). *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*. (23.2.a ed.). Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=FcboTnW>

¹⁰ DRAE (2018). *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*. (23.2.a ed.). Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=4NJXdlq>

De esta forma, podría concluirse que el término más apropiado sería el de ensayo audiovisual, por resultar más cercano a la verdadera naturaleza de este género en el que se usan tanto imagen como sonido, de forma simultánea o combinada, con el objetivo de reflexionar sobre una idea o tema, a través de un estilo libre, aunque muy marcado por la visión y bagaje del autor o autora que proyecta sus pensamientos. No obstante, el término videoensayo también tendrá cabida para referirse a una modalidad más específica dentro del ensayo audiovisual. Estas cuestiones, ahora todavía sin resolver, irán tomando forma a lo largo de este capítulo en el que, más que cuestionar la validez de un término u otro, trataré de mostrar la evolución que se ha dado desde el ensayo audiovisual al videoensayo.

4.1.- APROXIMACIÓN AL ORIGEN DEL ENSAYO AUDIOVISUAL

Para aproximarse a los orígenes del videoensayo habría que remontarse primero a la aparición de su precedente en papel: el ensayo. Habitualmente se ha situado el nacimiento de este género literario en la Antigua Grecia, cuando Plutarco¹¹ se preguntó que fue antes, el huevo o la gallina. No obstante, Plutarco no fue el único que reflexionó sobre distintas ideas y que las plasmó por escrito en diversos trabajos ya que, como él, muchos otros autores y autoras también realizaron trabajos de no ficción tales como reflexiones, listas, biografías, entradas de diarios, etc. Un claro ejemplo es la japonesa Sei Shōnagon¹², quien escribió “Pillow Book” –en español “El libro de la almohada”–, una obra que recogía varias listas en las que enumeraba elementos de la realidad acorde a un tema concreto (Bresland¹³, 2010). Alberto Nahum García¹⁴ (2006), en su artículo “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual”, también destaca como precursores del ensayo, en su forma literaria, a Gorgias, Dión Crisóstomo, Cicerón o Séneca, quienes fueron relevantes escritores de textos sofisticados del siglo V a.C.

¹¹ Plutarco fue un biógrafo y ensayista griego. Sus obras principales son “Moralia” y “Vidas paralelas”. Recuperado de: <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/8231/Plutarco>

¹² Sei Shōnagon fue una escritora japonesa del siglo XI, que destacó por sus trabajos literarios en prosa. Recuperado de: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sei.htm>

¹³ John Bresland trabaja en cine, radio y prensa. Recuperado de: <https://bresland.com/index.html>

¹⁴ Alberto Nahum García es profesor de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. Recuperado de: https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=61

Aunque fueron varios los precursores del ensayo, habría que esperar hasta el siglo XVI con la llegada del francés Michel de Montaigne¹⁵ para encontrar la verdadera consolidación del ensayo como el género que hoy en día conocemos (Bresland, 2010). Después de Montaigne, surgirán otras figuras como la de Bacon y, más tarde, nombres como los de Voltaire, Defoe, Steele y Addison. En España contribuirán también al desarrollo de este género literario autores contemporáneos tales como Fray Antonio de Guevara, Ganivet, Unamuno, Ortega o Marías, entre otros (García, 2006).

Pero, ¿qué es lo que podemos considerar como ensayo? Una de las teorizaciones sobre el ensayo más aceptadas es la llevada a cabo por Theodor W. Adorno¹⁶ en “El ensayo como forma” (1974). Para este autor el ensayo es “una forma” estructurada de manera similar al pensamiento humano, que se fragmenta e interrumpe constantemente:

A su forma le es inmanente su propia relativización: tiene que estructurarse como si pudiera interrumpirse en cualquier momento. Piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no pegándolos. La sintonía del orden lógico engaña sobre la esencia antagonística de aquello a lo que se le ha impuesto. La discontinuidad es esencial al ensayo, su asunto es siempre un conflicto detenido.¹⁷

Aunque el proceder del ensayo es antisistemático, no puede considerarse como ilógico: “Sólo que el ensayo desarrolla los pensamientos de modo distinto a como hace la lógica discursiva. Ni los deduce de un principio ni los infiere de observaciones individuales coherentes. Coordina los elementos en lugar de subordinarlos (...)”¹⁸. Adorno (1974) afirma que se trata de un pensamiento que avanza en diferentes sentidos, entretejiéndose como los hilos de un tapiz e interrumpiéndose en el momento en el que se siente final. Para este autor, el ensayo rompe con las reglas cartesianas de la continuidad y el orden –tercera regla cartesiana– así como con la que contempla la seguridad de no omitir nada –cuarta regla cartesiana–, lo cual ha permitido acusar al ensayo de falta de exhaustividad, al seleccionar aquello de lo que habla y aquello que omite (Adorno, 1974).

¹⁵ Escritor francés que configuró el género ensayístico a partir de su obra “Ensayos” (1580 y 1588). Recuperado de: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/montaigne.htm>

¹⁶ Theodor W. Adorno fue teórico de la comunicación en los años 70.

¹⁷ Adorno, T.W. (1974). El ensayo como forma. *Notas sobre literatura*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A. Cit. p. 26.

¹⁸ Adorno, T.W. (1974). El ensayo como forma...Op. Cit. p. 33.

Para Adorno (1974) el ensayo es una forma que reflexiona constantemente sobre sí misma. Se trata de una forma que, además, no propone nada nuevo, sino que habla de cosas preexistentes, limitándose a ordenarlas o a interpretarlas:

(El ensayo) Se rebela contra la idea de obra capital, ella misma reflejo de la de creación y totalidad. Su forma acata el pensamiento crítico según el cual el hombre no es creador, nada humano es creación. El ensayo mismo, siempre referido a algo ya creado, ni se presenta como tal ni aspira a nada que lo abarcara todo, cuya totalidad equivaliera a la de la creación. Su totalidad, la unidad de una forma construida en y a partir de sí, es la de lo no total (...) ¹⁹.

Aunque señalar las características, así como los precedentes, del ensayo en papel puede resultar una tarea relativamente sencilla, no ocurre igual con su versión audiovisual, ya que los teóricos ubican la fecha de nacimiento del género en momentos y obras diferentes, sin llegar a ofrecer una opinión unánime sobre los orígenes del género.

Así pues, en el artículo de Alberto García (2006) se plantean diversas fechas de nacimiento del ensayo audiovisual. Por un lado, menciona a Román Gubern, quien señala a Christesen con su obra “La brujería a través de los tiempos” (1922) como primer ensayista audiovisual. García (2006) también plantea la perspectiva de Josep María Català²⁰, quien considera un nacimiento más tardío del género, con cineastas como Orson Welles –y proyectos perdidos como “Hello Americans” o “Ceiling Unlimited”; films televisivos como “Portrait of Gina” e “It’s All True”; y sus obras con forma ensayística evidente: “F for Fake” (1973) y “Filming Othello” (1978)–, así como el italiano Roberto Rossellini, quien hizo varios ensayos audiovisuales, destacando entre ellos “Viaggio in Italia” (1954). En la línea del ensayo metafísico se menciona a Pasolini con “Notes Toward an African *Orestes*” (1970), toda una reflexión sobre África que se enlaza sobre la propia preocupación de Pasolini sobre la película que iba a realizar. Por otro lado, el teórico cinematográfico y cineasta, André Bazin, señalará “Lettre de Sibérie” (1958) de Chris Marker como el primer ensayo audiovisual (García, 2006).

¹⁹ Adorno, T.W. (1974). El ensayo como forma... Op. Cit. p. 27.

²⁰ Josep M. Català es Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona, licenciado en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad de Barcelona y Master of Fine Arts in Film Theory por la San Francisco State University. Recuperado de: <http://josepmariacatala.com/>

Independientemente de si Marker fue el primer ensayista audiovisual, o no, hay cierto consenso entre los teóricos al considerarlo como el autor más comprometido con el desarrollo y consolidación de este género audiovisual. De hecho, resulta interesante la conexión temática que se establece entre uno de los ensayos filmicos más conocidos de Chris Marker, titulado “Sans Soleil” (1983), y el ensayo de la japonesa Shei Shōnagon²¹, “Things That Quicken the Heart”, ya que ambos casos se presentan como reflexiones sobre la verdad y la memoria humana (Bresland, 2010).

En el caso de Chris Marker, se puede apreciar como el autor añade cierta carga ficcional a su ensayo lo cual, sin embargo, no ha impedido que “Sans Soleil” (1983) permanezca como un claro ejemplo de trabajo de no ficción, ya que se trata de un ejercicio que aborda varias líneas de investigación, mezcladas con cierta evocación poética, que permiten al autor proyectar su experiencia vivida (Bresland, 2010). Helena Grande²² (2015) afirma incluso que “Sans Soleil” (1983) se ha consolidado como la película de ensayo por excelencia al tratarse de una invitación a la reflexión –a través del uso de la imagen– sobre el acto de grabar, la memoria, la distancia temporal o el choque entre las tradiciones y el proceso de modernización de ciudades y pueblos²³. Otro autor, Fernando Luque Gutiérrez (2013), propone la siguiente calificación para esta obra en su artículo:

Si simplificamos el filme hasta quedarnos en la más básica de sus capas, podemos definir “Sans Soleil” como una composición ensayística construida a partir de las imágenes recolectadas alrededor del mundo por el misterioso viajero y camarógrafo Sandor Krasna, y de las reflexiones que éste transmite en una serie de cartas leídas en *off* por una desconocida mujer. Sin embargo, como es habitual en el cine de Marker, se trata tan sólo de disfraces, identidades prestadas (Kohn, 2006, 107-108) que permiten al autor enmascararse tras figuras enunciativas confusas, esquivas, y acentuar la sinuosa construcción del “yo” en sus ensayos filmicos.²⁴

²¹ John Bresland explica que el género que planteó Michel de Montaigne tomó tanto la inspiración temática de Plutarco como la reflexión asociativa, divagante, espinosa y polivalente propia de Sei Shōnagon.

²² Helena Grande es licenciada en Bellas Artes, master en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual e investiga sobre nuevas narrativas en la cultura visual. Recuperado de: <http://cine-ensayo.tumblr.com/>

²³ Grande, H. (2 de marzo de 2015). El concepto de grieta en Sans Soleil de Marker. *La Grieta Online*. Recuperado de: <http://lagrietaonline.com/el-concepto-de-grieta-en-sans-soleil-de-marker/>

²⁴ Luque, F. (2013). Tiempo, memoria, imagen: Sans soleil de Chris Marker. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (7), 209-240. Cit. p. 210-2011. Recuperado de:

Entre otras cosas, Fernando Luque Gutiérrez (2013) pone en valor la capacidad ensayística y reflexiva de Chris Marker para abarcar diversas cuestiones haciendo un uso intencionado de las imágenes. Este uso de las imágenes será definitorio del estilo de Marker, quien pondrá el foco en el acto de grabar, realizando un permanente cuestionamiento teórico del hecho fotográfico (Luque, 2013). Así pues, las obras de Marker se caracterizarán por el estilo reflexivo y el carácter metacinematográfico, dos cualidades que adquirirá, y sobre las que girará, este género: el ensayo audiovisual.

Lo cierto es que la trayectoria de Marker resulta reveladora, ya que incluso antes de iniciarse en la producción cinematográfica, o ensayista, ya había publicado una colección de poesía y su primera novela. Después, al igual que muchos otros escritores y críticos seducidos por la Nouvelle Vague –como Godard, Rohmer o Truffaut–, Marker se pasó al celuloide (Bresland, 2010), realizando su primer largometraje en el año 1952, “Olympia 52”. Después de esta obra, llegarían ensayos de este autor tales como “Lettre de Sibérie” (1958), “Le Joli Mai” (1963) o “Le Mystère Koumiko” (1965), entre otros (García, 2006). Además de liderar sus propias producciones, Marker realizó proyectos de forma conjunta con otros directores coetáneos. Uno de estos colaboradores habituales fue Alain Resnais²⁵, con quien produjo el cortometraje “Les Statues Meurent Aussi” en 1953. Aunque denominado frecuentemente como documental, este cortometraje también ha recibido la etiqueta de ensayo. Así lo califican en la ficha de FilmAffinity:

Un ensayo sobre la escultura africana con el que Chris Marker y Alain Resnais denuncian el colonialismo francés, el racismo y el declive de un arte que, por culpa de la demanda de los coleccionistas europeos, se convirtió en una artesanía sometida a exigencias comerciales²⁶.

No obstante, aunque en la descripción hablan de ensayo, lo cierto es que en el apartado “género” optan por usar la dominación de documental, en vez de la de ensayo²⁷.

<http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=197&path%5B%5D=132>

²⁵ Uno de los directores mejor considerados de la Nouvelle Vague, cuya carrera profesional comenzó en 1948 con una serie de películas sobre el arte. Recuperado de:

<https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/3191/Alain%20Resnais>

²⁶ Ficha en FilmAffinity: <https://www.filmaffinity.com/es/film525345.html>

²⁷ “Ensayo filmico” es otra de las posibles calificaciones que se pueden usar en relación a este género. De hecho, resulta más propio al entender que no se trata de soporte digital, sino analógico.

Siguiendo esta misma línea, entre la categoría de documental y ensayo, en 1955 Alain Resnais realizó “Nuit et Brouillard” contando con Chris Marker como guionista en lo que se puede entender como un ejercicio de crítica y reflexión sobre el Holocausto. Se trata de un cortometraje caracterizado por la presencia de una voz que se hace preguntas a sí misma en un intento de llegar al corazón del tema estudiado: el Holocausto nazi que tuvo lugar durante la II Guerra Mundial. Dice Bresland (2010) que será en esa voz solitaria– la cual sospecha que pertenece al propio Marker– y totalmente subjetiva donde reside la esencia del ensayo visual²⁸.

Aunque Bresland (2010) destaque la voz del narrador como el eje principal de este ensayo, otros elementos como la tipología de las imágenes, el montaje de éstas y el uso de música y efectos de sonido también contribuyen a la caracterización como ensayo. Así pues, encontramos el uso de fotografías y vídeos de archivo que se entremezclan con el material grabado por los autores con gran naturalidad gracias a un montaje muy cuidado y expresivo. E, indudablemente, la música escogida también resulta de gran utilidad, creando cohesión en la direccionalidad del discurso narrado y el discurso visual.

Sin duda, Alain Resnais y Chris Marker –tanto en sus trabajos individuales como en los colectivos– son verdaderos precedentes en la creación de ensayos visuales, ya que buena parte de sus filmografías incluyen obras que podrían acogerse bajo este género, como ocurre con el ensayo filmico sobre Andrei Tarkovski²⁹ llamado “Une journée d'Andrei Arsenevitch” que realizó Marker por encargo para la serie de televisión francesa “Cinema, de notre temps”³⁰ en el año 2000. No obstante, Marker y Resnais no serán los únicos “videoensayistas”, o “filmensayistas”, que surgirán en el siglo XX, ya que muchos otros cineastas vanguardistas se atrevieron de igual forma a experimentar con la imagen fotográfica y a reflexionar sobre la propia forma y contenido de las obras del séptimo arte.

²⁸ En “On the origin of the video essay” (2010), John Bresland recurre a varios términos para referirse a este género –como “visual essay” o “film essay”–, aunque finalmente preferirá usar el término “video essay”.

²⁹ Andrei Tarkovski fue uno de los cineastas rusos más influyentes en los tiempos de la Unión Soviética. Además de trabajar como director de cine, fue actor, escritor y teórico cinematográfico.

³⁰ Serie documental que se emite en Francia y que trata sobre los cineastas de cada época. Recuperado de: <https://www.imdb.com/title/tt0815353/>

De todos estos cineastas vanguardistas, cabe destacar la figura de Jean-Luc Godard como otro de los principales pioneros. En 1988 comenzó a producir una serie de piezas ensayísticas bajo el título “Histoire (s) du Cinema”, con el objetivo de difundirlas a modo de serie de televisión. En total se emitieron ocho capítulos entre 1988 y 1998 en los que el autor examinaba la evolución del concepto “cine” a través del siglo XX (IMDb, 2019). Este parece ser un tema recurrente en Godard, puesto que hay otras de sus obras que se han formulado en la misma clave, como es el caso de “Adieu au Langage” (2014).

De forma bastante reciente, el año 2018 se estrenó “Le Livre d’image”, una película planteada también a modo de ensayo visual, que versa sobre las imágenes y la historia del cine, misma temática ya tratada en anteriores producciones. En ella, realiza un uso importante de documentación, recurriendo mayoritariamente a imágenes de su archivo personal, pero también haciendo referencia a películas míticas de la historia del cine. La película se divide en cinco capítulos o segmentos. El primero de los segmentos se llama “Remakes” y en él habla de los argumentos universales del cine. También plantea la obra a modo de crítica reflexiva sobre cuestiones sociales e históricas, jugando con las imágenes y la pintura; combinando distintos formatos y componiendo de forma visual³¹.

Alberto García (2006) mencionaba también en su artículo a otros precursores del ensayo audiovisual. Entre estos, Gorin con obras como “Poto and Cabengo” (1980) y “Routine Pleasures” (1986), o Agnès Varda con un prisma más humanista ambientado en el mundo rural en “Les glaneurs et la glaneuse” (2000), ambos dentro del panorama francés. También nombra a Alain Cavalier y a Raoul Ruiz en el ámbito francófono y galochileno, respectivamente. En Alemania, García destaca a Harum Faroki. Y para aterrizar en el panorama estadounidense cita a Lopates, quien destaca a Ralph Arlyck y a Craig Baldwin, éste último relevante por hace ensayos-*collage* con metraje encontrado en los que reflexiona sobre la potencia semántica de la imagen a la vez que hace crítica social. En el ámbito del ensayo autobiográfico García (2006) nombra a Ala Berliner, a Su Friedrich y a Vanalyne Green. Finalmente, Alberto García (2006) aterriza en el panorama español y hace referencia a José Luis Guerín³² y a su película “Tren de sombras” (1997):

³¹ Crítica a “El libro de imágenes” (2018) de SensaCine: <https://www.youtube.com/watch?v=IqqqR4Z69ug>

³² José Luis Guerín es un cineasta español cuya obra se caracteriza por una fuerte vocación poética en conexión con toda la Historia del Cine. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/José_Luis_Guerín

“Tren de sombras” (1997) puede considerarse ensayística en la medida en que propone una meditación muy personal sobre las posibilidades del propio cine, la naturaleza de la imagen y las fronteras entre la realidad y la ficción. La ausencia de la voz del autor (o de un diálogo que haga esa función de forma subsidiaria) y el juego constante de falsificación documental y ficcionalización pueden restarle validez como texto ensayístico, aunque sí mantiene una potente reflexión vista desde un yo –con sus dudas y especulaciones– que hace presente su personalidad a través del montaje.³³

Aunque García (2006) no califica ninguna otra obra de Guerín como “película ensayística”, lo cierto es que la reflexión sobre el medio cinematográfico es una característica inherente a toda su filmografía. Así pues, Gabriel Cabello³⁴ explica en su artículo “Construyendo tiempo: los ensayos cinematográficos de José Luis Guerín” (2004) cómo la película “En Construcción” (2001) puede entenderse simultáneamente como un documental sobre la transformación del Raval –un barrio barcelonés– y como un ensayo sobre el propio tiempo cinematográfico. Cabello (2004) afirma lo siguiente:

Puede entonces decirse que el propósito de “En Construcción” es doble. Es, en primer lugar, el propósito de dar cuenta de un proceso urbano y, por tanto, histórico (..) en su dimensión efectiva. Y es al mismo tiempo el de ensayar una estrategia que permita al cine abrirle paso a un tiempo que no es ya exclusivamente el propio del cine, sino el del proceso mismo que testimonia. Un proceso que sólo puede captarse ubicándose en su interior, cuando aún no está cerrado y todas sus dimensiones históricas e imaginarias están presentes a un mismo nivel, antes de que la mayoría de ellas sean relegadas a un pasado en el que el presente no se reconoce y que sólo podrá ser en adelante pensado desde la melancolía.³⁵

Retomando nuevamente a García (2006), menciona a un último ensayista español: Basilio Martín Patino³⁶. Son obras como “Madrid” (1987) o “La seducción del caos” (1991) las que consolidarán a este autor como un verdadero ensayista audiovisual.

³³ García, A. N. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. *Comunicación y Sociedad*, 19(2). Cit. p. 7.

³⁴ Gabriel Cabello es profesor de la Universidad de Granada.

³⁵ Cabello, G. (2004). Construyendo tiempo: los ensayos cinematográficos de José Luis Guerín. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura* (12). Recuperado de: <http://www.lehman.edu/ciberletras/v12/cabello.htm>

³⁶ Director cinematográfico español. Tras dirigir el cine-club de Salamanca que organizó las I Conversaciones cinematográficas nacionales, en 1965 dirigió su primer largometraje, “Nueve cartas a Berta”. Recuperado de: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/martin_patino.htm

Asimismo, creo necesario destacar a José Val del Omar³⁷ como uno de los impulsores más tempranos del ensayo audiovisual en el panorama español. En un artículo de Román Gubern³⁸, titulado “La neopercepción de Val del Omar” (1995), el teórico cinematográfico recuerda la trayectoria del granadino Val del Omar, comentando sus hitos como inventor –en lo auditivo patentó la diafonía; en lo visual desarrolló la tactilvisión y el desbordamiento apanorámico; y conjuntamente, su objetivo era instaurar una neopercepción audiovisual (Gubern, 2005)– y analizando sus obras más relevantes. Román Gubern hace el siguiente comentario sobre “Aguaespejo granadino” (1952-55):

“Aguaespejo granadino” (...) se rodó desde 1952 a 1955 y su autor la tituló “un corto ensayo audiovisual de plástica lírica”. En este film Val del Omar movilizó recursos expresivos muy diversos. En algunos exteriores, las figuras aparecen encuadradas en composiciones que evocan las construcciones de Tissé y de Flaherty y, ya en el inicio del film, propone figuras poéticas basadas en la analogía figurativa.³⁹

El autor del artículo “José Val del Omar a lo largo de tres vanguardias⁴⁰” (2010), Thomas Beard, hace mención a otro ensayo audiovisual: “Tira tu reloj al agua” (2004) de Eugeni Bonet. Este autor recuperó el material que Val del Omar habría grabado entre 1968 y 1982 para desarrollar la última de las obras que culminaría el “Tríptico Elemental de España”. Dado que la película no pudo realizarse, Eugeni Bonet toma todo ese material y propone una aproximación a la visión de Val del Omar⁴¹ (FilmAffinity, 2019).

Al igual que Eugeni Bonet, son muchos otros los cineastas españoles que han optado por experimentar con la imagen, el sonido y, en definitiva, con la forma audiovisual para crear nuevas formas de emitir pensamientos, sensaciones y emociones.

³⁷ José Val del Omar fue un cineasta granadino que además destacó por sus invenciones en el campo de las proyecciones cinematográficas y la reproducción de sonido. Para más información sobre Val del Omar:

http://www.valdelomar.com/home.php?lang=es&menu_act=1

³⁸ Román Gubern fue crítico y guionista cinematográfico español. Es uno de los referentes en el mundo académico de habla hispana en teoría de la imagen, y ha publicado textos pioneros en materias como el cine, la televisión y el cómic. Recuperado de: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gubern.htm>

³⁹ Gubern, R. (1995). *La neopercepción de Val del Omar*. Cit. p. 3. Recuperado de: http://valdelomar.com/pdf/sem/sem_11.pdf

⁴⁰ Artículo recuperado de: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/10TB_es.pdf

⁴¹ Ficha en FilmAffinity: <https://www.filmaffinity.com/es/film261053.html>

De hecho, en el capítulo “Tra(d)iciones y traslaciones del ensayo fílmico en España”⁴² (2007), José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán advierten ciertos nombres que *a priori* no reconoceríamos como pertenecientes a ensayistas fílmicos, pero que ciertamente han creado obras que suponen verdaderos ejercicios de autoconciencia y reflexión. Destacan “Las Hurdes (Tierra sin pan)” (1933) de Buñuel, que finge ser un documental cuando es una “interpretación de la realidad” por parte del director y su equipo. También mencionan “La ruta de don Quijote” (1934), de Ramón Biadiu, al tratarse de una propuesta ensayística que sitúa la cámara en la realidad de 1934, en vez de optar por una adaptación de la ya conocida historia. Igualmente nombran figuras como Valentín R. González, Ramón Quadreny o Edgar Neville durante la Guerra Civil.

Tras el franquismo, surgen propuestas como “Lejos de los árboles” (1972), producida por Pere Portabella y dirigida por Jacinto Esteva, que podría considerarse la heredera de “Las Hurdes (Tierra sin pan)” (1933) de Buñuel. Destacan también “El desencanto” (1976) de Jaime Chávarri, “Ocaña, retrato intermitente” (1978) de Ventura Pons, “Raza, el espíritu de Franco” (1977) y “El asesino de Pedralbes” (1978), estas dos últimas de Gonzalo Herralde. Asimismo, nombran ciertas obras de la transición, como la polémica “Rocío” (1980) de Fernando Ruiz Vergara, “Animación en la sala de espera” (1981) de Carlos Rodríguez Sanz y Manuel Coronado o “Cada ver es...” (1981) de Ángel García del Val. Estas dos últimas supusieron verdaderos hitos, al tratarse respectivamente de reflexiones sobre la locura y la muerte (Castro de Paz y Cerdán, 2007).

A finales de siglo serán relevantes también obras de Jordá, tales como “El encargo del cazador” (1990) y “Monos como Becky” (1999), ésta última codirigida con Nuria Villazán. Dicen también estos autores que: “María Cañas, Lluís Escartín Lara o Andrés Duque son tres realizadores cuya obra contiene elementos auto-reflexivos y ensayísticos claros”⁴³. Y destacan, como uno de los autores más recientes, a Isaki Lacuesta, quien ha reivindicado el carácter ensayístico de su largometraje “Cravan vs. Cravan” (2002) (Castro de Paz y Cerdán, 2007).

⁴² Castro de Paz, J.L. y Cerdán, J. (2007). Tra(d)iciones y traslaciones del ensayo fílmico en España (algunas ideas en torno a la condición autorreflexiva de nuestro cine desde una perspectiva histórica). En Weinrichter, A. (Ed.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, 110-124. Gobierno de Navarra.

⁴³ Castro de Paz, J.L. y Cerdán, J. (2007). Tra(d)iciones y traslaciones del ensayo fílmico en España...Op. cit. p. 124.

4.2.- DEFINICIÓN, CARACTERÍSTICAS Y EVOLUCIÓN DEL ENSAYO AUDIOVISUAL. LA APARICIÓN DE UN NUEVO FORMATO EN INTERNET: EL VIDEOENSAYO

4.2.1.- DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS DEL ENSAYO AUDIOVISUAL

Tras haber llevado a cabo una aproximación a las obras audiovisuales de ensayo más relevantes en los orígenes, así como a sus respectivos autores y autoras, ahora parece fundamental articular una definición que nos permita comprender lo que verdaderamente es un ensayo audiovisual. Para acometer esta tarea, ofreceré la visión de diversos autores con la intención de consolidar finalmente una perspectiva propia. Para comenzar, haré referencia a Gustavo Provitina⁴⁴ en “El cine-ensayo. La mirada que piensa” (2014):

El cine de ensayo parece aludir, de manera directa, espontánea, clara, a una modalidad de representación cercana al ensayo literario, sin embargo, la comparación es funcional a los fines didácticos, o al intento atolondrado de salir del paso con una respuesta a medias. Como veremos, remitirse a la literatura en el afán de delimitar ciertas características del audiovisual es una operación (...) que participó de la génesis misma del arte cinematográfico.⁴⁵

Como se entiende en la anterior definición, Provitina (2014) no es partidario de definir el cine de ensayo como una modalidad audiovisual del ensayo literario, pues considera que la literatura formó parte de la propia constitución del cine y no resultaría útil en el intento de definir la naturaleza del ensayo visual. Por ese motivo, recurrirá al significado primario que le dio André Bazin al utilizar el término “ensayo fílmico”:

El término “ensayo fílmico” lo acuño Bazin analizando “Carta de Siberia” de Chris Marker, al reconocer en esa obra un verdadero ejercicio donde el pensamiento, digamos el pensamiento audiovisual, se presenta en un conjunto de operaciones simultáneas que no comprometen solamente a la percepción externa del espectador, sino que trascienden el marco de los estímulos físicos para instalarse en su más profunda interioridad crítica, productora y organizadora de sentidos.⁴⁶

⁴⁴ Provitina es licenciado en Realización en Cine, Video y TV por la Universidad Nacional de la Plata.

⁴⁵ Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo. La mirada que piensa*. Argentina, Buenos Aires: la marca editora. Cit. p. 70.

⁴⁶ Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo. La mirada que piensa...* Op. Cit. p. 84.

Asimismo, Gustavo Provitina (2014) afirma que el objetivo del ensayo audiovisual no es el de documentar, sino el de: “Pensar los hechos, en tanto proceso abierto, transcurso de la reflexión, puesta en forma de las ideas”⁴⁷. Este autor pone el énfasis en la capacidad reflexiva del ensayo –una reflexión que habitualmente también versa sobre la propia forma cinematográfica–, aunque esta característica no sea exclusiva del ensayo audiovisual. Provitina (2014) reivindica también en su texto que: “Todavía no se ha establecido una delimitación del cine-ensayo que satisfaga a críticos, realizadores y estudiosos. Sigue siendo un terreno relativamente novedoso, sin explorar⁴⁸”. Provitina no será el único con esta opinión, ya que Alberto García (2006) comenta algo muy similar:

La palabra "ensayo" se ha usado como cajón de sastre donde colocar textos y films heterogéneos, con la única condición de que contuvieran cierta reflexión intelectual. Tanta ligereza y abuso en la utilización del término ha desvanecido sus contornos, hasta el punto de que ni siquiera el lector y espectador culto lo identifica con nitidez.⁴⁹

Tal es la ambigüedad que ha rodeado al ensayo audiovisual a la hora de teorizar sobre él, que apenas hay consenso sobre qué es. En este sentido, García (2006) explica que: “Los estudiosos no se ponen de acuerdo sobre si se trata de un género (Luckács, Aullón de Haro), un espacio creativo (Picazo), una tendencia (Renov), un modo de conocimiento (Jarauta) o una clase de textos (Arenas)⁵⁰”. García se posicionará de parte de María Elena Arenas⁵¹, quien prefiere hablar de una “clase de textos” argumentativos:

Para esta investigadora, el ensayo constituiría una “clase de textos” englobable dentro de una cuarta categoría genérica natural: la argumentación (...). Ésta acoge toda la producción textual –literaria o no literaria, en prosa o en verso– de contenido predominantemente reflexivo, algo que por su amplitud requiere una escala de “literariedad” que diferencie las clases de textos más artísticos de aquellos que resulten más informativos.⁵²

⁴⁷ Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo. La mirada que piensa...* Op. Cit. p. 90.

⁴⁸ De hecho, Gustavo Provitina comenta que para él son sinónimos términos tales como cine de ensayo o film de ensayo. Igualmente, también recurre al término ensayo audiovisual, como muchos otros autores.

⁴⁹ García, A. N. (2006). *La imagen que piensa...* Op. Cit. p. 8.

⁵⁰ García, A. N. (2006). *La imagen que piensa...* Op. Cit. p. 10.

⁵¹ María Elena Arenas es investigadora y ensayista española, especializada en Teoría de la Literatura del siglo XVIII. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/María_Elena_Arenas_Cruz

⁵² García, A. N. (2006). *La imagen que piensa...* Op. Cit. p. 10.

Otro autor, Josep Maria Català, en su texto “El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva” (2000) se centrará en el carácter reflexivo del film-ensayo a la hora de elaborar su definición: “Podríamos decir que el concepto de film-ensayo se refiere a un determinado trabajo de reflexión cinematográfica y más específicamente de reflexión efectuada a través de las imágenes y el sonido⁵³”. Y tratará de explicar que se trata de un género que medita sobre las propias posibilidades del medio cinematográfico, puesto que el cineasta es consciente en todo momento de los límites estéticos e ideológicos de su trabajo⁵⁴. Aunque habitualmente se relacione el ensayo audiovisual con el ámbito de la no ficción –pues mayoritariamente versa sobre temas reales–, Català (2000) considera que se trata de una categoría ubicada en un punto intermedio entre lo real y lo ficticio⁵⁵:

Hay en el film-ensayo una evidente vocación didáctica que no está presente en el resto de productos que también se refieren a las tensiones entre realidad y ficción, y cuya ausencia determina el escenario de los mismos, de igual manera que su presencia labra la textura de aquel. Pero la voluntad didáctica no es solo patrimonio del film-ensayo, sino que este la comparte con un importante sector del género documental y especialmente con aquellos proyectos que tienen una finalidad claramente educativa.⁵⁶

De hecho, tradicionalmente se ha considerado al ensayo fílmico como un subgénero del documental, justamente por tener esa voluntad didáctica y por moverse simultáneamente entre la realidad y la ficción. Comenta Antonio Weinrichter⁵⁷ (2007) que: “Esta moda o actualidad del documental (...) no ha logrado popularizar la noción de film-ensayo, pese a que la reciente evolución de la no ficción permitiría, en nuestra opinión, aislar la existencia de una variante ensayística en su seno”⁵⁸. De acuerdo con la idea de que el ensayo fílmico es una categoría audiovisual con entidad propia, distinta del documental aunque enmarcada dentro de la no ficción, he tratado de recoger las características que definen el lenguaje propio del ensayo audiovisual.

⁵³ Català, J.M. (2000). *El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva*. Cit. p. 6.

⁵⁴ Català, J.M. (2000). *El film-ensayo...* Op. Cit. p. 8.

⁵⁵ Català, J.M. (2000). *El film-ensayo...* Op. Cit. p. 8.

⁵⁶ Català, J.M. (2000). *El film-ensayo...* Op. Cit. p. 9.

⁵⁷ Antonio Weinrichter ha estudiado ampliamente el film-ensayo. Además de escritor, también es Profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid.

⁵⁸ Weinrichter, A. (Ed.). (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra. Cit. p. 12.

Para ello he recurrido al texto de Alberto García (2006), concretamente al apartado denominado como “Elementos para construcción del ensayo”, que plantea cinco rasgos:

- Una voluntad de estilo. El estilo del ensayo es parte de él mismo. Es por ello que el ensayo se esfuerza por crear un estilo propio. Generalmente, este estilo se caracteriza por tener un tono familiar, que no vulgar, que recoge ciertos rasgos de la oralidad: el diálogo, los cambios de ritmo espontáneos, las repeticiones, las asociaciones de ideas o las digresiones instintivas. Además de estos rasgos del lenguaje oral, el cine-ensayo incorpora elementos propiciados por un segundo lenguaje, el del montaje. En el ensayo cinematográfico la palabra tendrá predominancia por encima del resto de elementos, por lo que el estilo tendrá que favorecer la comunicación con el lector por encima de la expresión de lo poético.
- Un montaje visible con predominio de la palabra. En el caso del ensayo filmico el montaje es fundamental, ya que permite la unión de elementos y recursos muy diversos. El autor menciona recursos como: “Voz en *off*, fragmentos de representaciones ficticias, uso de la música, citas literarias y fílmicas, efectos sonoros, utilización de cuadros o diagramas, material de archivo, etc.”⁵⁹. García (2006) menciona que: “Esta falta de continuidad entre elementos diferentes provoca una mayor visibilidad del mecanismo del montaje y hace al espectador consciente de las costuras”⁶⁰. Asimismo, el uso de efectos de moviola –tales como la ralentización, la congelación o la repetición– recordarán al espectador que se encuentran ante un ejercicio de ensamblaje de imágenes y sonidos. Especialmente, deberá haber presencia de una voz, la del ensayista, que será el eje central de un discurso donde la palabra otorgará significado a las imágenes proyectadas.
- Recursos metafílmicos. El ensayo visual es un discurso que acoge constantemente recursos metafílmicos, ya que en todo momento se reflexiona sobre el propio proceso de creación de las imágenes que se incorporan en el ensayo, así como de su significado. García (2006) recopila una serie de recursos metafílmicos habituales en el ensayo filmico:

⁵⁹ García, A. N. (2006). La imagen que piensa...Op. Cit. p. 25.

⁶⁰ García, A. N. (2006). La imagen que piensa...Op. Cit. p. 26.

1	Autoconsciencia del proceso de producción (presentación diegética del productor del relato, puesta en evidencia de la producción y expresión del contexto que condiciona la creación filmica del ensayo).
2	Aparición en escena de las herramientas creativas (cámaras, mesas de montaje, micrófonos, iluminación).
3	Transtextualidad que pone a la reflexión ensayística en relación con otros ensayos u otras obras artísticas.
4	Mezcla de mundos ontológicos (combinación de fragmentos narrativos ficticios con extractos documentales).
5	Narrador-comentarista explícito en la toma de decisiones sobre el avance del ensayo y que apela directamente al espectador.
6	Desconexión sonido-imagen.
7	Estructura interrumpida, repleta de fracturas, con ocasionales saltos de contexto.
8	Obra indeterminada, abierta, no cerrada causalmente.

Tabla 1. Recursos metafilmicos en el ensayo visual. Fuente: Elaboración propia con contenido del artículo “La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual” (2006) de Alberto Nahum García.

- La presencia filmica del autor y el diálogo con el espectador. El autor se proyecta así mismo en el ensayo audiovisual, creando un “yo” que en ocasiones admite cierta ficcionalidad. Asimismo, el autor personaliza el discurso, adquiriendo cierto protagonismo intelectual. De hecho, el autor enuncia su figura reiteradamente, haciendo referencia tanto a su biografía como a su actividad artística. Además de referirse así mismo, también interpela directamente al espectador, como si se tratara de un diálogo con éste. El ensayista establece una persuasión argumentativa ante este espectador, al que habitualmente se considera culto. De esta forma, el ensayista se dirige al espectador como si fuera un igual:

En el ensayo la actitud pedagógica o persuasiva propia de los textos argumentativos queda atemperada por el interés del poeta-filósofo en exponer su pensamiento. Estima intelectualmente al espectador por lo que no adopta una postura de superioridad, sino una especie de diálogo entre iguales. Por eso, el autor pone más cuidado en hilvanar y expresar su argumentación para que el destinatario reflexione que en intentar el proselitismo o la propaganda descarada.⁶¹

Una definición de Alberto García (2006) que capta la esencia del ensayo audiovisual, así como sus elementos fundamentales, dice: “El ensayo fílmico propone un discurso personal y asistemático que –a través de elementos como un estilo marcado, un montaje visible que privilegia la palabra o la inserción fílmica del autor– va construyendo su reflexión en las imágenes, representando así el camino del pensamiento trazado”⁶².

Desde mi propia perspectiva, he elaborado una definición de ensayo audiovisual en la que intento recoger los principales rasgos y características de este género, según he podido observar en primera persona a través de los ensayos audiovisuales que he visualizado, así como a través de lo expuesto por varios de los autores citados. Para llevar a cabo esta definición, he optado por calificar al ensayo audiovisual como una categoría, en vez de como un género, por considerar la amplitud de este fenómeno:

El ensayo audiovisual es una categoría en la que se engloban todos aquellos productos audiovisuales, a medio camino entre la no ficción y la ficción, en la que se expone el pensamiento de un determinado autor, o autora, en relación a un determinado tema o asunto. Generalmente el ensayo audiovisual se enuncia en primera persona, dejando claro que aquello que se expresa no es más que la visión personal e intransferible del ensayista. Este ensayista no pretende convencer al espectador, pero sí dialogar con éste y transmitirle su propia “verdad”. Aunque podría parecer que existe un profundo vínculo entre el muy longevo ensayo en papel y el más reciente ensayo audiovisual, realmente no es así. Pues la forma en la que se producen, los recursos de los que se nutren y los medios por los que se difunden son verdaderamente distintos, teniendo como único punto en común su intencionalidad reflexiva. De hecho, la escritura que tanto define al ensayo en papel, solo será una de las fases del ensayo audiovisual, en el que además, se hará uso de una serie de tecnologías inherentes al medio.⁶³

⁶¹ García, A. N. (2006). La imagen que piensa... Op. Cit. p. 29.

⁶² García, A. N. (2006). La imagen que piensa... Op. Cit. p. 1.

⁶³ Definición propia.

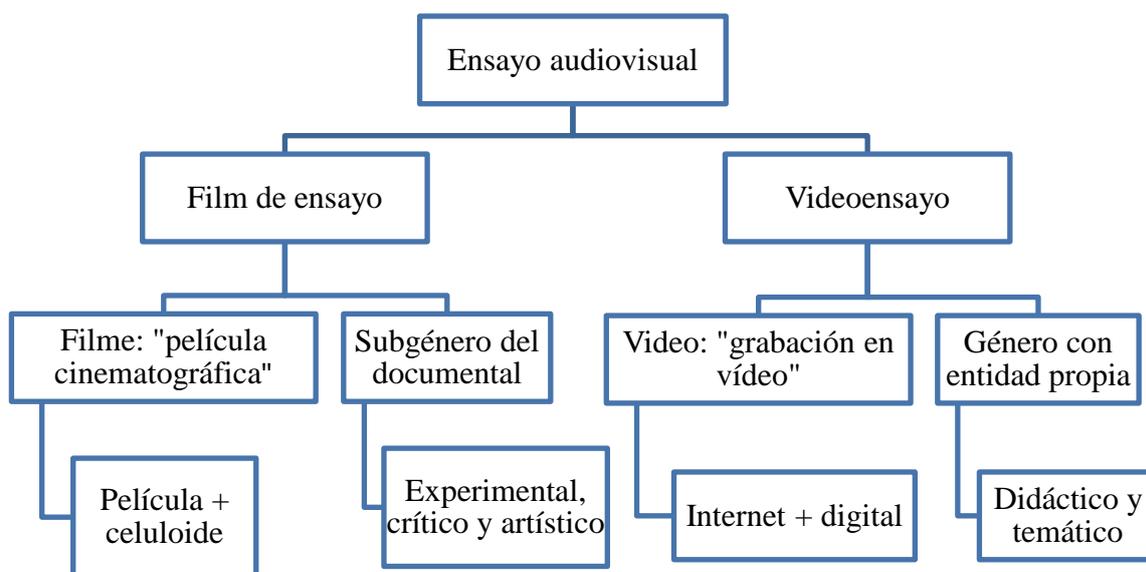
4.2.2.- DOS TIPOS DE FORMA HISTÓRICA: DEL FILM DE ENSAYO HASTA EL VIDEOENSAYO

Los géneros audiovisuales evolucionan, eso es evidente. Surgen nuevos formatos, nuevos medios e incluso nuevas formas de producción y consumo. Indudablemente el ensayo audiovisual también ha sufrido una transformación importante desde su aparición en celuloide en el siglo XX hasta su reciente incorporación a Internet. Aunque la reflexión sigue el siendo el *leitmotiv*, del ahora denominado como videoensayo, muchos otros elementos se han disipado, así como muchos otros se han incorporado, provocando una renovación de este género, o categoría, en varios aspectos esenciales.

En primer lugar, habría que remontarse hasta los orígenes, cuando la vertiente ensayística era considerada como un subgénero del documental o como un producto experimental, a medio camino entre el videoarte y el documental, enmarcado dentro de las vanguardias. Hoy en día, sin embargo, el videoensayo ha llegado a consolidarse con entidad propia, dejando de ser un subgénero del documental con carácter experimental y consiguiendo dar visibilidad a un modo de no ficción diferente y menos convencional.

Asimismo, en sus orígenes, el ensayo audiovisual se relacionaba con todas aquellas obras en las que se presenta cierta reflexión intelectual. En la actualidad, aunque la reflexión y el carácter intelectual siguen estando presentes, el videoensayo también ha desarrollado una intencionalidad didáctica que ha venido a sustituir a la anterior intencionalidad, mucho más crítica y experimental, que se puede ver en los primeros ensayos audiovisuales. Aunque, a grandes rasgos, el videoensayo ha permanecido con una misma identidad a lo largo de los años, cabría decir que ha ido adaptándose a las exigencias de cada momento histórico, a los medios populares de cada época y al público.

Dada la significativa evolución que se puede apreciar en relación a este género, creo que sería más adecuado usar diferentes términos a la hora de designarlos. De esta manera, se diferenciaría entre el ensayo audiovisual más vanguardista de los orígenes –film de ensayo– y el ensayo audiovisual actual que se ha desarrollado en Internet con un carácter más didáctico –videoensayo–. La propuesta de categorización que planteo es la siguiente:



Esquema 1. Ensayo audiovisual: del film de ensayo al videoensayo. Fuente: Elaboración propia.

Aunque se trate de un mismo género, lo cierto es que resulta necesario separarlo en dos subcategorías que responden, principalmente, a dos momentos históricos de una misma realidad. La evolución del film de ensayo al videoensayo se reflejará en:

- La categorización. Se produce una transformación a la hora de categorizar el ensayo audiovisual, pasando de ser un subgénero del documental hasta tener entidad propia desarrollando, incluso, una serie de subgéneros y modalidades.
- Formato, soporte y duración. La propia evolución de los formatos ha producido un trasvase del ensayo audiovisual, que inicialmente se filmaba en celuloide y que actualmente se graba en vídeo digital. El ensayo audiovisual ha pasado de encontrarse en las salas de cine, o en los canales de televisión, a ubicarse en Internet y, concretamente, en prestadores de servicios como YouTube o Vimeo.
- Forma e intencionalidad. En un inicio la forma es mucho más experimental. La intencionalidad en ese momento parece estar relacionada no solo con la experimentación, sino también con la reflexión y la crítica social. En la actualidad persiste el carácter reflexivo, pero la forma es mucho más didáctica y analítica.

- Recursos. Con el paso de los años se han incluido nuevos recursos visuales, como animación e infografías. En los orígenes, sin embargo, se usaba principalmente imagen real –tanto las que se grababan expresamente, como las imágenes de archivo–. Algunos autores buscaban recursos más expresivos y recurrían a formas artísticas como la pintura, que permitían una composición visual más creativa.
- Público. Este es uno de los aspectos que mayor transformación ha sufrido, pues el público de los orígenes poco se parece al selectivo y experimentado usuario que encontramos en Internet. De hecho, casi resulta desactualizado usar el término usuario, ya que ahora se impone la figura del “prosumidor” para hacer referencia a este usuario que es capaz de producir y consumir contenido simultáneamente⁶⁴.

Si bien son varias las disimilitudes entre el ensayo visual originario y el actual, también hay varios aspectos en los que ha permanecido totalmente inmóvil, que son aquellos que verdaderamente definen y representan al ensayo en su esencia:

- La reflexión plasmada a través de un narrador que suele ser el eje central del ensayo. Habitualmente este narrador es el propio autor, quien reflexiona y presenta sus ideas y pensamientos en relación a un determinado tema. La narración es la principal forma con la cual el autor puede plasmar su “yo” de forma explícita.
- El elemento lingüístico tiene, por tanto, un papel fundamental. De hecho, la palabra tendrá mayor relevancia que la imagen, cuya función principal será la de hacer visible el pensamiento que se irá formulando con el elemento lingüístico.
- El uso de vídeos e imágenes de archivo. También destaca por el uso de imágenes fotográficas. Se trata de un género que habitualmente tiene carácter metacinematográfico y autorreflexivo, por lo que en ocasiones las imágenes hablarán del propio medio. En otros casos, simplemente ilustrarán la narración.

⁶⁴ El término original “prosumer” fue acuñado por Alvin Toffler en su libro “La tercera ola” (1980).

4.2.3.- NUEVOS GÉNEROS AUDIOVISUALES EN UN CONTEXTO MARCADO POR LA HIBRIDACIÓN, EL REMIX Y LA CONVERGENCIA

Siguiendo la propuesta anterior, cabría diferenciar entonces entre el film de ensayo que se desarrolla especialmente durante el siglo XX –aunque no es una tendencia meramente histórica, ya que en la actualidad siguen quedando ciertos autores que prefieren, y usan, esta forma de ensayo audiovisual, como podría ser Godard⁶⁵– y el videoensayo que empieza a surgir en el siglo XXI con la llegada de Internet.

Al haber encontrado su lugar en un medio como Internet, el videoensayo se ha impregnado de las características propias de este medio, y de esta época, como son la tendencia a la hibridación y al remix; la cultura de la convergencia; la hipertextualidad y la globalidad; la participación activa del espectador, quien simultáneamente puede producir y consumir contenido; etc. Se trata de un contexto comunicativo muy complejo, lleno de relaciones entre los diferentes productos, especialmente audiovisuales, que ha propiciado el nacimiento de nuevos géneros audiovisuales, muchos de ellos dentro de la no ficción, tales como el documental interactivo y el documental transmedia.

En este sentido, cabe destacar que el videoensayo ya aparece como un producto híbrido desde sus orígenes, recordemos que funciona como una expresión muy personal del autor que puede moverse en los ámbitos del arte, de la no ficción, del pensamiento... con una estructura abierta y sin límites formales o de contenido. Provitina (2014) comenta en su libro que este carácter híbrido ha caracterizado siempre al ensayo audiovisual:

El film ensayo ha sido considerado un producto híbrido surgido de cierto desborde de las aspiraciones experimentales que operaron sobre el género documental. (...) El punto de partida puede ser la hibridación y esta es una de las consecuencias que asume en tanto, como vimos, los film-ensayos parecen estar más cerca de ciertos valores de la Posmodernidad, tales como la tendencia al pensamiento anti-sistémico, la negación de todo orden cerrado, unitario, la fragmentación ya no como recurso, sino como modalidad, el uso de las citas, la intertextualidad, el entrecruzamiento de discursos, de épocas, de géneros, de materiales diversos.⁶⁶

⁶⁵ Siguiendo esta corriente se encuentra su última película “Le livre d’image” (2018).

⁶⁶ Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo...* Op. cit. p. 97.

El videoensayo, por tanto, es una más de las formas híbridas que conviven en la actualidad. Y es posible hablar de un género híbrido porque su forma no es única ni cerrada, se inspira en muchas otras e incluso opta por utilizar e incorporar a su discurso gran variedad de recursos visuales y sonoros que habitualmente pertenecen a otros autores. Se trata de algo más que una tendencia, o un fenómeno, es lo que ha denominado Lawrence Lessig como cultura del remix en su obra “Remix” (2012). Para este autor resulta lógico que los medios de comunicación quieran reutilizar materiales audiovisuales de toda índole, ya que eso es lo que han hecho siempre los autores de los textos cuando recurrían a las citas y referencias a la hora de justificar, argumentar o ejemplificar:

A diferencia del texto, donde las citas van a renglón seguido –como aquí, donde la oración explica, «y a continuación se añade una cita»–, los media remezclados pueden citar sonidos superpuestos a imágenes, o vídeos superpuestos a textos, o textos superpuestos a sonidos. Por consiguiente, las citas quedan mezcladas, y esa mezcla produce la nueva obra creativa: el remix.⁶⁷

Para Lessig (2012) la clave está en que el remix se nutra de materiales con derechos de autor, de productos reconocibles y relevantes dentro de un contexto social o cultural: “Sea textual o vaya más allá del texto, la remezcla es collage; proviene de la combinación de elementos de cultura SL, y funciona amplificando el sentido creado mediante la referencia para construir algo nuevo”⁶⁸. Toda esta cuestión del remix estará vinculada con la cultura de la convergencia, una teoría desarrollada por Henry Jenkins.

Para Jenkins (2006), la cultura de la convergencia es un nuevo contexto: “Donde chocan los viejos y los nuevos medios, donde los medios populares se entrechocan con los corporativos, donde el poder del productor y el consumidor mediáticos interaccionan de maneras impredecibles”⁶⁹. Como consecuencia de esta convergencia, los contenidos se mueven de unos medios a otros: “Con convergencia me refiero al flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas”.⁷⁰

⁶⁷ Lessig, L. (2008). *Remix. Cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital*. Barcelona, España: Icaria editorial. Cit. p. 104.

⁶⁸ Lessig, L. (2008). *Remix...* Op. cit. p. 104.

⁶⁹ Jenkins, H. (2006). *Convergence culture*. Barcelona, España: Paidós Comunicación. Cit. p. 14.

⁷⁰ Jenkins, H. (2006). *Convergence culture...* Op. cit. p. 15.

Para Jenkins (2006), las audiencias tendrán un papel muy relevante en todo este proceso de cambio. Es por eso que no solo habla de cultura de la convergencia, sino que también emplea, y ahonda, sobre términos como el de inteligencia colectiva y el de cultura participativa: “El término cultura participativa contrasta con nociones más antiguas del espectador mediático pasivo. Más que hablar de productores y consumidores mediáticos como si desempeñasen roles separados, podríamos verlos hoy como participantes que interaccionan conforme a un nuevo conjunto de reglas”⁷¹. De hecho, estas audiencias activas que participan en la producción de contenido han sido denominadas habitualmente como “prosumidoras”, un concepto que aúna la capacidad de las mismas como productoras y consumidoras. Ya no se puede hablar de espectadores, quizás sea más adecuado el término usuario, porque estos individuos aportan, crean y participan.

Para Carlos Scolari (2013), estas audiencias han dado lugar a una nueva especie: el Homo Prosumator. Para este autor las comunidades de fans –los fans como sujetos que participan en la creación de contenido– no son un efecto de Internet, sino de la cultura de masas que emerge en los años treinta. Dice Scolari (2013) que, aunque los fans han tratado de producir contenido desde entonces, será con la llegada de la digitalización cuando se haga posible la participación de los usuarios, ya que en Internet las posibilidades se expanden globalmente. Siguiendo esta misma filosofía, Manuel Castells (2009) habría acuñado el concepto “autocomunicación de masas” para referirse a este individuo capaz de difundir sus mensajes a nivel global haciendo uso de la World Wide Web:

Es comunicación de masas porque potencialmente puede llegar a una audiencia global, como cuando se cuelga un vídeo en YouTube, un blog con enlaces RSS a una serie de webs o un mensaje a una lista enorme de direcciones de correo electrónico. Al mismo tiempo, es autocomunicación porque uno mismo genera el mensaje, define los posibles receptores y selecciona los mensajes concretos o los contenidos de la web y de las redes de comunicación electrónica que quiere recuperar. Las tres formas de comunicación (interpersonal, comunicación de masas y autocomunicación de masas) coexisten, interactúan y, más que sustituirse, se complementan entre sí.⁷²

⁷¹ Jenkins, H. (2006). *Convergence culture...* Op. cit. p. 3.

⁷² Castells, M. (2009). La comunicación en la era digital. *Comunicación y poder*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Esta idea de la autocomunicación de masas se traslada perfectamente al videoensayo, ya que su forma de producción es predominantemente individual y la difusión se destina principalmente a la web: desde plataformas como YouTube o Vimeo dirigidas a un público generalista, hasta blogs y páginas web especializadas en cuestiones de comunicación, arte, innovación, etc. como podría ser la plataforma Fandor.

Igual que el videoensayo, otros géneros audiovisuales han encontrado su desarrollo en el entorno digital. En el ámbito de YouTube, especialmente, han surgido gran variedad de formatos que han permitido a los usuarios convertirse en verdaderos creadores de contenido. José Patricio Pérez Ruffi y Francisco Javier Gómez Pérez⁷³ plantean en su artículo “Nuevos formatos audiovisuales en Internet: cuando el usuario es quien innova”⁷⁴ (2013) la distinción de dos tipos de contenido en YouTube: el llevado a cabo por las industrias culturales –es decir, profesionales de la comunicación o del entretenimiento– y el creado por los *youtubers* –aquellos individuos no necesariamente profesionales que crean y difunden su contenido exclusivamente a través de YouTube–. De este segundo grupo, los autores destacan una serie de formatos audiovisuales habituales en YouTubes, tales como el remix, el fandom, el *lip-dub*, las habilidades artísticas, el video-blog testimonial (o vlog), los *webisodes*, los *sketches*, las animaciones, los tutoriales de todo tipo, los *gameplay* y los registros documentales.

Aunque este nuevo contexto ha propiciado la expansión –y casi cabría decir hasta la democratización– de los contenidos amateurs, lo cierto es que también ha sido un campo de cultivo que ha generado la consolidación de nuevas formas de ficción y de no ficción audiovisuales. Surgen nuevos calificativos, como el de “narrativas transmedia”: “Un tipo de relato donde la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación, y en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo en ese proceso de expansión”⁷⁵ aplicados tanto a la ficción como a la no ficción. Y se hacen más cotidianos conceptos como el de “documental interactivo” o “webdoc”.

⁷³ Profesores de la Universidad de Málaga y de la Universidad de Granada, respectivamente.

⁷⁴ Gómez, F.G. y Perez, J. P. (2013). *Nuevos formatos audiovisuales en Internet: cuando el usuario es quien innova*. Recuperado de: https://www.uchceu.es/actividades_culturales/2013/congresos/documentos/Fco_Javier_Gomez_Perez_Jos_e_Patricio_Perez_Rufi.pdf

⁷⁵ Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia...* Op. Cit. p.46.

4.3.- UNA CATEGORIZACIÓN DEL VIDEOENSAYO

Dado que he planteado la existencia de dos grandes modalidades de ensayo audiovisual, creo necesario mencionar que el que verdaderamente me interesa para el actual proyecto es el que he denominado como videoensayo, pues será el formato que utilizaré para crear las piezas del canal de YouTube. Aunque el videoensayo de por sí ya tiene una serie de características, lo cierto es que han surgido distintos subgéneros o formatos que, muy habitualmente, se mezclan y combinan generando nuevas formas.

Conor Bateman⁷⁶ escribió un post titulado “The Video Essay As Art: 11 Ways to Make a Video Essay⁷⁷” en el que planteaba hasta once modalidades de videoensayo, exponiendo uno o varios ejemplos por cada subgénero. Siguiendo la misma dinámica de Bateman, he recogido en este apartado las once modalidades que plantea este autor –realizando la traducción de cada una de estas modalidades– con un ejemplo por cada una de ellas. Estos ejemplos, los he tomado principalmente de plataformas como YouTube y Vimeo, que me han servido de gran inspiración durante el proceso de investigación:

- *Supercut*. Suele ser muy corto y sin texto, teniendo así un mayor impacto a nivel visual. Esta brevedad en la forma permite enfatizar el concepto central más que ofrecer un argumento narrativo. Si el *supercut* tiene que hacer algún tipo de narración, solo suele ser para exponer un determinado orden de los elementos.



-Nombre: Rishi Kaneria.
-Título del vídeo: *Profiles: A Tarantino Supercut*.
-Suscriptores: 9.610.
-Temática: Canal personal de un ensayista y cineasta.

- Reseña personal. Esta amplia categoría de videoensayo se basa en una valoración muy personal de una película. Por ejemplo, puede tratarse del análisis de un largometraje con el objetivo de destacar algún aspecto relevante del mismo.

⁷⁶ Conor Bateman es escritor, editor de vídeo y editor jefe de la revista independiente *online* sobre cine “4:3”. Recuperado de: <http://norbateman.co/>

⁷⁷ Traducción: “El video ensayo como arte: 11 maneras de hacer un video ensayo” (elaboración propia).

⁷³ Post mencionado recuperado de: <http://norbateman.co/11-ways-to-make-a-video-essay/>

-Nombre: Jordi Maquiavello.
-Título del vídeo: *Oda a Daenerys Targaryen*.
-Suscriptores: 82.352.
-Temática: Análisis cinematográfico,
reviews de películas y reflexiones sociopolíticas.



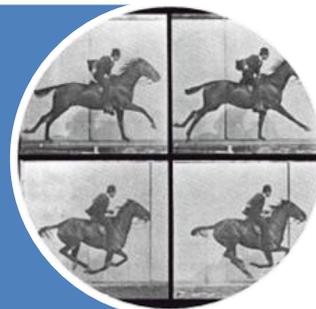
- Vlog. Esta categoría es similar a la reseña, pero varía especialmente en la forma de presentación. Hay una mayor interpelación a los usuarios, así como mayor opinión personal que análisis cinematográfico. Habitualmente se presentan como una forma de entretenimiento, contando con la presencia del autor a través de imagen grabada en vídeo o mediante la voz en *off* del mismo.



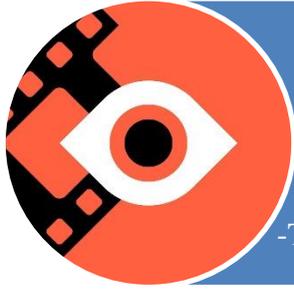
-Nombre: Jaime Altozano.
-Título del vídeo: *Rosalía: lo que nadie está diciendo sobre el Mal Querer*.
-Suscriptores: 1.419.950.
-Temática: Un canal especializado en música,
para entender todo lo que oyes.

- Descomposición de una escena. Se trata de la lectura de una o varias escenas de una película, guiada visualmente, para llegar a comprender la forma y técnica.

-Nombre: Every Painting A Frame.
-Título del vídeo: *F for Fake (1973) - How to Structure a Video Essay*.
-Suscriptores: 1.592.662.
-Temática: Una serie de videoensayos sobre cine.



- Análisis de plano. Es primo de los subgéneros que hemos denominado como *supercut* y descomposición de una escena, que permite diseccionar un plano o un tipo de plano que se repite. Suele ser una compilación de dicho tipo de plano bajo un análisis que puede asemejarse al “comentario del director” que solían incluir los DVD.



-Nombre: Now You See It.
-Título del vídeo: *The Dolly Zoom: More Than A Cheap Trick*.
-Suscriptores: 744.564.
-Temática: Canal que explora temas cinematográficos.

- Análisis estructural. Este tipo de vídeos se centran en descubrir los significados ocultos, o subtextuales, de un producto audiovisual, lo que puede propiciar el análisis de los mismos a modo de colección de escenas, sin atender a la trama.

-Nombre: Lessons from the screenplay.
-Título del vídeo: *Game of Thrones - How to evoke emotions*.
-Suscriptores: 1.028.535.
-Temática: Canal centrado en el análisis de guiones cinematográficos.



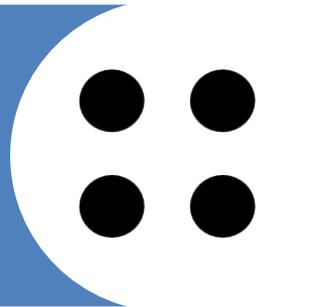
- Análisis de lado a lado. No es un *supercut* ni un análisis de plano. Se trata de una forma de videoensayo que consiste en reproducir, a modo de comparación visual, dos clips de video a tiempo real. De esta comparación surge un nuevo significado. Los autores suelen omitir la voz, para permitir que sean los espectadores quienes hagan su propia interpretación. Suele ser especialmente útil con los *remakes*.



-Nombre: Davide Rapp.
-Título del vídeo: *Seeing triple: Alice in Wonderland*.
-Suscriptores: 440.
-Temática: Autor que se considera videoartista, arquitecto y cinéfilo.

- *Recut*. La línea entre el vídeo ensayo y el vídeo arte se desdibuja cuando se reformulan los textos de forma imaginativa. El *recut* puede ser tanto visual como conceptual. Asimismo, puede abordar la transformación del film en cualquier sentido; puede usar y manipular materiales de marketing como el tráiler; virar el tono original de la película hacia la comedia, parodia o crítica, etc.

-Nombre: Kogonada.
-Título del vídeo: *The World According to Koreeda Hirokazu*.
-Suscriptores: 154.000.
-Temática: Videoensayos de películas y series.



- Ensayo temático. Estos videos normalmente cuentan una historia para explorar el método de trabajo, una determinada era o un motivo recurrente en la obra de un cineasta –o en el trabajo de un actor– incorporando elementos de escena, planos y análisis temático. La mayoría de estos vídeos pretenden educar o informar al espectador sobre un método de trabajo desconocido o un periodo de tiempo.



-Nombre: The Nerdwriter1.
-Título del vídeo: *How Ian McKellen Acts With His Eyes*.
-Suscriptores: 2.515.534.
-Temática: Un canal de videoensayos semanales donde se reflexiona sobre todo tipo de ideas.

- Producto académico. Se aborda un tema desde un punto de vista académico, para que posteriormente se pueda usar dicho videoensayo como complementos a cátedras o clases magistrales. En este aspecto, creo necesario añadir que el uso no tendría por qué darse en un ámbito de estudio formal, siendo posible también la divulgación científica o académica para el consumo individual de los usuarios.

-Nombre: Zoom f7.
-Título del vídeo: *¿Cine de arte, comercial, de autor, de culto? | Videoensayo*.
-Suscriptores: 53.243.
-Temática: Espacio dedicado al séptimo arte y a la fotografía.



- *Desktop Essay*. Se captura lo que sucede en una pantalla de un ordenador, mostrando los distintos softwares o páginas webs que visita el narrador, pudiendo ser en tiempo real. Aunque se menciona el *desktop essay* como una modalidad, desde mi punto de vista sería más adecuado considerarlo como una técnica o recurso creativo –como podría serlo también el uso de animaciones– ya que pocos videoensayos se realizan exclusivamente a modo de *desktop essay*.



-Nombre: La mirada de Dana.

-Título del vídeo: *Videoensayo de "What Remains of Edith Finch"*.

*Este ejemplo se destaca por tratarse del primer videoensayo realizado por la autora del actual TFG.

Como último ejemplo he decidido recoger el primer videoensayo que realicé. Se trataba de un análisis del videojuego “What Remains of Edith Finch”⁷⁸ siguiendo la Teoría Ludonarrativa de Espen Aarseth⁷⁹. Me parece un ejemplo interesante porque en el ensayo recurro muy habitualmente a la técnica *desktop essay*, tanto para grabar mi propia experiencia jugando como para captar imágenes del artículo de Aarseth, de otras páginas de Internet –como Amazon, Spotify y Steam– y hasta artículos de revistas de videojuegos.

Sin duda, creo que la categorización que propone Conor Bateman resulta muy orientativa para entender las modalidades de videoensayo que más se han popularizado en Internet, así como las posibilidades creativas y artísticas de cada una. Sin embargo, también creo necesario añadir que hoy en día los límites no siempre están tan claros, pues dada la tendencia a la hibridación y al remix, es frecuente encontrar diferentes subgéneros de videoensayo en un mismo vídeo. De hecho, algunas de las modalidades descritas por Bateman, como el análisis de lado a lado, aparecen más habitualmente como recursos visuales que se incorporan dentro del videoensayo, que como una modalidad en sí misma.

⁷⁸ Giant Sparrow. (Desarrollador). y Annapurna Interactive. (Editor). (2017). *What Remains of Edith Finch* [Videojuego]. Estados Unidos.

⁷⁹ Espen Aarseth estudia e investiga en el ámbito de los videojuegos y de la literatura electrónica.

5.- LOS CUENTOS CLÁSICOS Y SUS ADAPTACIONES

En los últimos años ha quedado demostrado que las revisiones de las historias clásicas son una fórmula muy efectiva, tanto para el público como para la propia industria cinematográfica de Hollywood, puesto que recurrir a las historias que el público adora siempre será una opción rentable. Aunque los procesos adaptativos han tenido lugar a lo largo de toda la historia del cine es un hecho que esta tendencia, encabezada por las grandes productoras y distribuidoras, se ha incrementado notablemente en los últimos años. Ejemplo de esta práctica es The Walt Disney Company, quien en la producción de 2018 optó por varias secuelas, adaptaciones y *spin-off*, sin llegar a estrenar ninguna película de nueva de creación. Los diez títulos estrenados en ese año fueron los siguientes:

Títulos traducidos al español	Títulos originales
Black Panther	Black Panther
Un Pliegue en el Tiempo	A Wrinkle in Time
Avengers: Infinity War	Avengers: Infinity War
Han Solo: una historia de Star Wars	Solo: A Star Wars Story
Los Increíbles 2	Incredibles 2
Ant-Man y la Avispa	Ant-Man and the Wasp
Christopher Robin	Christopher Robin
El Cascanueces y los Cuatro Reinos	The Nutcracker and the Four Realms
Ralph Rompe Internet	Ralph Breaks the Internet
El Regreso de Mary Poppins	Mary Poppins Returns

Tabla 2. Películas de The Walt Disney Company en 2018. Fuente: Wikipedia.

Como resultado de un breve análisis de las anteriores películas, se ha realizado la siguiente categorización con el objetivo de desvelar el número de películas de cada tipo:

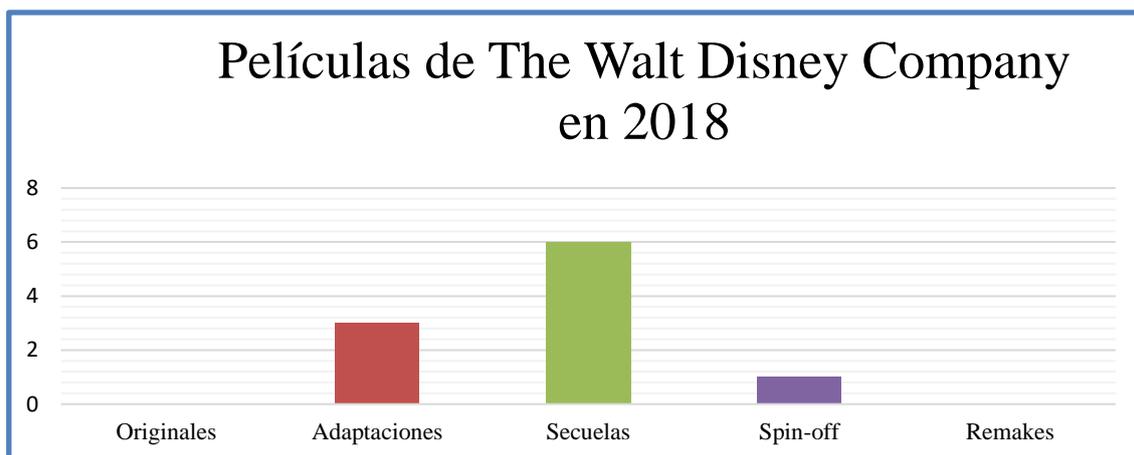


Gráfico 1. Películas de The Walt Disney Company en 2018. Fuente: Elaboración propia con datos obtenidos de Wikipedia.

Tal y como señalan los números son tres las adaptaciones. Encontramos dentro de esta categoría “Un Pliegue en el Tiempo”, “El Cascanueces y los Cuatro Reinos” y “Black Panther”. La primera de estas obras está basada en una novela con el mismo título⁸⁰; la segunda se basa simultáneamente en el cuento “El cascanueces y el rey de los ratones” y el ballet de Tchaikovsky “El cascanueces”⁸¹; por último, “Black Panther”⁸² se basa en el personaje creado por Stan Lee en sus respectivos cómics y en otras historias del universo Marvel.

En relación a las secuelas, en 2018 The Walt Disney Company produjo un total de seis películas de este tipo, siendo éstas “Avengers: Infinity War”, “Los Increíbles 2”, “Ralph rompe Internet”, “Ant-Man y la Avispa”, “Christopher Robin” y “El “Regreso de Mary Poppins”. En algunos casos, como ocurre con “Los Increíbles 2” o “Ralph Rompe Internet” es fácil poner la etiqueta de secuela. Sin embargo, no ocurre lo mismo con “Christopher Robin”, que además de secuela podría clasificarse como adaptación en *live action*, o acción real. Igual ocurre con “El “Regreso de Mary Poppins”, que se encuentra en un punto intermedio entre la secuela y el *remake*, algo denominado como *secuake*⁸³.

⁸⁰ La novela titulada “A Wrinkle in Time” fue escrita por Madeleine L'Engle entre 1959 y 1960.

⁸¹ Información sobre “El Cascanueces y los Cuatro Reinos” recuperada de:

<http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-245656/>

⁸² Información sobre “Black Panther” recuperada de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Black_Panther_\(película\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Black_Panther_(película))

⁸³ *Secuake* es un término planteado por Gonzalo de Pedro, crítico de “Cahiers du cinema”.

Si se realiza un análisis todavía más exhaustivo habría que explicar que, además, estas dos últimas películas mencionadas –“Christopher Robin” y “El “Regreso de Mary Poppins”– son filmes que en derivan respectivamente de obras literarias, concretamente de cuentos infantiles. Si revisamos la tipología de guiones que tienen estas películas, finalmente podríamos observar que el 70% están basadas en novelas, cuentos y cómics, mientras que tan solo un 30% quedan libres de inspiración proveniente de fuente literaria:



Gráfico 2. Clasificación de las películas producidas por Walt Disney Company en 2018 según el tipo de guion. Fuente: Elaboración propia.

Dos de las secuelas tampoco se quedan en meras secuelas, ya que se engloban dentro de una unidad superior: el Universo Cinematográfico de Marvel⁸⁴. Se trata de “Avengers: Infinity War” y “Ant-Man y la Avispa”. Además de estos títulos, también habría que unirle “Black Panther”, ya que también forma parte del mismo conjunto de películas. De forma similar ocurre con el único *spin-off* de Star Wars que produjo la compañía en 2018, “Han Solo: una historia de Star Wars”, ya que se trata de una película que no tiene sentido de forma aislada, pues su pretexto es introducir al espectador la historia no conocida de Han Solo, expandiendo así el universo de Star Wars con nuevas aventuras y personajes.

⁸⁴ El Universo Cinematográfico de Marvel (UCM) comprende una serie de películas que tienen relación narrativa entre ellas. Las películas del UCM recurren a los mismos personajes, hechos, etc.

5.1.- EL PROCESO ADAPTATIVO ENTRE OBRA LITERARIA Y OBRA AUDIOVISUAL

Hablar de The Walt Disney Company, como hacía en el apartado anterior, solo es una excusa para justificar este fenómeno que no es nuevo ni para nada innovador, pues las relaciones intertextuales están más que estudiadas. Y es que realmente la adaptación –así como la apropiación– no es más que otra de las características inherentes a las industrias culturales y, especialmente, a la industria de los medios audiovisuales. Concepción Cascajosa en “El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood” (2006), explica que el riesgo debe quedar fuera de esta industria:

La idea de que el riesgo debe quedar fuera del negocio del espectáculo no es una intuición gratuita, ya que una de las características esenciales de los productos audiovisuales es la gran inversión económica necesaria y la dificultad de rentabilizarlos en un plazo corto de tiempo.⁸⁵

Es por ello que, con el objetivo de asegurar el éxito entre el público, así como su consecuente rentabilidad, se han desarrollado una serie de mecanismos en la industria de los medios audiovisuales para favorecer la conexión de unos textos con otros. Dice Cascajosa (2006) sobre estos mecanismos que: “La adaptación de obras literarias y el *remake* son solo la punta del iceberg de un panorama mucho más denso”⁸⁶, por lo que parece necesario seguir la clasificación de esta autora para descubrir este amplio panorama. Antes de llegar a dicha clasificación, cabe mencionar que Cascajosa (2006) es partidaria de usar el término “hipertextualidad”, que fue propuesto por Genette⁸⁷ para referirse a: “Toda forma en la que un texto se injerta de una manera en la que no es un comentario”⁸⁸. De manera práctica, la hipertextualidad se traduce en el uso de películas, así como todo tipo de productos audiovisuales, a modo de base para la creación de una nueva producción (Cascajosa, 2006). Aunque son múltiples las opciones para desarrollar estas relaciones hipertextuales, Concepción Cascajosa identifica las más representativas en su texto.

⁸⁵ Cascajosa, C. (2006). *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla. Cit. p. 13.

⁸⁶ Cascajosa, C. (2006). *El espejo deformado...* Op. Cit. p. 13.

⁸⁷ Gerard Genette es un narratólogo francés que ha estudiado las relaciones hipertextuales.

⁸⁸ Cascajosa, C. (2006). *El espejo deformado...* Op. Cit. p. 15.

En primer lugar, aborda la hipertextualidad interna en la ficción cinematográfica, es decir, todas aquellas formas de adaptación que se dan dentro de esta industria. La autora considera que esta práctica lleva realizándose desde la llegada del cine sonoro y plantea la existencia de hasta cinco modalidades de hipertextualidad interna (Cascajosa, 2006):

1. La versión, o *remake*. Esta modalidad consiste en: “Tomar los elementos argumentales de una película y utilizarlos como base para un nuevo filme, de forma que la relación entre ambos textos es reconocida y patente”⁸⁹. Cuando se realiza una versión habitualmente se altera una de las coordenadas de la historia: la temporal o la espacial, dando lugar a dos subtipos (Cascajosa, 2006).
 - 1.1. Versión temporal. En este caso la nueva producción se realiza en el mismo país que la película original, también denominada referente, por lo que la diferencia vendrá dada por el paso de tiempo transcurrido desde la primera película hasta la de nueva creación. En estos casos, el lapso de tiempo suele ser considerable, por lo que la nueva versión se dirige a una generación distinta a la original. Asimismo, la versión podrá ser una copia literal de la original o una adaptación libre de la misma. Aunque lo más habitual será mantener los elementos narrativos básicos de forma fiel, únicamente con cierta actualización y modernización acorde a la época. Por último, también es común el uso de referencias a la película original en forma de homenaje.
 - 1.2. La versión espacial. Para llevar a cabo este tipo de versión se escoge una película producida en un país distinto a Estados Unidos. La nacionalidad del filme será la clave en este tipo de adaptación, sin importar el idioma del país, ya que la transformación tendrá que ver con este factor, el espacial. Igualmente, es posible que haya transcurrido cierto periodo de tiempo desde que se estrenó la película referente, como ocurría con la versión temporal. Aunque podría parecer que este tipo de adaptaciones solo reflejan el ensalzamiento que Estados Unidos hace a su propio país, lengua y cultura, realmente se trata también de una cuestión industrial, ya que ciertos argumentos se modifican para asegurar el éxito de la película versionada.

⁸⁹ Cascajosa, C. (2006). *El espejo deformado...* Op. Cit. p. 93.

Aparte de los argumentos, la película en general suele ser un equivalente a la original. Esto influye, incluso, en la búsqueda de localizaciones, reparto, etc. Cabe destacar también que estas películas suelen pertenecer a géneros de gran popularidad, como pueden ser la comedia, la intriga o el drama.

2. La continuación, también conocida como secuela, consiste en avanzar la historia original a través de una nueva entrega, lo cual produce la expansión del universo narrativo. Existen procedimientos muy diversos a la hora de realizar una continuación, pero a grandes rasgos se pueden identificar dos tipos: la retrospectiva –o precuela– y la prospectiva –o secuela– (Cascajosa, 2006).

2.1. La continuación retrospectiva. Se puede definir como: “La expansión diegética que muestra acontecimientos anteriores a los descritos en el texto original, es decir, que temporalmente se sitúa en un periodo precedente”⁹⁰. Esto es algo que ha explotado la saga “La guerra de las galaxias”, aunque ya había sido usado antes. Este tipo de continuación se suele denominar como precuela, un término que proviene del inglés “prequel”, formulado por varios críticos norteamericanos en los años setenta, partiendo del término “sequel”. Es un término muy usado, pese a su carencia de sustento filológico.

2.2. La continuación prospectiva. Con este tipo de continuación se lleva una expansión de la historia y del universo de la película referente de forma lineal y cronológica. Es por ello que los personajes suelen ser los mismos, aunque en ciertas ocasiones también se ha recurrido a la sustitución del protagonista por su descendiente, dando lugar a un argumento intergeneracional. Otros mecanismos que también se han usado para desarrollar una secuela es convertir al villano en protagonista, usar a un secundario como nexos o simplemente recurrir al mismo protagonista, pero planteando una situación distinta a la narrada en la película original. Un tipo peculiar de continuación son las trilogías, pues son historias cuyo hilo argumental queda dividido desde el principio en tres entregas, o filmes.

⁹⁰ Cascajosa, C. (2006). *El espejo deformado...* Op. Cit. p. 115.

3. El *spin-off*. Cascajosa (2006) recurre a Genette para explicar este mecanismo de adaptación: “Se trata de lo que Genette definió como transvaloración y consiste en un procedimiento por el cual un personaje tiene más importancia en el sistema de valores del hipertexto de lo que tenía en el hipotexto”⁹¹. Es decir, consiste en el desarrollo de un personaje que inicialmente se presentaba como secundario en una película, otorgándole un producto audiovisual propio que permita profundizar en su historia. La justificación del *spin-off* se encuentra en que productores o creadores de una película puedan llegar encontrar interesante un personaje que un principio era secundario y decidan explotarlo a través de su propia película. En ocasiones se llevará a cabo una modificación de las coordenadas espacio-temporales para ofrecer un contexto verosímil para el desarrollo del personaje⁹².

Otro mecanismo es el del falso *spin-off*, que consiste en la inclusión de un determinado personaje secundario en una película con la previa intención de realizar su *spin-off* más tarde. Es decir, que se planea un segundo producto audiovisual sin saber si el primero llegará a tener, o no, éxito entre el público.

Además de explicar los posibles tipos de hipertextualidad interna en la industria cinematográfica, Cascajosa (2006) también plantea una clasificación similar para otros medios. Resulta especialmente interesante la hipertextualidad interna en series de televisión, ya que la autora plantea una sexta posibilidad de adaptación: la animación.

En relación a la animación, Cascajosa (2006) explica que consiste en el trasvase de series de imagen real a animación. Se trata de un fenómeno que comenzó en los años setenta, con el objetivo de acercar series de gran éxito al público infantil. Además de convertir la serie en animación, se adaptaban los argumentos a las posibilidades de esta técnica, dando lugar a situaciones mucho más extraordinarias (Cascajosa, 2006). Aunque la autora se refiera específicamente a las series de televisión, realmente es un tipo de adaptación que ha funcionado en los diversos medios audiovisuales y de forma recíproca: de animación a imagen real y de imagen real a animación. De hecho, la transformación de la animación a imagen real es una de las tendencias más actuales en el cine.

⁹¹ Cascajosa, C. (2006). *El espejo deformado...* Op. Cit. p. 125.

⁹² Cascajosa, C. (2006). *El espejo deformado...* Op. Cit. p. 126.

Esta tendencia, también denominada como *live action*, ha tomado la gran pantalla en los últimos años, propiciando que prácticamente todos los clásicos de animación tengan su versión en acción real. Este tipo de obras no son más que versiones temporales, pues se dirigen a una generación diferente a la original, en la que además se ha sustituido la técnica de animación usada en el referente, por otra técnica de captación de la realidad. En este sentido, cabe señalar que la sustitución de una técnica por otra no ha sido de forma tan radical ya que, aunque predomine la imagen real en el *live action*, también participan técnicas propias del cine digital, como son la animación 3D o el retoque cromático.

Lev Manovich, autor de “El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital” (2005), define el cine digital como: “Un caso particular de animación, que usa metraje de acción real como uno sus múltiples elementos”⁹³. Para Manovich (2005) los elementos que configuran el cine digital se pueden recoger en una fórmula⁹⁴:

Film digital = material de acción real + pintura + procesamiento de la imagen + composición + animación 2D por ordenador + animación 3D por ordenador.

Es por ello que el *live action*, tan popularizado en la actualidad, no solo implica la captación de imagen real, sino la suma de una serie de técnicas y posibilidades. Como ejemplo de ello, encontramos películas estrenadas en el año 2019 por parte de The Walt Disney Company, como son “Dumbo” o “El rey león”, en las resulta muy evidente el uso simultáneo de técnicas de filmación de la realidad y de técnicas de animación 3D, al tratarse de fábulas en las que los personajes protagonistas son animales.

Imágenes 1 y 2. Carteles promocionales de las versiones de “Dumbo” y “El rey león” estrenadas en 2019. Fuente: IMDb.



⁹³ Manovich, L. (2005). ¿Qué es el cine? *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Cit. p. 376.

⁹⁴ Manovich, L. (2005). ¿Qué es el cine? *El lenguaje...* Op. Cit. p. 376.

Además de las fórmulas mencionadas para llevar a cabo una adaptación, Cascajosa (2006) también menciona la parodia como práctica transtextual. Cascajosa (2006) toma el concepto de Genette, quien acuña el término “práctica transtextual”, y define la parodia como: “Una forma de creación humorística que toma como base relatos precedentes”⁹⁵. Igualmente, plasma en el texto las tres modalidades de parodia acorde al tipo de adaptación que propone cada una de ellas, planteadas por Genette⁹⁶:

- Parodia estricta. Supone una transformación satírica que altera el contenido semántico. Aunque el mensaje sea similar, puede rebajarse y desviarse el sentido.
- Travestimiento. Además de añadir contenido humorístico, hay una serie de transformaciones que tienen que ver con el estilo formal y la temática.
- Imitación satírica o pastiche satírico. Es la imitación de un estilo concreto con intención satírica, lo que marca la diferencia con el pastiche neutro.

Si la hipertextualidad interna se refiere a las adaptaciones que se producen dentro de una misma industria, como la cinematográfica o la televisiva, también es necesario mencionar la existencia de otros tipos de hipertextualidad, como son la cruzada, la externa y la múltiple. En relación a la hipertextualidad cruzada, afirma que: “En los procesos de hipertextualidad cruzada series de televisión, telefilmes y películas intercambian materiales de forma bidireccional”⁹⁷. Se refiere, por tanto, a todas aquellas relaciones de adaptación entre productos audiovisuales, ya sean para televisión o cine. De forma más amplia, y abarcando las relaciones hipertextuales que se establecen entre productos de diferente índole, se encuentra la hipertextualidad externa: “A través de la hipertextualidad externa películas, series de televisión y telefilmes establecen relaciones de intercambio con modos de representación altamente variados, estableciendo un canal que en un número muy elevado de casos es bidireccional”⁹⁸. Son todos aquellos casos de novelas, obras teatrales, musicales, cuentos infantiles, seriales radiofónicos, cómics, videojuegos, relatos, poemas, canciones, etc. que se han adaptado al audiovisual (Cascajosa, 2006).

⁹⁵ Cascajosa, C. (2006). *El espejo deformado...* Op. Cit. p. 152.

⁹⁶ Cascajosa, C. (2006). *El espejo deformado...* Op. Cit. p. 152.

⁹⁷ Cascajosa, C. (2006). *El espejo deformado...* Op. Cit. p. 21.

⁹⁸ Cascajosa, C. (2006). *El espejo deformado...* Op. Cit. p. 20.

Estas relaciones, como ya explicaba anteriormente, se pueden dar de forma recíproca entre ambos productos. Es decir, no siempre tiene por qué darse desde alguno de estos formatos hacia el audiovisual, también puede desarrollarse tomando como base la obra audiovisual. Por último, Cascajosa (2006) plantea la hipertextualidad múltiple como resultado de la combinación de las diversas formas de hipertextualidad y afirma que: “La hipertextualidad interna, la hipertextualidad cruzada y la hipertextualidad externa no existen aisladas dentro de la industria cultural, sino que muy a menudo se combinan en elaboradas fórmulas de hipertextualidad múltiple”⁹⁹.

Aunque sin duda la visión de esta autora podría considerarse un buen punto de partida para estudiar los procesos adaptativos entre obras literarias y obras audiovisuales, lo cierto es que el contexto comunicativo actual está marcado por muchos fenómenos, uno de ellos, la hibridación. Es por ello que cabe precisar que cada vez es más frecuente la aparición de términos híbridos, como podrían ser el *secuake* y la pre-secuela, entre otros. Quizás no se hayan popularizado en exceso, pero ya hay claros ejemplos de su uso. El término *secuake* –mezcla de secuela y *remake*– ha sido usado en un artículo publicado por el periódico *la diaria*¹⁰⁰ para denominar la película “Mary Poppins Returns”. Por otro lado, se usó el término pre-secuela en el título de la cuarta entrega del videojuego “Bordelands”, ya que la historia narrada se ubicaba entre la primera y la segunda de las entregas, dando como resultado la unión de los términos precuela y secuela.

En relación a la hibridación, resulta pertinente mencionar a Antonio J. Gil González¹⁰¹ (2012), quien propone: “Incluir como nuevos territorios de la intermedialidad todas aquellas formas de la hibridación, la remediación y la adaptabilidad a nuestro alcance”¹⁰². Este autor (2012), quien prefiere hablar de intermedialidad, plantea un modelo con el que recoge las diversas conexiones entre medios, géneros, temáticas, obras, etc. a través de tres tipos de intermedialidad (Gil, 2012):

⁹⁹ Cascajosa, C. (2006). *El espejo deformado...* Op. Cit. p. 22.

¹⁰⁰ Alcuri, I. (23 de febrero de 2019). Una *secuake* en el reino de las *remakes*: "El regreso de Mary Poppins". *La diaria*. Recuperado de: https://findesemana.ladiaria.com.uy/articulo/2019/2/una-secuake-en-el-reino-de-las-remakes-el-regreso-de-mary-poppins/?_ga=2.52942824.1970910465.1561804908-2058994015.1560875581

¹⁰¹ Antonio J. Gil es Doctor en Filología por la Universidad de Salamanca y profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Santiago de Compostela.

¹⁰² Gil, A. J. (2012). + *Narrativa(s): intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*. Ediciones Universidad de Salamanca. Cit. p. 30.

- A. Intermedialidad interna. Hibridación. Esta forma de intermedialidad plantea el uso de lenguajes y sistemas de signos híbridos dentro de una obra. Por ejemplo, esto se daría al añadir cómic, enlaces a vídeos o un CD de música, en el interior de una novela. Se cuestiona si es más apropiado hablar de hibridación o de multimedia.
- B. Intermedialidad mixta. Remediación. Consistiría en la apropiación de rasgos, características y herramientas propias de otro medio. Es decir, la integración de elementos de un medio dentro de otro distinto. El autor advierte que: “Incluso en aquellas obras en que la tematización se extienda al componente formal, los préstamos intersemióticos han de ser reconocibles como tales representaciones y no como integraciones multimedia”¹⁰³. De esta forma, debe quedar explícita y evidente la integración de elementos de un medio dentro de otro.
- C. Intermedialidad externa. Adaptabilidad. Esta forma de intermedialidad es la más amplia de las tres planteadas. El autor se guía por la clasificación de Pérez Bowie en el grupo GELyC¹⁰⁴, que contempla tres modalidades de adaptación: la ilustración, la reescritura y la transescritura –también denominada como transficción–. El autor explica cuándo estamos ante una u otra modalidad:

La ilustración cuando la relación se sitúa en el eje dominante de la similitud con la intención ekfrástica de reproducir una historia dada; la reescritura cuando el citado eje dominante se coloca, en cambio, en el de la diferencia y la intención apropiacionista y creadora de transformar sustancialmente el relato original; y la transficción (...) incorpora la explícita vocación de expandirlo en forma de universo adaptativo¹⁰⁵.

Además de estas tres categorías, el autor (2012) crea subdivisiones dentro de ellas. En relación a la ilustración, plantea la ilustración literal, la recreación literal y la continuación literal. En relación a la reescritura, contempla la reescritura argumental, la reescritura espacio-temporal, la reescritura interpretativa y la reescritura estilística. Y en relación a la transficción, especifica la recreación transficcional, la expansión transficcional y la continuación transficcional .

¹⁰³ Gil, A. J. (2012). + *Narrativa(s)*... Op. Cit. p. 36.

¹⁰⁴ Se refiere al “Grupo de Estudios sobre Literatura y Cine”, dirigido por José Antonio Pérez Bowie.

¹⁰⁵ Gil, A. J. (2012). + *Narrativa(s)*... Op. Cit. p. 47.

De forma más sencilla, Gil (2012) también desglosa estos fenómenos a través de dos ejes o planos: el intramedial y el intermedial. El plano intramedial recoge tres tipos de adaptaciones según la intención: mimética (el *remake*), completiva (la secuela) o distributiva (la serie). Y el plano intermedial se refiere al tipo de adaptaciones según la forma de expansión: contar la historia en un medio diferente (cross-media), expandir la historia en un medio distinto (transmedia) o llevar a cabo procesos de hibridación y de integración entre diversos medios (multimedia).



Imagen 3. Eje intramedial y eje intermedial. Fuente: Antonio J. Gil en “+Narrativa(s): intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico” (2012).

Tanto este modelo –inspirado en el de Pérez Bowie–, como el de Cascajosa –quien parte del modelo de Genette–, serán los que tomaré como guía a la hora de analizar las diversas adaptaciones producidas alrededor de los cuentos clásicos seleccionados. Igualmente, serán frecuentes las referencias a otros textos en los videoensayos, así como a sus autores o autoras, con el objetivo de aclarar ciertos aspectos o añadir nuevas perspectivas. Por ejemplo, “Adaptations: from text to screen, screen to text” (1999) de Deborah Cartmell e Imelda Whelehan también recoge varios modelos de adaptaciones de diferentes teóricos, así como la aplicación de éstos al análisis de ciertas obras clásicas.

5.2- QUÉ CUENTOS ANALIZARÉ Y SU EXPLICACIÓN

Recuerdo que cuando era pequeña tenía gran interés por los cuentos. Poco a poco iba acumulando grandes libros, con antologías de cuentos, que ojeaba sin llegar a comprender realmente. Al principio me guiaba con las ilustraciones, que de por sí ya me transportaban a nuevos y fantásticos mundos. Más tarde, con las palabras que me leían y que yo solo escuchaba, empecé también a imaginar las historias de los cuentos.

Sea como sea, desde temprana edad ya estaba en contacto con toda una serie de historias, personajes y mundos. Porque, al fin y al cabo, ¿a todos nos han leído estas historias, no? Ya sea antes de dormir o en una lección del colegio, los cuentos clásicos han hecho todo lo posible para llegar hasta nosotros. Incluso en las películas, en las series de televisión y en los videojuegos hemos tenido la oportunidad de estar en contacto con estas historias en algún momento, siendo conscientes, o no, de la referencia.

Aunque para muchas personas los cuentos son simples historias que forman parte de la infancia, realmente creo y considero que son algo más. Los cuentos nos ayudan a enfrentarnos al mundo y a comprenderlo un poco mejor. Son verdaderas herramientas educativas, que más allá de presentarse como ejercicios de imaginación y fantasía, funcionan como transmisores de conocimiento y de valores. Es por eso que hay ciertas historias que nos acompañan durante algunas etapas de la vida, funcionando como verdaderas guías sobre la vida, con todas sus moralejas y aprendizajes. Resulta pertinente este fragmento extraído de la “El arte poética” de Aristóteles, en el que se habla de cómo el ser humano ha tratado siempre de que las artes imiten, y reflejen, el mundo real:

Parece cierto que dos causas, y ambas naturales, han generalmente concurrido a formar la poesía. Porque lo primero, el imitar es connatural al hombre desde niño, y en esto se diferencia de los demás animales, que es inclinadísimo a la imitación, y por ella adquiere las primeras noticias. Lo segundo, todos se complacen con las imitaciones, de lo cual es indicio lo que pasa en los retratos; porque aquellas cosas mismas que miramos en su ser con horror, en sus imágenes al propio las contemplamos con placer, como las figuras de fieras ferocísimas y los cadáveres.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Aristóteles (2009). *El arte poética*. Miami, Estados Unidos: El Cid Editor. Cit. p. 15. Recuperado de: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/detail.action?docID=3183974>

Aunque los cuentos sean ventanas al mundo real, simultáneamente se presentan como un viaje hacia lo irreal, hacia la ficción. Y más aún, nos llevan hacia una irrealidad, o una ficción, verosímil. En este sentido, Aristóteles insiste en su obra en la necesidad de crear historias cuyos argumentos sean verosímiles, lo cual no implica que sean verdaderos: “En todo caso, más vale elegir cosas naturalmente imposibles, con tal que parezcan verosímiles, que no las posibles, si parecen increíbles”¹⁰⁷.

De hecho, las tres historias elegidas para la serie de videoensayos que se plantea en este Trabajo de Fin de Grado cumplen con esta idea, la de lo increíble verosímil. Así bien, se trata de cuentos como “Alicia en el País de las Maravillas” (1865) de L. Carroll, “El maravilloso mago de Oz” (1900) de L. F. Baum y “Peter Pan” (1904) de J. M. Barrie.

En todo caso, he elegido estas historias por la interesante trayectoria que han tenido en la cultura popular, dando lugar a constantes versiones, reinterpretaciones y hasta continuaciones en diversos medios: desde su origen en papel, hasta los escenarios teatrales, pasando por musicales, capítulos de series de televisión, telefilmes, películas, cómics, videojuegos... Su alta adaptabilidad hace patente la aptitud de estas obras literarias como objeto de estudio en relación a los procesos hipertextuales o intermediales.

De esta forma, se trabajará de forma individualizada cada uno de los cuentos seleccionados, con el objetivo de descubrir si dichas historias se han ido transformando con el paso del tiempo y el cambio de formato, o si se han perpetuado y repetido desde su origen. Se pretende, así, llevar a cabo una conexión entre estas historias y los tipos de adaptaciones, de forma que se pueda reflexionar sobre ambos fenómenos a la vez.

Aunque por el momento el proyecto se ha configurado para el análisis de tres cuentos, su estructura no es cerrada, por lo que cabe la posibilidad de expandirlo si se considera oportuno, aplicando este modelo de análisis a otras obras o autores. Especialmente, creo que sería muy interesante realizar una segunda trilogía en la que se analizara la obra de escritores de cuentos tales como los hermanos Grimm, Roald Dahl o Dr. Seuss, ya que tienen gran cantidad de cuentos que han sido adaptados repetidamente.

¹⁰⁷ Aristóteles (2009). *El arte poética...* Op. Cit. p. 62.

5.2.1.- EL PRIMER ESTUDIO DE CASO: “ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS”

Como explicaba en el apartado anterior, son tres los cuentos que se analizarán y se abarcarán en esta primera fase del proyecto “La metamorfosis de los cuentos clásicos a través del audiovisual”. Concretamente, el primero de los episodios versará sobre “Alicia en el País de las Maravillas”, una historia publicada originalmente en el año 1865.

OBRAS DE LEWIS CARROLL en relación a “Alicia en el País de las Maravillas”	
Año	Título
1865	Alicia en el país de las maravillas
1871	A través del espejo y lo que Alicia encontró allí
1890	Alicia para los pequeños

Tabla 3. Obras publicadas por Lewis Carroll en relación al personaje de Alicia. Fuente: Wikipedia.

Aunque el autor solo publicó tres obras sobre este mítico personaje, las adaptaciones posteriores son incontables. Siendo consciente de la dificultad para recopilar todas las versiones audiovisuales de este cuento, he realizado un listado –Anexo 1– en el que trato de recoger las versiones –películas, telefilmes, series de televisión, espectáculos filmados, documentales, etc.– más relevantes que giran alrededor de Alicia y sus aventuras en el País de las Maravillas. Además de información relativa a estas versiones, he tratado de recuperar total o parcialmente aquellas obras que se encuentran disponibles en Internet, ya que éste será material utilizable en la posterior realización del videoensayo.

Al igual que es fundamental recuperar información relativa a las adaptaciones, también lo es indagar sobre la obra original, el contexto de su publicación y las características de su autor. No bastará con observar la evolución de un lenguaje –el escrito– a otro –el audiovisual–, sino que habrá que conocer el mito que se esconde detrás de la historia para poder advertir los cambios de significado y forma que ha ido tomando.

Por ello, para cada obra habrá que realizar el proceso de documentación pertinente. Para este cuento en concreto, he tomado como texto de referencia la versión ilustrada de Edelvives, publicada en el año 2016, ya que además del cuento, incluye información biográfica del autor, imágenes y cartas de la época, una lista de biografía relacionada con la obra, etc. En el prefacio del cuento, se explica cómo surgió la idea y se justifica la relevancia de la obra: “El libro más conocido después de la Biblia en Inglaterra, ocupa un lugar señalado en la literatura anglosajona. Y eso explica que Alicia haya sido objeto de “recuperaciones” diversas y, en ocasiones, divergentes”¹⁰⁸.

Asimismo, en el prefacio se explica que la obra ha sido interpretada como un culto a la infancia; igualmente, ha sido objeto del psicoanálisis debido a la compleja figura de Lewis Carroll, quien padecía traumas relacionados con una infancia marcada por el mundo femenino; como también ha sido considerada como obra surrealista (Lacombe, 2016). Aunque la historia se ha tildado frecuentemente de sinsentido, alega Benjamín Lacombe, autor del prefacio, que tiene una gran parte de inspiración en la realidad: “Lo que nos muestra es el itinerario de un alma perdida en un laberinto donde intenta cazar, al vuelo de su imaginación, los sentimientos y las sensaciones de su pasada felicidad”¹⁰⁹.

De hecho, la historia como tal tiene una importante base biográfica, pues Carroll inspiró el cuento en su relación con Alice Liddell, una niña que por aquel entonces tenía once años. Aunque la personalidad se basara en la de esta niña, Carroll buscaría inspiración en el físico de otras dos niñas, a las cuales fotografiaba habitualmente. De igual forma, tomó nombres de personas reales para nombrar a sus personajes –muchos de ellos, animales– y plasmó la vida cotidiana de la época victoriana (Lacombe, 2016).

Además de recurrir al cuento original y a información relativa al contexto de su publicación, o su significación original, también se recopilarán obras específicas que contribuyan al análisis de este cuento desde la perspectiva de las relaciones intertextuales. Para este caso concreto, la hipótesis desde la que se planteará el videoensayo es desde la de la versión, o *remake*. De hecho, el posible título del videoensayo es “Alicia en el País de los Remakes Cinematográficos”. Por tanto, los textos usados reforzarán esta hipótesis.

¹⁰⁸ Carroll, L. (2016). *Alicia en el País de las Maravillas*. Letonia: Grupo Editorial Luis Vives. Cit. p. 11.

¹⁰⁹ Carroll, L. (2016). *Alicia en el País de las Maravillas...* Op. Cit. p.13.

6.- CONCEPTUALIZACIÓN, DISEÑO DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN DE “LA METAMORFOSIS DE LOS CUENTOS CLÁSICOS A TRAVÉS DEL AUDIOVISUAL”

6.1.- CONCEPTUALIZACIÓN Y ESTRUCTURA DE LA IDEA

El proyecto “La metamorfosis de los cuentos clásicos a través del audiovisual” se ha diseñado con una estructura abierta y con posibilidad de expansión. No obstante, de forma provisional se prevé que cuente con seis piezas, un tráiler y cinco episodios temáticos. De estos episodios temáticos, tres de ellos versarán sobre los cuentos clásicos previamente elegidos. Los otros dos restantes abordarán dos cuestiones muy distintas: “¿Qué es un videoensayo y por qué debemos usarlo?” y “Tipos de adaptaciones cinematográficas”. El objetivo de estas dos últimas piezas es que funcionen a modo de apoyo de las otras tres, que serán el verdadero contenido del proyecto. Deberán ser una explicación del marco teórico de este trabajo ya que, nunca mejor dicho, adaptarlo al audiovisual puede resultar muy enriquecedor y útil a nivel de divulgación. En relación al tráiler del canal, éste servirá como elemento de promoción del proyecto, permitiendo que el espectador pueda hacerse una idea del contenido que irá publicándose de manera progresiva en el canal de YouTube creado para la difusión de los videoensayos.

Por último, los videoensayos temáticos sobre los cuentos elegidos, cada uno de éstos se presentará como un capítulo que versará sobre los procesos adaptativos acontecidos alrededor de dichas obras. Cabe la posibilidad de que cada capítulo abarque varios aspectos relacionados con el cuento que se analiza, aunque todo quedará unido bajo una narración en *off* y una idea central: la evolución del cuento a través del audiovisual. Un ejemplo de la estructura que podría tener un capítulo es el siguiente:

Capítulo 1 sobre “Alicia en el País de las Maravillas”.

- Presentación: La historia, el mito y el autor.
- Nudo
 - Cuestión a debatir: La adaptabilidad del cuento.
 - Hipótesis: “Alicia en el País de los Remakes Cinematográficos”.
- Desenlace: Conclusión sobre los temas tratados.

Además, para cada capítulo se elaborará una lista de reproducción que tratará de recoger el mayor número de enlaces posibles a las versiones audiovisuales mencionadas, aprovechando que muchas de ellas se encuentran disponibles en la propia plataforma de YouTube. De esta forma, se hará uso de la hipertextualidad que permite Internet para conectar cada videoensayo con las propias referencias y fuentes usadas en la elaboración del mismo, de manera que el usuario pueda continuar documentándose y aprendiendo.

El modelo narrativo que se ha concebido para este proyecto tiene estructura de árbol (Marie-Ryan, 2003). Este modelo tiene una estructura vertical, que divide la narración en subdivisiones que pueden consumirse sin un orden específico. Por tanto, se trata de una estructura que permite un consumo no lineal de los distintos capítulos, admitiendo que el usuario sea quien elija qué capítulos quiere ver y en qué orden. Esta forma de consumo es bastante propia de YouTube, ya que habitualmente los usuarios se mueven por la plataforma navegando de un contenido a otro según sus intereses. En este sentido, es importante que la estructura del canal de YouTube esté bien organizada y muestre de forma accesible las categorías, así como los distintos vídeos disponibles.

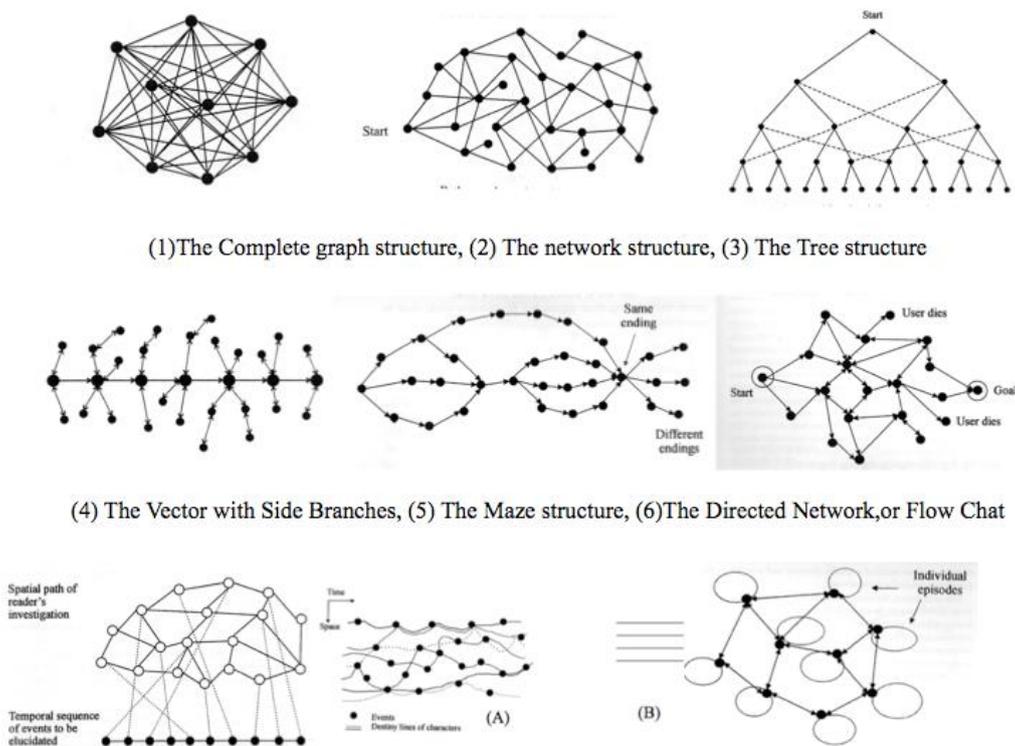
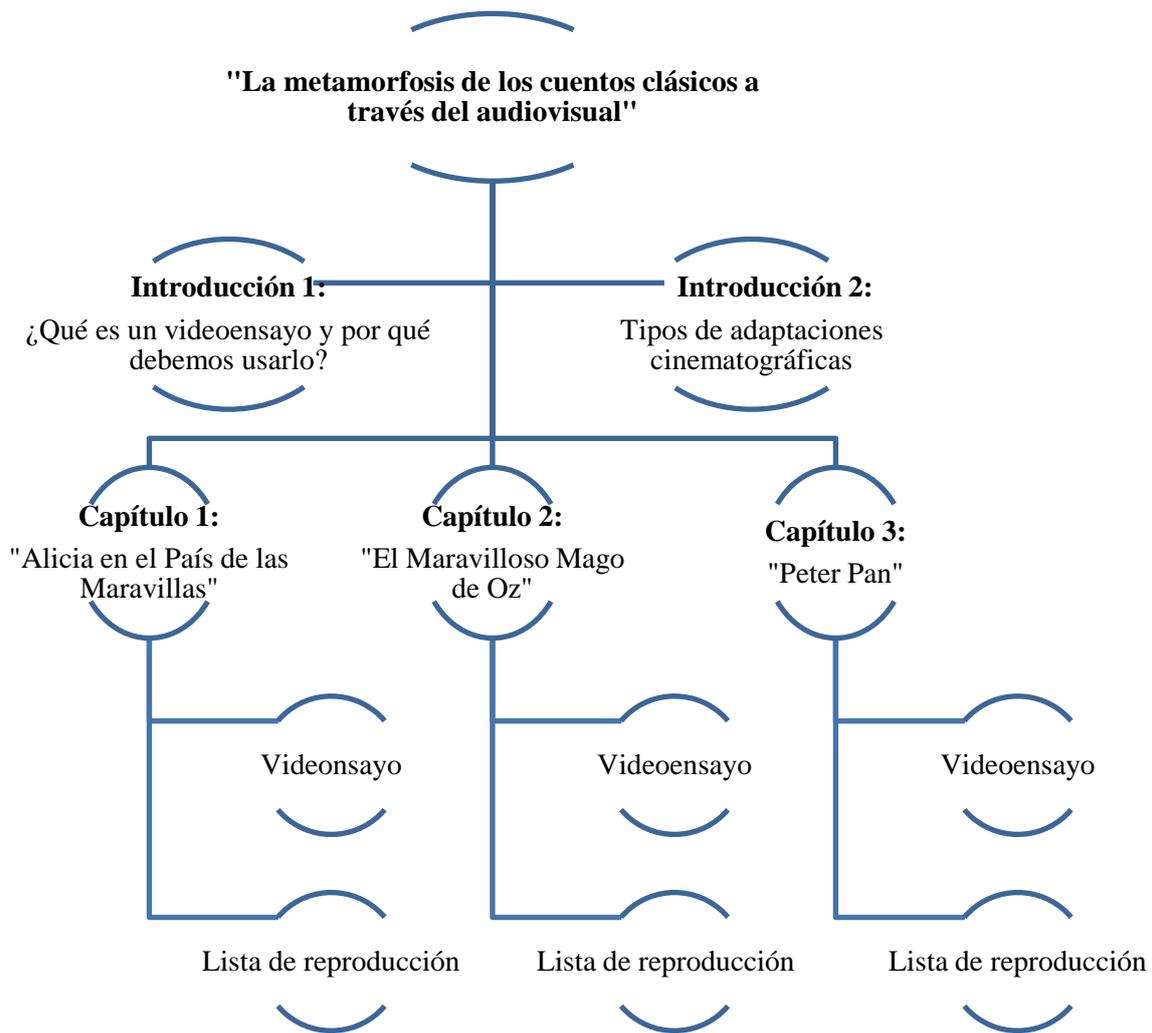


Imagen 4. Modelos para ramificar una narración. Fuente: Marie-Laure Ryan, 2003.

Según la estructura de árbol, el proyecto tendría de la siguiente disposición:



Esquema 2. Estructura del proyecto "Metamorfosis de los cuentos clásicos a través del audiovisual". Fuente: Elaboración propia.

Asimismo, se baraja la opción de elaborar una pieza única final que contenga los cinco videoensayos en una sola narración. Esta agrupación de los cinco videoensayos se realizaría tras la publicación individual cada uno de los capítulos con la intención de ofrecer una visión completa sobre el tema para aquellas personas que tuvieran mayor interés en el mismo. Este mismo modelo es observable en productos similares, como "Everything is a remix" de Kirby Ferguson, ya se trata de una serie de cuatro partes que se emitió a lo largo de varios años y que en 2015 se remasterizó a modo de documental completo. Independientemente a estas partes, y a la versión remasterizada final, Kirby Ferguson también lanzó episodios independientes en los que realizaba estudios de caso.

6.2.- POSIBILIDADES CREATIVAS DEL GÉNERO ELEGIDO

El videoensayo –a diferencia de su antecedente, el ensayo audiovisual– podría considerarse como un género audiovisual bastante reciente, cuyo desarrollo ha estado íntimamente ligado al de Internet, lugar donde principalmente ha encontrado “su forma de ser”. Aunque ha reducido la carga intelectual que caracterizaba al ensayo analógico, mantiene cierta intención didáctica que le ha diferenciado de otros formatos audiovisuales de no ficción que también han surgido en la era digital. Asimismo, plantea el discurso interpelando al espectador, casi como si se tratara de una reflexión expresada en voz alta.

Como síntesis de la investigación llevada a cabo en el apartado cuatro de este trabajo, así como resultado de la propia observación, recojo en la siguiente lista los rasgos más distintivos del videoensayo. Estas mismas características se plasmarán de forma práctica en los capítulos que conformarán la serie de videoensayos “Los cuentos clásicos a través del audiovisual”:

Características formales y temáticas del videoensayo	
	Duración breve, que habitualmente podrá variar entre los 5 y los 10 minutos.
	Estructura narrativa básica: planteamiento, nudo y desenlace. Prácticamente todo el contenido se acumula en el nudo.
	Puede desarrollarse como una narración hilada o con separaciones acorde a las categorías temáticas que se abordan.
	Habitualmente el ensayo rompe con su propia estructura, pues se plantea con la espontaneidad del pensamiento humano.
	Usa diversos recursos visuales: imágenes y vídeos de archivo; imagen real y animación; motion graphics; ilustraciones; etc.
	Igualmente, también usa una banda sonora compleja: la voz del ensayista, ruidos, música, efectos de sonido, silencio...

Características formales y temáticas del videoensayo

	Predominio de la palabra sobre la imagen. Se trata de un género de tradición literaria que tomado forma visual.
	Combina referencias y fuentes variadas con la visión y opinión del ensayista sobre un tema concreto.
	Uso del hipervínculo para conectar la obra con sus fuentes o con otras obras que puedan estar relacionadas.
	El autor o autora tiene presencia en el videoensayo a través del "yo" y el uso de primera persona en la narración.
	Se trata de un formato considerado como no ficción, aunque puede moverse entre lo subjetivo y lo objetivo, según el caso.
	La intención de este género es tanto reflexiva como didáctica.
	Libertad temática, aunque generalmente hay rasgos metacinematográficos.
	Carácter muy personal, lo cual implica un equipo reducido e incluso formado por una sola persona, el ensayista.
	Dificultad para conseguir financiación, al tratarse de una forma de no ficción menos conocida.
	Se dirige a un público no especializado, por lo que el lenguaje es familiar.
	Divulgación en revistas <i>online</i> y plataformas como YouTube o Vimeo.

Tabla 4. Características formales y temáticas del videoensayo. Fuente: Elaboración propia.

6.3.- DISTRIBUCIÓN, PÚBLICO Y FINANCIACIÓN

Comenzando con la primera de las cuestiones, la distribución, cabe mencionar que el proyecto se ha diseñado como un canal en YouTube especializado en videoensayos. Por tanto, la distribución se realizará en Internet, a través de la plataforma seleccionada: YouTube¹¹⁰. Ésta, fundada en 2005 y adquirida por Google en 2006¹¹¹, consiste en una plataforma donde los usuarios pueden alojar de forma gratuita y pública sus vídeos.

El principal motivo por el que se ha elegido dicha plataforma es porque muchos otros videoensayistas han optado por usar YouTube para difundir su contenido, consiguiendo gran número de seguidores y visitas, por lo que parece un modelo rentable. De igual manera, informa Carmen Sánchez-Silva en un artículo de *El País* –basado en datos de Google– que en el último año ha habido un aumento de canales especializados en divulgación: “Entre enero de 2018 y de 2019, los canales de divulgación de YouTube han crecido un 50% en España, según sus datos¹¹²”. De hecho, no solo ha aumentado el contenido relacionado con la divulgación, sino que según el artículo también ha aumentado el interés por parte de los usuarios a la hora de consumir vídeos didácticos:

En YouTube siete de cada diez usuarios que acceden lo hacen para aprender, según los datos de su propietario, Google, que asegura que cada día se producen 1.000 millones de visitas a contenido relacionado con el aprendizaje y se comparten más de un millón.¹¹³

Los datos indican que YouTube es un lugar adecuado para la difusión de los videoensayos, que deberán adaptarse a las características y público de la plataforma. Principalmente, esto se traduce en el uso de un lenguaje natural y no muy especializado, para que pueda llegar al mayor público posible. Asimismo, el uso de subtítulos será un factor favorable, como también lo será el cuidado de la interfaz y de la distribución de los vídeos. Por último, habrá que prestar especial atención a la longitud de los ensayos, evitando que puedan llegar a ser largos, repetitivos y complejos para el espectador.

¹¹⁰ El canal de YouTube creado está disponible en la siguiente dirección:
<https://www.youtube.com/channel/UCX9cDKvGGWrDqDBOwg1tH8A>

¹¹¹ Información sobre YouTube recuperada de: <https://es.wikipedia.org/wiki/YouTube>

¹¹² Sánchez-Silva, C. (23 de marzo de 2019). Edutuber: una profesión que da dinero. *El País*. Disponible en: https://elpais.com/economia/2019/03/22/actualidad/1553261359_753524.html

¹¹³ Ídem.

Por el momento en el canal de YouTube solo está disponible el primero de los vídeos, el tráiler¹¹⁴. No obstante, la interfaz del canal debería quedar de la siguiente forma tras haber concluido la publicación los cinco videoensayos previstos para este proyecto:

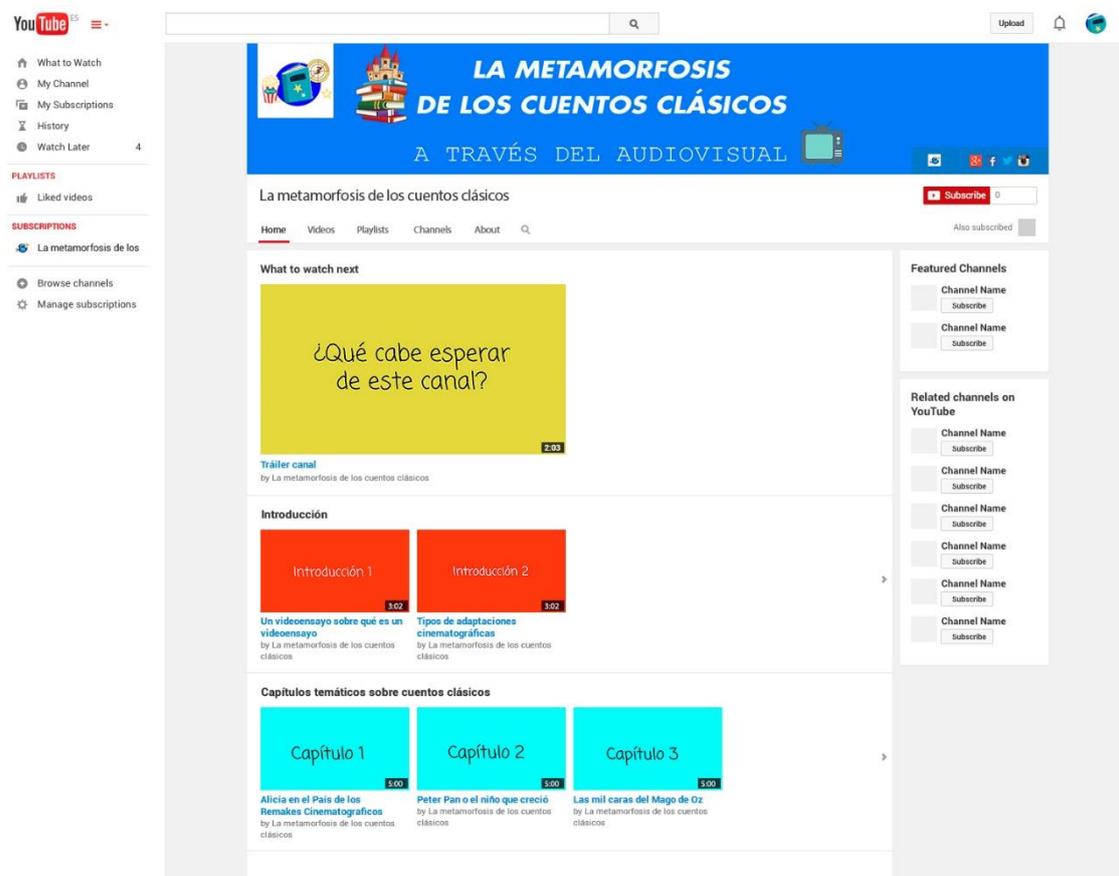


Imagen 5. Posible interfaz del canal “La metamorfosis de los cuentos clásicos”. Fuente: Elaboración propia.

Aunque prestar atención a estos aspectos resultará fundamental a la hora de abordar la gestión del canal de YouTube, nada realmente garantiza el éxito del mismo. Es por ello que para impulsar el proyecto a nivel económico se propone recurrir al *crowdfunding*. El *crowdfunding* es un mecanismo que permite a los usuarios apoyar un determinado proyecto realizando pequeñas aportaciones económicas. Para llevar a cabo esta financiación colectiva se ha elegido Patreon, una empresa que lleva operando en este ámbito desde 2013¹¹⁵ y en la que participan más de 100.000 creadores y 3 millones de patrocinadores, según los datos proporcionados por Patreon en su página web.

¹¹⁴ Enlace al tráiler del proyecto: https://www.youtube.com/watch?v=FerQc9p_znU

¹¹⁵ Información sobre Patreon recuperada de: <https://www.patreon.com/about>

6.4.- GUIÓN LITERARIO Y ESCALETA

Para la elaboración del videoensayo, el documento principal será el guion literario. Como se explicaba en el apartado teórico sobre este género, el videoensayo gira alrededor de la palabra, del pensamiento del ensayista, por lo que la imagen irá subordinada al contenido verbal. Como ejemplo de guion literario, tenemos el caso del tráiler del canal:

TRÁILER CANAL DE YOUTUBE

A través de una voz en off se presenta el canal de YouTube "La metamorfosis de los cuentos clásicos a través del audiovisual"

NARRADORA

Hace poco empecé a preguntarme: ¿De qué nos hablan los cuentos clásicos? ¿Qué nos relatan todas aquellas historias que nos han leído miles de veces antes de dormir, que hemos visto repetidamente en nuestras pantallas y que nos han acompañado durante los años de nuestra infancia?

Los cuentos son esas historias que nos hacen soñar y nos transportan, que nos hacen viajar por mundos inimaginables, conociendo a personajes que viven aventuras increíbles. Y, aunque eso sea así, lo cierto es que también creo que hay algo más detrás de cada una de estas historias, un significado más profundo que trasciende el aparente despliegue de fantasía, magia e ilusión que son los cuentos.

Para mí, que los cuentos clásicos tengan un significado más elaborado y profundo se relaciona con el hecho de que hayan conseguido sobrevivir al paso de los años. De hecho, en alguna ocasión me he planteado el poder de estos autores para perpetuar sus obras a través del espacio y del tiempo. Pero si lo piensas bien, quizás no sea solo cosa de los autores, quizás los medios de comunicación también hayan participado en este proceso de inmortalización.

Tan solo basta con ver la cantidad de adaptaciones audiovisuales que se han hecho de estos cuentos para verificar que, ciertamente, son estos medios los que han prolongado su existencia. A veces a través de la repetición, a veces con la continuación y muchas otras con la expansión, estas historias han conseguido reivindicar su lugar dentro de la cultura popular.

A raíz de esta idea empecé a cuestionarme también la evolución, o metamorfosis, que han sufrido todos estos cuentos al pasar de las páginas de los libros a las salas de cine y a los televisores de los salones.

Por tanto, ¿que cabe esperar de este canal? Pues bien, “La metamorfosis de los cuentos clásicos a través del audiovisual” es un proyecto que nace con el objetivo de analizar las historias que se esconden detrás de estos cuentos infantiles, así como desvelar el tipo de evolución que han sufrido a través de medios audiovisuales.

Si te interesan historias como “Alicia en el País de las Maravillas”, “Peter Pan” o “El Mago de Oz” y si quieres aprender sobre relaciones intertextuales, no te pierdas esta serie de videoensayos titulada “La metamorfosis de los cuentos clásicos a través del audiovisual”. Nos vemos muy pronto por este canal. ¡Hasta luego!

Una vez se haya desarrollado el guion literario, el siguiente paso es grabar la locución del texto. Esta tarea irá seguida del desarrollo de una escaleta que pueda servir de guía a la hora de buscar los recursos audiovisuales que se utilizaran en el montaje.

TRÁILER CANAL DE YOUTUBE	
Párrafo 1	Animación con persona pensando (After Effects).
Párrafo 2	Fragmentos de películas “Alicia en el País de las Maravillas” (1951), “Peter Pan: La gran aventura” (2003) y “El Mago de Oz” (1939).
Párrafo 3	Videos de bancos de imágenes/videos: -Reloj. -Máquina de escribir. -Bombilla. -Proyector de cine.
Párrafo 4	-Captura de pantalla de IMDb con la búsqueda “Alice in Wonderland”. -Textos animados para “Repetición. Continuación. Expansión” y “Cultura popular” (After Effects).
Párrafo 5	Videos de bancos de imágenes/videos: -Flecha. -Manos pasando páginas de un libro. -Exterior de un cine. -Mano pulsando mando de televisión
Párrafo 6	-Texto para “¿Qué cabe esperar de este canal?” (Photoshop). -Fragmentos versiones de “Alicia en el País de las Maravillas”.
Párrafo 7	-Portadas libros “Alicia en el País de las Maravillas”, “Peter Pan” y “El Mago de Oz”. -Texto para “Relaciones intertextuales = Adaptaciones” (Photoshop). -Texto animado para “La metamorfosis de los cuentos clásicos a través del audiovisual”.

6.5.- DISEÑO DE PRODUCCIÓN

Tal y como se ha ido explicando a lo largo de este trabajo, el videoensayo es un formato centrado en la reflexión, con una estructura muy libre y con recursos audiovisuales de todo tipo que se entremezclan en un solo discurso. Desde el punto de vista de la producción, creo que no resulta necesario desarrollar un desglose de guion pues, tal vez sea más apropiado recurrir únicamente al uso de una escaleta que pueda servir de guía de cara a la realización –más bien, de cara a la recopilación de imágenes y vídeos de archivo, fragmentos de películas y desarrollo de animaciones– y al montaje.

Sin embargo, sí considero fundamental elaborar un plan de trabajo, no para gestionar el rodaje –pues no se prevé grabar imágenes propias–, sino para organizar todas las tareas que deberán llevarse a cabo durante las fases de preproducción, producción y postproducción. Si se desglosan todas estas tareas, tendríamos las siguientes:

1. Documentación sobre el cuento en concreto y sus respectivas adaptaciones. Para abordar esta tarea, se deberá consultar bibliografía específica del cuento, así como recopilar información relativa al número y tipo de adaptaciones audiovisuales.
2. Elaboración del guion literario y propuesta de escaleta.
3. Grabación de la locución y edición de la misma.
4. Búsqueda y realización de recursos. Desde recopilar fragmentos de las películas que se mencionan, hasta localizar materiales en bancos de imágenes y vídeos. También se crearán animaciones, se diseñarán textos, se buscarán imágenes y se seleccionará la banda sonora. Todo ello tendrá la función de ilustrar y complementar el mensaje expresado a través de la palabra.
5. Montaje. Fusión de todos los elementos en la obra audiovisual final.

6. Publicación. Publicación del vídeo y su respectiva lista de reproducción en YouTube. La publicación de los vídeos se ha planteado con un margen de casi dos semanas entre ellos –a excepción del tráiler– para asegurar que hay tiempo suficiente para abordar todas estas fases en cada uno de los videoensayos.

En relación al equipo humano, en principio este proyecto será llevado a cabo por una sola persona, la ensayista. Y en lo referente al equipo técnico, apenas se utilizará un ordenador portátil y un micrófono, así como una serie de softwares. Los programas que se utilizarán serán fundamentalmente Audacity –para la grabación y edición de la locución– y Adobe Premiere –para realizar el montaje del videoensayo–. También haré uso de Adobe Photoshop y de Adobe After Effects, para diseño de textos y animaciones.

Asimismo, recurriré a una serie de bancos de imágenes, como son Freepik y Pincipart. Y a una serie de bancos que también tienen vídeos disponibles, como son Coverr, Pexels, Pixabay, Videvo y Videezy. En todos los casos, se obtendrán vídeos gratuitos o con licencia Creative Commons, cuya difusión esté permitida. Igualmente ocurrirá con la música, que será extraída de bancos de sonido tales como Jamendo. Únicamente se utilizarán imágenes con derechos de autor cuando se trate de fragmentos de los productos audiovisuales analizados, ya que en estos casos será inevitable para poder hacer referencia a la obra mencionada y exponer sus características.

Para organizar todas las tareas explicadas previamente, se propone un plan de trabajo poco convencional, que quizás podría calificarse más adecuadamente como “calendarización”. De esta forma, he decidido otorgar dos semanas para la elaboración de cada uno de los videoensayos. Asimismo, he distribuido las tareas en ese periodo de dos semanas, utilizando una serie de términos que corresponden con las fases mencionadas:

- ✓ Doc = Documentación sobre el cuento y sus adaptaciones.
- ✓ Guion = Guionización (guion literario y escaleta).
- ✓ Loc = Locución del texto.
- ✓ Sonido = Edición de la locución.
- ✓ RV= Búsqueda y creación de “Recursos Visuales”.
- ✓ Publicación = Publicación del vídeo en YouTube.

PLAN DE TRABAJO							
S1	L(1)	M(2)	X(3)	J(4)	V(5)	S(6)	D(7)
	Doc	Guion	Loc	Sonido	RV	Montaje	Publicación tráiler
S2	L(8)	M(9)	X(10)	J(11)	V(12)	V(13)	D(14)
	Doc	Doc	Doc	Guion	Guion	Loc	Sonido
S3	L(15)	M(16)	X(17)	J(18)	V(19)	S(20)	D(21)
	RV	RV	RV	Montaje	Montaje	Montaje	Publicación Cap. 1
S4	L(22)	M(23)	X(24)	J(25)	V(26)	S(27)	D(28)
	Doc	Doc	Doc	Guion	Guion	Loc	Sonido
S5	L(29)	M(30)	X(31)	J(32)	V(33)	S(34)	D(35)
	RV	RV	RV	Montaje	Montaje	Montaje	Publicación Intro. 1
S6	L(36)	M(37)	X(38)	J(39)	V(40)	S(41)	D(42)
	Doc	Doc	Doc	Guion	Guion	Loc	Sonido
S7	L(43)	M(44)	X(45)	J(46)	V(47)	S(48)	V(49)
	RV	RV	RV	Montaje	Montaje	Montaje	Publicación Cap. 2
S8	L(50)	M(51)	X(52)	J(53)	V(54)	S(55)	D(56)
	Doc	Doc	Doc	Guion	Guion	Loc	Sonido
S9	L(57)	M(58)	X(59)	J(60)	V(61)	S(62)	D(63)
	RV	RV	RV	Montaje	Montaje	Montaje	Publicación Intro. 2
S10	L(64)	M(65)	X(66)	J(67)	V(68)	S(69)	D(70)
	Doc	Doc	Doc	Guion	Guion	Loc	Sonido
S11	L(71)	M(72)	X(73)	J(74)	V(75)	S(76)	D(77)
	RV	RV	RV	Montaje	Montaje	Montaje	Publicación Cap. 3
S12	L(78)	M(79)	X(80)	J(81)	V(82)	S(83)	D(84)
	Montaje	Montaje	Montaje	Montaje	Montaje	Montaje	Publicación Final

7.-CONCLUSIONES

Llegando al final de este escrito, me gustaría exponer una serie de conclusiones en relación a los tres grandes apartados que he abordado a través de este Trabajo de Fin de Grado: el videoensayo como nuevo género audiovisual, la adaptación de cuentos infantiles a formato audiovisual y la combinación de ambas cosas en un proyecto propio que he titulado “La metamorfosis de los cuentos clásicos a través del audiovisual”.

En todos los sentidos, la realización de este trabajo ha sido muy interesante, ya que he tenido la oportunidad de investigar en áreas del audiovisual con las que apenas había tenido contacto durante los años en los que he cursado este grado. De igual forma, plantear un proyecto audiovisual, en este caso para Internet, ha supuesto un gran aprendizaje y una oportunidad para aplicar el conocimiento obtenido con el estudio de ciertas asignaturas.

Comenzando por el videoensayo, creo que ha sido muy acertado elegir esta “forma”, tanto a nivel de investigación como a la hora de plantear el uso práctico. Aunque ha sido una tarea ardua en ciertas ocasiones, al no encontrar información relativa al videoensayo con la accesibilidad que pueden tener otros formatos audiovisuales¹¹⁶ más consolidados, ha sido muy enriquecedor conocer un género de no ficción menos estandarizado y que igualmente ofrece multitud de posibilidades creativas y expresivas.

De hecho, lo que más me ha fascinado del videoensayo es la libertad que plantea para el autor, ya que al ser una prolongación audiovisual de su pensamiento se encuentra con menos límites, tanto formales como temáticos, a la hora de desarrollar su obra. Aunque sea un género muy marcado por la subjetividad del autor –especialmente en su forma analógica era así, ya que era más experimental y artístico–, me parece interesante esa vocación didáctica que ha tomado en los últimos años en el contexto de Internet. Porque, aunque el videoensayo no naciera con ese fin educativo, me parece que su carácter didáctico es uno de los rasgos que más lo distingue frente al resto de géneros.

¹¹⁶ Al no haber unanimidad sobre qué es el videoensayo, utilizaré de forma indistinta la calificación de género, categoría, formato o “forma”, aun sabiendo que todos estos conceptos tienen significaciones diversas.

Y justo el videoensayo necesita esa distinción, ese empujón para llegar a consolidarse como un género audiovisual, ya que como he ido explicando en este trabajo, se trata de una categoría que siempre ha estado en la sombra debido al documental. De hecho, históricamente lo que hoy podemos definir como videoensayo se consideraba como una subcategoría del documental, como una modalidad artística y reflexiva de éste, cuando verdaderamente los propósitos que mueven a cada uno de estos géneros son muy diferentes: si el documental refleja la realidad, el videoensayo hace un tratamiento de ésta.

Aunque pudiera parecer exagerado, descubrir el videoensayo me ha permitido ver con otros ojos las producciones audiovisuales y entender que a veces las etiquetas son demasiado genéricas y estandarizadas, cuando cada producto debería calificarse de forma individualizada, con mayor conciencia de su unicidad. Y más hoy en día, ya que vivimos en un contexto comunicativo en el que la hibridación se ha convertido en la norma.

Esto mismo he podido observar en lo relacionado con las adaptaciones audiovisuales, pues una vez hube aprendido las formas básicas en las que se trasvasan los textos de un formato a otro –versión, continuación y *spin-off*–, me percaté de que en la actualidad estas modalidades se están subvirtiendo para dar paso al remix, a la hibridación y, en definitiva, a la innovación y experimentación constante. Esta conclusión, sin embargo, seguro que no es evidente para todos los espectadores, pues muchas de las producciones llevadas a cabo por las grandes compañías del entretenimiento parecen meros refritos de historias ya contadas, de productos que garantizan el éxito. Esto me lleva a pensar que, aunque las fórmulas en muchos casos estén siendo innovadoras, al final el resultado está siendo como poco, habitual. Y como mucho, repetitivo y agotador para cierto sector más crítico con el audiovisual y, especialmente, con el séptimo arte.

Lo que resulta indiscutible es que explotar una idea que ya ha dado un buen resultado, es ir a lo seguro, a lo rentable. Aunque es cierto que a menudo las adaptaciones complacen tanto a la industria como a los propios espectadores –especialmente cuando se trata de la continuación de una saga o la expansión de un universo muy conocido–, al final eso también hace patente una gran carencia de originalidad en la mayoría de los productos audiovisuales que se mueven por los círculos comerciales convencionales.

Sea como sea, aproximarme a las tendencias de la industria cinematográfica me ha permitido comprender mejor la dinámica de los medios de comunicación masivos, al igual que aproximarme al videoensayo ha supuesto una mejor comprensión de YouTube y del funcionamiento del audiovisual en el entorno digital. Especialmente me ha resultado interesante este segundo ámbito, ya que el entorno digital es uno de los principales sectores de entretenimiento en la actualidad, debido a que las tecnologías están cada vez más integradas en las vidas, y por tanto en las acciones cotidianas, de las personas.

Creo que a veces ni tan siquiera somos conscientes de la gran cantidad de audiovisual que consumimos en el día a día, principalmente, a través de los dispositivos móviles. Desde las redes sociales, las plataformas de contenido en línea –entre las que destacan Netflix, HBO, Movistar + y Amazon Prime–, los periódicos *online*, las plataformas de alojamiento de vídeo –como YouTube o Vimeo– hasta todas aquellas imágenes, vídeos o logos que vemos en las páginas webs comerciales, en los blogs personales, en los bancos de imágenes, en las webs de las instituciones y un largo etcétera.

Esta situación, la del exceso de información en Internet, me recuerda también al término acuñado por Manuel Castells: la autocomunicación de masas. Pues en la actualidad gran parte de los individuos son capaces de comunicarse globalmente a través de los mensajes que elaboran y difunden, a la vez que también seleccionan y escogen aquellos mensajes ajenos de los que nutrirse. Es un fenómeno que, desde otra perspectiva, ha llevado a calificar a estos sujetos como prosumidores, un término que igualmente hace referencia a aquellas personas con capacidad tanto para producir, como consumir, contenido en Internet.

Aunque pudiera parecer que el prosumidor es un tipo de individuo, en realidad creo que es más bien un comportamiento, una actitud adquirida, que ha derivado del manejo de dispositivos móviles y que, por tanto, está presente en todos los usuarios y usuarias que frecuentan Internet. Frente a los prosumidores, sin embargo, se encuentra el profesional de la comunicación. Creo es necesario distinguir la figura del comunicador del resto de individuos ya que, aunque la producción de contenidos ahora está al alcance de todo el mundo, los profesionales de la comunicación siempre velarán –o deberían velar– por la producción de contenidos fiables, creativos y de calidad.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T.W. (1974). *Notas sobre literatura*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.

Alcuri, I. (23 de febrero de 2019). Una *secuake* en el reino de las *remakes*: "El regreso de Mary Poppins". *La diaria*. Recuperado de:

https://findesemana.ladiaria.com.uy/articulo/2019/2/una-secuake-en-el-reino-de-las-remakes-el-regreso-de-mary-poppins/?_ga=2.52942824.1970910465.1561804908-2058994015.1560875581

Aristóteles (2009). *El arte poética*. Miami, Estados Unidos: El Cid Editor. Recuperado de: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/detail.action?docID=3183974>

Bateman, C. (2016). *The Video Essay As Art: 11 Ways to Make a Video Essay*. Recuperado de: <http://norbateman.co/11-ways-to-make-a-video-essay/>

Beard, T. (2010). *José Val del Omar a lo largo de tres vanguardias*. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/content/jose-val-omar-largo-tres-vanguardias>

Bresland, J. (2010). On the origin of the Video Essay. *Blackbird: An online journal of literature and the arts*, 9 (1). Recuperado de: https://blackbird.vcu.edu/v9n1/gallery/ve-bresland_j/ve-origin_page.shtml

Bresland, J. (2010). Video Essay Suite. Introducing Six Video Essays. *Blackbird: An online journal of literature and the arts*, 9 (1). Recuperado de: https://blackbird.vcu.edu/v9n1/gallery/ve-intro/intro_page.shtml

Cabello, G. (2004). Construyendo tiempo: los ensayos cinematográficos de José Luis Guerin. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, (12). Recuperado de: <http://www.lehman.edu/ciberletras/v12/cabello.htm>

Cartmell, D. & Whelehan, I. (eds). (1999). *Adaptations. From text to screen, screen to text*. London, United Kingdom: Routledge.

- Català, J.M. (2000). *El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva*.
- Cascajosa Virino, C. (2006). *El espejo deformado: versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla.
- Castells, M. (2009). La comunicación en la era digital. *Comunicación y poder*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- González, A. J. G. (2013). + *Narrativa (s): intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico* (Vol. 14). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gómez, F.G. y Perez, J. P. (2013). *Nuevos formatos audiovisuales en Internet: cuando el usuario es quien innova*. Recuperado de:
https://www.uchceu.es/actividades_culturales/2013/congresos/documentos/Fco_Javier_Gomez_Perez_Jose_Patricio_Perez_Rufi.pdf
- Grande, H. (2 de marzo de 2015). El concepto de grieta en Sans Soleil de Marker. *La Grieta Online*. Recuperado de: <http://lagrietaonline.com/el-concepto-de-grieta-en-sans-soleil-de-marker/>
- Gubern, R. (1995). *La neopercepción de Val del Omar*. Recuperado de:
http://valdelomar.com/pdf/sem/sem_11.pdf
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture*. Barcelona, España: Paidós Comunicación.
- Lessig, L. (2008). *Remix. Cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital*. Barcelona, España: Icaria Editorial.
- Luque, F. (2013). Tiempo, memoria, imagen: Sans Soleil de Chris Marker. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (7), 209-240. Recuperado de:
<http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=viwFile&path%5B%5D=197&path%5B%5D=132>

Manovich, L. (2005). *¿Qué es el cine? El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo. La mirada que piensa*. Buenos Aires, Argentina: la marca editora.

Sánchez, R. (22 de febrero de 2019). Jean-Luc Godard para principiantes. *Fotogramas*. Recuperado de: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a26355130/jean-luc-godard-mejores-peliculas-filmografia-frases/>

Weinrichter, A. (Ed.). (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra.

CANALES DE VIDEOENSAYOS

Arón Rodríguez Serrano. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/channel/UCea1deRYm0aRWARmuBwFUWQ/featured>

Criswell. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/channel/UCL5kBJmBUVFLYBDiSiK1VDw>

Cinema Cartography. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/channel/UCAGkSxTlleqXRauEqupyVPw/videos>

Davide Rapp. (s.f.). Inicio [Canal de Vimeo]. Recuperado de:
<https://vimeo.com/daviderapp>

Every Frame a Painting. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/user/everyframeapainting>

Jaime Altozano. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. Recuperado de:
https://www.youtube.com/channel/UCa3DVIGH2_QhvWuWIPa6MDQ

Jordi Maquiavello. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/user/TheHunterYTV>

Kaptainkristian. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/channel/UCuPgqQKpq4T4zeqmTelnFg>

Kirby Ferguson. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/user/kirby1/featured>

Kogonada. (s.f.). Inicio [Canal de Vimeo]. Recuperado de:
<https://vimeo.com/kogonada>

Kurzgesagt – In a Nutshell. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/user/Kurzgesagt>

La mirada de Dana. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/channel/UCsBqohH3NLgFNvdSxM7IpSg>

Lessons from the Screenplay. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. Recuperado de:
https://www.youtube.com/channel/UCErSSa3CaP_GJxmFpdjG9Jw

Nerdwriter1. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/user/Nerdwriter1/featured>

Now You See It. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/channel/UCWTFGPPnQ0Ms6afXhaWDiRw/featured>

Partenaire. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/channel/UCB02aYJV-6EjugJ00jNhOCg>

Patrick (H) Williams. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/user/patrickhwillems/featured>

Rishi Kaneria. (s.f.). Inicio [Canal de Vimeo]. Recuperado de:
<https://vimeo.com/rishikaneria>

Trope Anatomy. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/channel/UC-QvtVCaLPmiSMNNEZYVIYQ/featured>

Zoom f7. (s.f.). Inicio [Canal de YouTube]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/channel/UCgMpAcjptCXZuIeuNIwp9EA>

FILMOGRAFÍA

Bonet, E. (Director). (2004). *Tira tu reloj al agua* [Película]. España: Tráfico de Ideas S.L.

Biadiu, R. (Director). (1934). *La ruta de don Quijote* [Película]. España: Ramón Biadiu & Norman J. Cinnamond.

Bird, B. (Director). (2018). *Los Increíbles 2* [Película]. Estados Unidos: Pixar Animation Studios & Walt Disney Pictures.

Chávarri, J. (1976). *El desencanto* [Película]. España: Elías Querejeta P.C.

Christesen, B. (Director). (1922). *Häxan* [Película]. Suecia: Aljosh Production Company & Svensk Filmindustri (SF).

Coogler, R. (Director). (2018). *Black Panther* [Película]. Estados Unidos: Marvel Studios & Walt Disney Pictures.

Coronado, M. & Rodríguez, C. (Directores). (1981). *Animación en la sala de espera* [Película]. España: Carlos Rodríguez Sanz & Manuel Coronado.

DuVernay, A. (Directora). (2018). *Un Pliegue en el Tiempo* [Película]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures & Whitaker Entertainment.

Esteva, J. (Director). & Portabella, P. (Productor). (1972). *Lejos de los árboles* [Película]. España: Filmscontacto.

Forster, M. (Director). (2018). *Christopher Robin* [Película]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

García, A. (Director). (1981). *Cada ver es...* [Película]. España: Cinemágico & Oasis Films.

Gaylor, B. (2008). *Rip! A remix manifesto* [Película]. Canadá: Eye Steel Film & National Film Board of Canada (NFB).

Godard, J. L. (Director). (2014). *Adieu au Langage* [Película]. Suiza: Wild Bunch / Canal+ / CNC.

Godard, J. L. (Director). (2018). *Le Livre d'image* [Película]. Suiza: Wild Bunch.

Gorin, J. P. (Director). (1980). *Poto and Cabengo* [Película]. Estados Unidos: J.P. Gorin & Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).

Gorin, J. P. (Director). (1986). *Routine Pleasures* [Película]. Estados Unidos: Institut National de la Communication Audiovisuelle, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) & Channel Four Films.

Guerín, J. L. (Director). (1997). *Tren de sombras* [Película]. España: Grup Cinema-Art, Films 59 & Institut del Cinema Català.

Guerín, J. L. (Director). (2001). *En Construcción* [Película]. España: Ovideo.

Hallström, L. & Johnston, J. (Directores). (2018). *El Cascanueces y los Cuatro Reinos* [Película]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures & The Mark Gordon Company.

Herralde, G. (Director). (1977). *Raza, el espíritu de Franco* [Película]. España: Septiembre P.C.

Herralde, G. (Director). (1978). *El asesino de Pedralbes* [Película]. España: Figaro Films.
Buñuel, L. (Director). (1933). *Las Hurdes (Tierra sin pan)* [Película]. España: Ramón Acín.

Howard, R. (Director). (2018). *Han Solo: una historia de Star Wars* [Película]. Estados Unidos: Lucasfilm, Walt Disney Pictures, Allison Shearmur Productions & Imagine Entertainment.

Jordá, J. (Director). (1990). *El encargo del cazador* [Película]. España: Institut del Cinema Català & Televisión Española (TVE).

Jordá, J. & Villazán, N. (Directores). (1999). *Monos como Becky* [Película]. España: Els Quatre Gats Audiovisuals, Canal + España & TV3.

Lacuesta, I. (Director). (2002). *Cravan vs. Cravan* [Película]. España.

Marker, C. & Resnais, A. (Directores). (1953). *Les Statues Meurent Aussi* [Cortometraje]. Francia: Présence Africaine & Tadié Cinéma.

Marker, C. (Director). (1952). *Olympia 52* [Cortometraje]. Francia.

Marker, C. (Director). (1958). *Lettre de Sibérie* [Película]. Francia: Argos Films & Procinex.

Marker, C. & Lhomme, P. (Directores). (1963). *Le Joli Mai* [Película]. Francia: Sofracima.

Marker, C. (Director). (1965). *Le Mystère Koumiko* [Película]. Francia: A.P.E.C, Joudioux, Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF) & Sofracima.

Marker, C. (Director). (1983). *Sans Soleil* [Película]. Francia: Argos Films.

Marker, C. (Director). (2000). *Cinéma, de notre temps: Une journée d'Andrei Arsenevitch* [Capítulo serie de TV]. Francia: AMIP / La Sept-Arte / Institut National de l'Audiovisuel (INA) / Arkéion Films.

Marshall, R. (Directores). (2018). *El Regreso de Mary Poppins* [Película]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, Lucamar Productions & Marc Platt Productions.

Martín, B. (Director). (1987). *Madrid* [Película]. España: La Linterna Mágica.

Martín, B. (Director). (1991). *La seducción del caos* [Telefilm]. España: TVE & La Linterna Mágica.

Moore, R. & Johnston, P. (Directores). (2018). *Ralph Rompe Internet* [Película]. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios & Walt Disney Pictures.

Pasolini, P.P. (Director). (1970). *Notes Toward an African Orestes* [Película]. Italia: I Film Dell'Orso, IDI Cinematografica & Radiotelevisione Italiana.

Pons, V. (Director). (1978). *Ocaña, retrato intermitente* [Película]. España: Prozesa.

Reed, P. (Director). (2018). *Ant-Man y la Avispa* [Película]. Estados Unidos: Marvel Studios.

Resnais, A. (Director). (1955). *Nuit et Brouillard* [Película]. Francia. Cocinor, Cosmo-Films & Argos Films.

Rossellini, R. (Director). (1954). *Viaggio in Italia* [Película]. Italia: Sveva Film, Junior Film, Italia Film, Les Films d'Ariane & Francinez.

Ruiz, F. (Director). (1980). *Rocío* [Película]. España.

Russo, A. & Russo, J. (Directores). (2018). *Avengers: Infinity War* [Película]. Estados Unidos: Marvel Studios.

Val del Omar, J. (Director). (1955). *Aguaespejo granadino* [Cortometraje]. España.

Varda, A. (2000). *Les glaneurs et la glaneuse* [Película]. Francia: Ciné Tamaris.

Welles, O (Director). (1973). *F for Fake* [Película]. Francia: Janus Film & SACI.

Welles, O (Director). (1978). *Filming "Othello"* [Película]. Alemania del Oeste: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).

ANEXOS

I. Datos películas, TV movies, series, etc. relacionadas con “Alicia en el País de las Maravillas”. Fuente: IMDb.

Para la elaboración de cada videoensayo temático, se recurrirá a información específica sobre el cuento y sus adaptaciones. En este caso, se han recopilado datos de algunas de las versiones audiovisuales más relevantes de “Alicia en el País de las Maravillas” utilizando la base de datos IMDb. Naturalmente, muchas de las versiones han quedado fuera de esta recopilación, ya que son más de doscientos los resultados relativos a productos audiovisuales de toda índole que tratan sobre esta historia de Lewis Carroll.

PELÍCULAS sobre “Alicia en el País de las Maravillas”			
Año	Director	Productora	Título
1903	Cecil Hepworth y Percy Stow	Walton Studios	Alice in Wonderland
1915	W.W. Young	Nonpareil Feature Film Corp.	Alice in Wonderland
1931	Bud Pollard	Metropolitan Studios	Alice in Wonderland
1933	Norman Z. McLeod	Paramount Pictures	Alice in Wonderland
1941	Dallas Bower	Lou Bunin Productions y otros	Alice in Wonderland
1949	Dallas Bower	Lou Bunin y Marc Maurette	Alice au pays des merveilles
1951	Clyde Geronimi, Wilfred Jackson y Hamilton Luske	Walt Disney Productions	Alice in Wonderland
1966	Gene Deitch	Rembrandt Films (I)	Alice of Wonderland in Paris
1972	William Sterling	Joseph Shaftel Productions	Alice's Adventures in Wonderland
1976	Eduardo Plá	EP Producciones	Alice in Wonderland

1978	Jordi Feliú	Roda Films	Alicia en la España de las maravillas
1982	Emile Ardolino	New York Shakespeare Festival	Alice at the Palace
1987	Raymond Jafelice	Nelvana	The Care Bears Adventure in Wonderland
1988	Jan Švankmajer	Condor Films	Alice
1991	Daniel Díaz Torres	Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC)	Alicia en el pueblo de Maravillas
1991	John Lugar	American Film Institute (AFI)	Alyce in Wonderland
2004	Robert Rugan	Jonathan Barnette	Alice's Misadventures in Wonderland
2008	Daniel Barnz	Silverwood Films	Phoebe in Wonderland
2009	Simon Fellows	Sony Pictures Entertainment	Malice in Wonderland
2010	James Fotopoulos	Fantasma Inc	Alice in Wonderland
2010	Tim Burton	Walt Disney Pictures y otras	Alice in Wonderland
2010	Dennis Devine	Sterling Entertainment y Tom Cat Films	Alice in Murderland
2010	Russell Maynor	Delicious Productions LLC	Malice in Wonderland: The Dolls Movie
2011	Giuseppe Malpasso y Fernando Scarpa	Art Motion Picture	Alice in Wonderland
2016	Tim Burton	Walt Disney Pictures y otras	Alice Through the Looking Glass

TV MOVIES
sobre “Alicia en el País de las Maravillas”

Año	Director	Productora	Título
1956	John Glyn-Jones, Herbert M. Prentice	British Broadcasting Corporation (BBC)	Alice's Adventures in Wonderland
1966	Alan Handley	National Broadcasting Company (NBC)	Alice Through the Looking Glass
1966	Jonathan Miller	British Broadcasting Corporation (BBC)	Alice in Wonderland
1982	John Clark Donahue y John Driver	Childrens Theatre Company and School of Minneapolis	Alice in Wonderland
1985	George Schaefer	Maurice Evans y Jack Rayel	Alice in Wonderland
1985	Harry Harris	Irwin Allen Productions y Columbia Pictures Television	Alice in Wonderland
1999	Nick Willing	Babelsberg International Film Produktion, Hallmark Entertainment y NBC	Alice in Wonderland
2007	Ellen Fellmann	UNITEL	Unsub Chin: Alice in Wonderland
2008	Kevin Clash	Sesame Workshop	Abby in Wonderland
2011	Jonathan Haswell y Dominic Best	British Broadcasting Corporation (BBC) y The Royal Opera House	Alice's Adventures in Wonderland ¹¹⁷
2011	Dominic Best	British Broadcasting Corporation (BBC)	Being Alice: Adventures in Wonderland

¹¹⁷Versión televisiva de la producción del Royal Ballet, que se interpretó en el Royal Opera House (Londres).

SERIES DE TELEVISIÓN sobre “Alicia en el País de las Maravillas”			
Año	Director	Productora	Título
1954	Maury Holland	National Broadcasting Company (NBC)	Kraft Television Theatre: Alice in Wonderland ¹¹⁸
1966	Alex Lovy	Hanna-Barbera Productions y Screen Gems	Alice in Wonderland or What's a Nice Kid Like You Doing in a Place Like This?
1983	Nippon Animation Co.	Taku Sugiyama y Shigeo Koshi	Alice in Wonderland
1985	Harry Aldous	Anglia Television	Alice in Wonderland
1986	Barry Letts	British Broadcasting Corporation (BBC)	Alice in Wonderland
2013-2014	Ralph Hemecker, Romeo Tirone, Ciaran Donnelly, Paul A. Edwards, David Solomon, Ron Underwood, David Boyd, Billy Gierhart, Kari Skogland, Michael Slovis y Alex Zakrzewski	ABC Studios, ABC Television Network y Kitsis/Horowitz	Once Upon a Time in Wonderland ¹¹⁹

DOCUMENTALES sobre “Alicia en el País de las Maravillas”			
Año	Director	Productora	Título
2010	Philip Gardiner	Reality Entertainment (RE)	The Initiation of Alice in Wonderland: The Looking Glass of Lewis Carroll

¹¹⁸ No se trata de una serie de televisión, sino del título de un capítulo de la serie “Kraft Television”.

¹¹⁹ *Spin-off* de la serie “Once Upon a Time” que se ambienta en el País de las Maravillas en la actualidad.