



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Facultad de Comunicación y
Documentación

Grado en
Comunicación
Audiovisual

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Mensaje a la poesía:
memoria de creación de un
documental sobre Juan de
Loxa

Presentado por:

D./D^a.:

Elvira Barbero Hernández

Responsable de tutorización:

Dr./Dra. o D./D^a.:

Mario de la Torre

Curso académico 2021/2022

D./Dña.: Mario de la Torre Espinosa, tutor/a del trabajo titulado ***Mensaje a la poesía: memoria de creación de un documental sobre Juan de Loxa*** realizado por el alumno/a **Elvira Barbero Hernández**, INFORMA que dicho trabajo cumple con los requisitos exigidos por el Reglamento sobre Trabajos Fin del Grado en *Comunicación Audiovisual* para su defensa.

Granada, 23 de junio de 2022

Fdo.: Mario de la Torre Espinosa

Por la presente deajo constancia de ser el/la autor/a del trabajo titulado **“Mensaje a la poesía: memoria de creación de un documental sobre Juan de Loxa”** que presento para la materia Trabajo Fin de Grado del Grado en Comunicación Audiovisual tutorizado por el/la profesor/a **Mario de la Torre** durante el curso académico 2021- 2022.

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.

18 / 06 / 2022

Fecha



Firma

AGRADECIMIENTOS

Si bien antes de enfrentarme a este documental era consciente de que el ámbito audiovisual es intrínsecamente colaborativo, el trabajo realizado en estos meses me ha hecho darme cuenta de la imposibilidad de llevar adelante un proyecto en solitario completamente. Esta sección será larga, ya que sin la ayuda de todas estas personas hubiese sido imposible terminar este trabajo.

En primer lugar, gracias a la Facultad de Comunicación por todos estos años, especialmente al departamento técnico (gracias Fran, Jesús y Josefina por vuestras continuas explicaciones sobre material que tendría que haber sabido usar). Gracias también a Mercedes de la Moneda, por mostrarme las maravillas de los documentos del archivo de Juan de Loxa.

Gracias a la asistencia de la Cadena COPE y a Jorge de la Chica, por su voluntad de explicarme todo lo que pudo sobre la realización de *Poesía 70* y sus anécdotas de esos años, y por mostrarme el interior de la emisora y explicarme cómo fue en otro tiempo

Gracias a Juan Antonio Rodríguez por permitirme utilizar fragmentos de la entrevista que le realizó a Juan de Loxa hace ya tantos años, consiguiendo que pueda acercar al espectador más a su figura.

La ayuda prestada por el Centro de Documentación Musical de Andalucía ha sido imprescindible. Gracias por abrirme la puerta a sus instalaciones y a su base de datos, y gracias por toda su ayuda en la consecución de los permisos de uso de los programas de *Poesía 70* y *Manifiesto Canción del Sur*.

Este documental tampoco sería lo que es sin la colaboración de la Escuela de Teatro y Doblaje Remiendo; gracias, especialmente, a Pablo Vázquez Pérez por prestarme su voz y a Anita Quesada, gran becaria pero, sin duda, mejor amiga.

Gracias a la Casa Museo Federico García Lorca, por abrirme sus puertas antes de la hora del inicio de las visitas y hacerme una visita privada en la que pude grabar material para el documental. Gracias por mostrarme la reconstrucción del despacho de Juan de Loxa, tan detallado y que necesitaría realizar 20 trabajos más sobre él para entender.

Por supuesto, en este trabajo ha sido esencial la colaboración de la familia de Juan de Loxa. El documental no existiría si no me hubiesen permitido indagar en los miles de documentos disponibles en su archivo.

Hubo dos personas que estuvieron siempre dispuestos a hablar conmigo y a contarme

todo lo que pudieron sobre cómo era Granada en los años 70: gracias a José María Barbero y a Mercedes Toro, por acercarme un poco esa época.

Por último, gracias a todas las personas que me han apoyado en estos meses. Gracias a Mario de la Torre, por tutorizarme en estos meses y contestarme a los infinitos correos que le mandé. Gracias a mis amigos, por su habilidad para hacer que nos olvidemos de lo académico (aunque sea por un rato). Y gracias a mi familia, por apoyarme todos estos años de tantas maneras.

ÍNDICE

1.- INTRODUCCIÓN.....	11
1.1- JUAN DE LOXA, AGITADOR CULTURAL.....	11
1.3- USO DEL DOCUMENTAL COMO HERRAMIENTA DE CONOCIMIENTO DE LA HISTORIA.....	13
2.- OBJETIVOS.....	15
2.1- CONCURSOS.....	15
3.- METODOLOGÍA.....	17
3.1- TEMPORALIZACIÓN.....	19
3.2- MATERIAL USADO.....	20
3.2.1.- EQUIPO.....	20
3.2.2.- SOFTWARE.....	21
4.- EL DOCUMENTAL.....	22
4.1- DEFINICIÓN Y TIPOS.....	23
4.1.1.- EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL DOCUMENTAL.....	26
4.1.2.- TENDENCIAS DEL DOCUMENTAL.....	30
5.- DISEÑO DE LA PROPUESTA.....	31
5.1- LA IDEA.....	31
5.2- JUSTIFICACIÓN DE LA ELECCIÓN DE TIPOLOGÍA DOCUMENTAL.....	32
6.- PLAN DE PRODUCCIÓN.....	33
6.1- PRESUPUESTO.....	33
6.1.1.- BREVE DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO.....	34
6.1.2.- PREPRODUCCIÓN.....	35
6.1.3.- PRODUCCIÓN.....	35
6.1.4.- POSTPRODUCCIÓN.....	36
6.1.5.- RESUMEN PRESUPUESTO.....	36
6.2- PERMISOS.....	37
7.- RESULTADOS.....	39
7.2- MEMORIA DE DIRECCIÓN.....	40
7.2.1.- PROPUESTA DE INTENCIONES.....	41
7.2.2.- REFERENTES.....	42

7.3- REALIZACIÓN.....	44
7.3.1.- GRABACIÓN DE LAS ENTREVISTAS.....	44
7.3.2.- GRABACIÓN DE SECUENCIAS DE ACCIÓN.....	45
7.3.3.- DIGITALIZACIÓN DE DOCUMENTOS.....	46
7.3.4.- PROCESADO DE AUDIO.....	47
7.3.5.- PUESTA EN ESCENA.....	48
7.4 - MONTAJE Y POSTPRODUCCIÓN.....	49
7.5 – CAPTURAS DEL DOCUMENTAL.....	50
7.6 - ELABORACIÓN DE PARATEXTOS.....	51
8.- CONCLUSIONES.....	52
LISTA DE REFERENCIAS.....	55
BIBLIOGRAFÍA.....	55
FILMOGRAFÍA.....	58
ANEXOS.....	60
1.- ESCALETA DE GUION.....	60
2.- CARTEL.....	63

RESUMEN

El presente trabajo versa sobre la realización de un documental sobre Juan de Loxa y tres de los proyectos que llevó a cabo a lo largo de su vida: el programa de radio *Poesía 70*, la revista homónima y el programa de radio *Manifiesto Canción del Sur*. A través de la consulta de manuales de realización de documentales, de bibliografía especializada en el tema y de documentos disponibles en diferentes archivos se llevó a cabo la investigación necesaria para el desarrollo del guion. Mediante las indicaciones de los manuales sobre documentales consultados se realizó la pieza documental.

Abstract

This final paper is about the production and direction of a documentary film about Juan de Loxa and three of his most important projects: the radio program *Poesía 70*, the namesake magazine and the radio program *Manifiesto Canción del Sur*. Through the consult of documentary manuals, of specialized bibliography on the subject and of documents available in different archives, an investigation that would develop into the writing of the script was made. The final documentary film was made following the instructions written in the documentary manuals consulted.

1.- INTRODUCCIÓN

El período inmediatamente posterior a la dictadura española tuvo consecuencias evidentes en el desarrollo de la cultura del país. No obstante, los años previos a la muerte de Franco fueron decisivos para sentar las bases de lo que luego sería la creación de una nación *posindustrial, posdictatorial* y posmoderna (L. Geist, 1995). El mayo francés y los movimientos que le sucedieron en diferentes lugares tuvieron su repercusión en España, aunque de una manera más sutil e indirecta. La presencia de la censura y demás estructuras franquistas impidieron el desarrollo de un movimiento similar al del 68 en Francia, Italia o Alemania (Galceran Huguet, 2008). No obstante, en lo relativo a expresiones artísticas fue esta época y no la posterior a la muerte del dictador la más politizada.

La política aperturista de estos años permitió la entrada de productos culturales e ideas que hasta ese momento habían sido inaccesibles para la sociedad española. Se fraguaron entonces proyectos como la *nova cançó* en Cataluña, que se extendería por el resto del país a lo largo de los 60 (Aragüez Rubio, 2006). En el sur también tuvieron lugar agitaciones similares que, sin embargo, han trascendido menos a nivel académico. El objeto de este trabajo será uno de esos momentos de eclosión cultural: el encabezado por Juan de Loxa, y que tuvo como manifestaciones el programa y la revista *Poesía 70* y el grupo de creación musical *Manifiesto Canción del Sur*.

Es por ello que en este proyecto, mediante el uso del documental como medio de conocimiento y reivindicación histórica, se explorarán los hechos que acontecieron esos años y se recuperará la historia del impacto que Juan de Loxa tuvo en la cultura andaluza.

El presente trabajo se realiza en el marco del proyecto universitario “Juan de Loxa (Loja, 1944-Madrid, 2017): poesía, correspondencias artístico-musicales y activismo” del Plan Propio de Investigación UGR.

1.1- JUAN DE LOXA, AGITADOR CULTURAL

La realidad española a finales de los años 60 era la resultante de combinar el aperturismo del franquismo y su entrada en el liberalismo económico con la disconformidad y las inquietudes de una juventud que, confrontada con un nuevo aire cultural, demandaba cambios en el régimen. Hay autores que sitúan en el bienio de

1962-1963 la crisis de la estética dominante hasta ese momento (Lanz Rivera, 1993). Surgieron así, en diferentes lugares del país, pequeños círculos en los que se discutía sobre diversos temas, que organizaban tertulias y que compartían sus creaciones. Hasta 1973 tienen lugar una serie de procesos relacionados con el desarrollo económico español que condicionarán las corrientes culturales de esos años. Lanz Rivera las sintetiza en las siguientes: “a) tendencia a la integración en Europa; b) fortalecimiento del movimiento obrero; c) intensificación del movimiento universitario; d) reorganización de la oposición política al régimen franquista, tanto dentro como fuera de España” (1993, p. 75).

La clase media urbana naciente también apareció en la ciudad de Granada. Esto tuvo como consecuencia directa la masificación de la Universidad. Si bien esto no resultó en un aumento de teóricos (por las deficientes estructuras universitarias), juntó en un mismo espacio a la juventud de clase media con inquietudes intelectuales que se acabaron organizando, de distintas maneras, en contra del autoritarismo (Lanz Rivera, 1993). En Granada, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada sería el lugar en torno al cual que estos estudiantes se organizaron (Lanz Rivera, 1993). Entre ellos estaba el que luego se convertiría en el principal agitador cultural del último tercio del siglo, Juan de Loxa (Castro, n.d.).

Juan de Loxa nació bajo el nombre de Juan García Pérez en la localidad granadina de Loja (de la cual proviene su seudónimo que posteriormente se convertiría en su nombre oficial) el 23 de abril de 1944. Se le conoce más por sus actividades de creación colectiva que por su obra personal; y es que de Loxa se distanció de la idea del artista como genio solitario, y se dedicó a ofrecer medios y plataformas para la gente de su entorno cuyo talento le llamaba la atención. Con esa ideología creó el programa de radio *Poesía 70* en el año 1967 y la revista literaria homónima en 1968. Según sus propias palabras,

Yo considero más enriquecedor leer poemas para la gente, darles personalmente mi poesía o la de otros, que no tenerla maniatada en libros que se mueren en el estante de cualquier librería o biblioteca. Me gusta mucho más que la gente oiga mi poesía, que la aprenda, que la diga aunque sea mal. (Ajoblanco, 1979)

No fueron esos sus únicos proyectos, ya que en 1978, años después de la cancelación de la mencionada revista, crearía otra llamada *El Despeñaperro Andaluz* (Castro, 1978) y sería impulsor del movimiento musical *Manifiesto Canción del Sur* (Castro, n.d.).

Además, en 1968 creó en Fuente Vaqueros la Casa Museo Federico García Lorca, proclamándose de manera definitiva uno de los principales defensores en el final de la dictadura de la figura del poeta granadino.

En cuanto a su propia obra poética, a lo largo de los años publicó *Las aventuras de los...* (1970), *Y lo que quea por cantar* (1980), *Crimen maravilloso* (1980), *Christian Dios en cada rincón de mi cuerpo* (1982), *Una noche en la vida de Quintero, León y Quiroga* (2006), *Juegos reunidos* (2009), *Parole, parole* (2011), *El número 1* (2016), *Juego y pesadilla en Pinito del Oro* (2017) y *Resistir en el margen (antología)* (2018); siendo este último publicado de manera póstuma, ya que el poeta falleció el 15 de diciembre de 2017.

En este TFG se describirá el desarrollo y creación de un producto audiovisual documental que recuerde la figura del poeta y sitúe en el momento histórico los proyectos que llevó a cabo a finales de los años sesenta y principio de los setenta, a saber: *Poesía 70* (primero la revista literaria y luego el programa de radio) y *Manifiesto Canción del Sur*.

1.3- USO DEL DOCUMENTAL COMO HERRAMIENTA DE CONOCIMIENTO DE LA HISTORIA

A la hora de realizar un documental que trate sobre un hecho histórico o lo reconstruya, es inevitable el uso de material de archivo. La documentalista rusa del periodo silente Esther Shub fue la que trabajó por primera vez y asentó el género de los “filmes de compilación” (Petric, 1978), es decir, los que recurrían a material previamente existente con el objetivo de contar una historia nueva pero basada de alguna manera en la realidad. Se planteó entonces la problemática principal de ese tipo de documentales: cómo presentar la información visual de tal manera que se transmita la posición ideológica del autor sin distorsionar dichos documentos (Petric, 1978). Sus avances fueron esenciales para el establecimiento del documental histórico, pero desde entonces el género ha evolucionado para incorporar otros elementos audiovisuales que lo completan y enriquecen.

Una cualidad que unifica a un corpus de obras bajo el término *documental histórico* es propuesta por Hernández Corchete (2004):

Buscar la representación y explicación veraz por parte del realizador de unos hechos pretéritos, valiéndose no solo de filmaciones de archivo, sino también de fotografías,

obras de arte, mapas, gráficos, periódicos, planos recientes de lugares históricos, entrevistas a testigos e incluso de reconstrucciones parciales de sucesos. (p. 116)

La misma autora incluye en las funciones de ese género la de transmitir la interpretación de la realidad histórica representada que hace el autor (Hernández Corchete, 2004). Y, aunque incluye el documental histórico dentro del “documental expositivo” que hace Nichols (2001), explicado más adelante en este trabajo, añade que en el documental histórico se deben incluir más voces aparte de la del autor, que completen y den legitimidad a los hechos narrados.

Finalmente, Hernández Corchete (2004) concluye con la siguiente definición de documental de divulgación histórica:

Aquella especialidad documental en la que un autor se dirige a las grandes audiencias con el propósito de darles a conocer de forma veraz y fidedigna un conjunto de acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados. Estos adoptan preferentemente en el relato una estructura narrativa y dramática, en la que la voz en *off* va contando los hechos a medida que se suceden las imágenes (...) entre las que también suelen intercalarse los testimonios de los protagonistas o las explicaciones de los expertos en el asunto o período abordado (p. 121)

En los últimos años, en España se han vivido fenómenos de este tipo de documentales, a menudo tratando hechos relacionados con la Guerra Civil o con la dictadura franquista. Uno de los filmes más destacables de la producción reciente es *El silencio de otros* (Bahar & Carracedo, 2018). Aunque no se ha tomado como referencia para este proyecto por su uso del material de archivo (cumple una función mayormente de apoyo gráfico, mientras que la línea narrativa se desarrolla en el presente), explora acontecimientos pasados contrastándolos con el presente de manera muy crítica y emocionante. *El silencio de otros* es un muy buen ejemplo de uso de varias técnicas del documental histórico. Por una parte, de cómo a través de un número pequeño de voces que recuerdan se pueden recordar hechos que afectaron a miles de personas. Por otra parte, de la ya mencionada transmisión de la ideología del autor sin falsear los documentos con los que se cuenta.

Otro ejemplo reciente de documental de divulgación histórica en España es *La España Profunda (De Ortega y Gasset a Rocío Jurado)* (Griñolo Padilla, 2018). Aunque por el uso del montaje que hace, esta cinta se podría casi calificar como un ensayo fílmico, su temática y su uso del material de archivo nos permite incluirlo en la categoría de documentales de divulgación histórica. Combinando documentos visuales y de audio al

estilo de Martín Patino, el autor transmite al espectador su visión sobre la Transición Española usando el monumento del Valle de los Caídos como eje narrativo central. El uso de intertítulos que destacan frases dichas en los documentos, aporta ironía e interpreta dichos textos. El elemento que más acerca este filme a un ensayo es la premisa: parte de tres preguntas que trata de responder a lo largo de la película. En este caso, por tanto, destaca más la cualidad interpretativa que la expositiva, por lo que se podría clasificar como documental poético (Nichols, 2004).

2.- OBJETIVOS

Antes de realizar cualquier pieza documental, es esencial conocer en profundidad tanto el tema sobre el que esta va a hablar como las herramientas de las que dispone un documentalista. Por ello, en este trabajo se desarrollarán dos líneas de trabajo: una profundizará en los conocimientos ya adquiridos en la carrera sobre el género documental y otra llevará a cabo la investigación necesaria para obtener la información que se expondrá en la pieza.

Objetivos generales:

- Desarrollar una investigación para la creación de un guion de documental sobre los proyectos de Juan de Loxa.
- Llevar a cabo la preproducción, producción y postproducción de dicha pieza documental.
- Presentar el producto del trabajo a concursos y, posteriormente, publicarlo en abierto y darle difusión en redes sociales.

Por otra parte, se espera que de la consecución de los objetivos ya indicados, se llegarán a conseguir las siguientes competencias:

- Conocer las vías mediante las cuales los artistas de esa generación eludieron la censura para poder publicar poemas de sensibilidad antifranquista.
- Conocer en profundidad los tipos de documental disponibles y definir el más adecuado para cada una de las piezas a realizar.

2.1- CONCURSOS

El principal concurso que se ha considerado son los Premios IMAGENERA de Creación Documental sobre Andalucía. La edición pasada terminó el 19 de octubre de

2021, por lo que se prevee que la convocatoria de 2022 se abra en torno a septiembre de este año. Este concurso está convocado por la Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, y apuesta por promover el conocimiento y la investigación sobre Andalucía a través del lenguaje documental.

El concurso tiene una modalidad para cortometrajes documentales con un premio de 4000 euros. Siendo la temática de estos premios la de “creación documental sobre Andalucía”, el documental objeto de este trabajo resulta idóneo para ser presentado. No obstante, es posible que en esta nueva edición presenten algún tipo de acotación temática o temporal, por lo que se han investigado otras opciones.

Si bien se ha considerado que este concurso es al que el documental se adecuará más, existen otros con categoría para documentales en los que podría participar.

El más prestigioso a nivel nacional es *DocumentaMadrid*: un concurso internacional impulsado por el Ayuntamiento de Madrid que se centra en nuevas apuestas estéticas, películas que se inspiran en las formas diversas de la no-ficción, y que indagan en formas audiovisuales sin importar su definición, duración, género o categoría. Si bien por esto parece enfocar el centro del certamen en un cine de experimentación y el documental que se realizará en este trabajo será (como se expondrá más adelante) un documental expositivo, sin duda esta pieza entra en la categoría de no ficción.

Otro festival al que se presentará será a *Directed By Women SPAIN*. Aunque en este certamen no hay categorías ni premios, precisamente por esto el documental que se realizará encajará. El objetivo de este concurso es la difusión de piezas realizadas por mujeres.

Se considerará la participación en el Certamen Universitario de Creación Audiovisual SUROSCOPIA en su edición de 2022/2023. Si bien es cierto que este concurso está orientado a la comunidad universitaria, es probable que la creadora de este trabajo esté cursando un máster universitario cuando se abra el plazo, por lo que sería legítimo participar. Por otra parte, es posible que se impongan restricciones en función de la fecha de realización que no incluyan a esta pieza que se terminará en torno a junio de 2022), por lo que puede que no sea posible participar.

Cuando termine el circuito de festivales a los que se presentará este proyecto, se subirá a las plataformas de vídeo *Youtube* y *Vimeo*, y se le dará difusión a través de las redes sociales de la directora y asociadas con esta. También se subirá a la página web que tiene la familia de Juan de Loxa en la que han ordenado gran parte de la información de

este autor.

3.- METODOLOGÍA

Dada la naturaleza de memoria que tiene este trabajo, el esquema general que se seguirá para su realización será la tradicional sucesión de preproducción, producción y postproducción. Por el modo único que tienen los documentales de desarrollarse, se tomará el sistema propuesto por Michel Rabiger en su *Tratado de dirección de documentales* (Rabiger, 2004).

No obstante, el primer paso será desarrollar la investigación que me permita conocer los fundamentos teóricos del documental y de su realización. La información se tomará de algunas referencias que resultan fundamentales en este trabajo: el ya mencionado tratado de Rabiger (2004) como herramienta práctica y la clasificación que Erik Barnow estableció en *El documental. Historia y estilo* (Barnow, 1996), para el desarrollo teórico. De modo complementario, y especialmente por su clasificación de los modos documentales, se usará la *Introducción al documental* de Bill Nichols (Nichols, 2001).

Ya que gran parte del peso de los objetivos propuestos recaen en las investigaciones a realizar, la fase de preproducción será la más compleja y larga. El proceso de documentación se llevará a cabo por varias vías de trabajo paralelas.

En primer lugar, se consultará el material bruto grabado en el curso 2020/2021 proporcionado por el proyecto “Juan de Loxa (Loja, 1944-Madrid, 2017): poesía, correspondencias artístico-musicales y activismo” del Plan Propio de Investigación UGR, cuyos investigadores principales son el Dr. Pedro Ordóñez Eslava, del Departamento de Historias y Ciencias de la Música de la UGR; y el Dr. David Martín López, del Departamento de Historia del Arte de la misma universidad. En este proyecto también participan Mario de la Torre, del Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura; y Mercedes de la Moneda, del Departamento de Información y Comunicación. Este trabajo se enmarca como colaboración con este proyecto de investigación, y pretende servir como difusión de la investigación académica y transferencia a la sociedad de los resultados.

Dicho material consiste en entrevistas a Juan Antonio Díaz (profesor de Literatura Inglesa en la UGR y artista contemporáneo), a Elodia Campra (radiofonista y una de las voces principales del programa de radio *Poesía 70*), a Antonio Arias (músico y miembro

del grupo granadino *Lagartija Nick*) y a Enrique Moratalla (cantautor, psicólogo y miembro de *Manifiesto Canción del Sur*). Por otra parte, para conocer la metodología con la que se realizaron dichas entrevistas, se colaborará en otra sesión similar (como cámara y sonidista) en la que participarán Inmaculada Baena (responsable del archivo de la Casa Museo de Federico García Lorca en Fuentevaqueros) y Alejandro García del Saz (artista también conocido como Alejandro Gorafe).

En segundo lugar, se visitará el fondo Juan de Loxa situado en Loja, donde se está llevando a cabo la catalogación de parte del archivo del artista. En este viaje de campo se documentará el modo de trabajo del proyecto ya mencionado, así como algunos de los documentos con los que estén trabajando en ese momento.

No obstante, la mayor parte de la información se conseguirá mediante la consulta de bibliografía y documentos ya catalogados. Para ello, se partirá de la base establecida en el libro *Granada y la revolución 70. Poetas y poéticas de la revista Poesía 70 (1968-1970)* de Fernando Guzmán Simón (2007). La información de ese libro se contextualizará históricamente con documentos obtenidos mediante búsquedas en bases de datos académicas como ProQuest y motores de búsqueda académicos como Google Scholar. Todo esto se completará con visitas al Centro de Documentación Musical de Andalucía, donde se consultarán los documentos donados por la familia de Juan de Loxa: grabaciones de las emisiones de *Poesía 70* en Radio Popular, grabaciones del ciclo de seminarios sobre *Poesía 70* que se organizaron en la Universidad de Granada en 2017 y el número dedicado a esta revista/programa de radio en la revista *Entre Ríos*.

Como último aspecto de la preproducción, se visualizarán documentales que puedan resultar útiles como referencia, bien por su similitud temática, bien por su uso de material de archivo (uno de los elementos más importantes en este trabajo). Se considerará el filme *Las sinsombrero* (Torres et al., 2014) uno de los más relevantes considerando los aspectos mencionados anteriormente.

Una vez completada la investigación, se procederá a realizar un esquema de guion, organizando el material del que ya se dispondrá y planeando el que habría de grabar para completar la narración.

En la realización de este esquema se definirán por primera vez los documentos recuperados por el proyecto universitario ya mencionado que serán necesarios en el documental.

Otro elemento que quedará definido con este esquema serán los lugares en los que se

grabarán los planos recurso y las escenas de apoyo visual: la cuesta de San Gregorio, donde se encuentra la antigua casa de Juan de Loxa, y el exterior de esta; la cadena COPE, donde se grabó *Poesía 70*; y la Casa-Museo de Fuentevaqueros, que fue creada y dirigida por Juan de Loxa.

Teniendo ya los elementos visuales requeridos, se buscarán los de audio. Aparte de los audios de las entrevistas, en el documental se combinarán fragmentos de un programa de *Poesía 70* con narraciones en *off*. Para obtener el primero, se visitará el Centro de Documentación Musical de Andalucía y se consultará la base de datos de Juan de Loxa de la que allí disponen. Habiendo elegido los documentos que interesaban se contactará con uno de los herederos de Juan de Loxa (obteniendo su correo a través del personal del Centro de Documentación) para solicitar los permisos de uso requeridos. Las narraciones supondrán el último elemento para completar el documental. Se redactarán con la información obtenida mediante la investigación realizada en la fase de preproducción, y se contactará con un grupo de estudiantes de doblaje de la escuela Remiendo de Teatro y Doblaje de Granada. La locución se grabará con el material de la propia escuela, con el apoyo técnico de una estudiante del Grado en Comunicación Audiovisual que estará realizando allí sus prácticas curriculares.

Disponiendo ya de todos los elementos, la última tarea será la de ensamblarlos en montaje y realizar las tareas de postproducción necesarias (etalonaje, inclusión de grafismos, animaciones en las imágenes fijas). Ya que las secuencias estarán adecuadamente diferenciadas en el esquema de guion, se montará por secuencias en principio, para luego corregir el ritmo y otras imperfecciones en un montaje definitivo.

3.1- TEMPORALIZACIÓN

Si bien la realización de las primeras entrevistas tuvo lugar antes de empezar a gestar este documental (en mayo de 2021), la realización de esta pieza como tal comenzó en octubre de 2021. Entonces se realizaron las primeras visitas de campo y se empezó la investigación. Con un parón en enero de 2022, se prosiguió con otros aspectos de la preproducción en febrero de ese año: se retomaron las visitas de campo y la consulta de archivos, se reanudó la investigación, se comenzó a escribir el guion y se empezó a gestionar la petición de permisos. En marzo se grabaron los primeros brutos; pero no sería hasta mayo que se comenzarían a digitalizar los documentos. Mientras que el

montaje se comenzó en mayo de 2022, no se pudo terminar hasta bien entrado junio, ya que fue entonces cuando se terminaron de conseguir ciertos elementos del documental.

3.2- MATERIAL USADO

3.2.1.- EQUIPO

El equipo que se usará para las grabaciones de secuencias de acción será diferente del usado en las entrevistas organizadas por el proyecto.

Para las primeras, se usará una cámara sin espejo Olympus OM-D E-M10 Mark III (llamada “cámara 1” en el desglose de presupuesto). Esta cámara tiene un sensor 4/3, por lo que el encuadre que ofrecen las lentes que a continuación se mencionarán se ve alterado (aproximadamente por un factor de 2).

La primera lente que se empleará será un objetivo fijo de 25 mm de la marca Meike. A pesar de tener una distancia focal fija y ser manual, esta lente resultará especialmente versátil por su diafragma, cuya apertura máxima era de F1.8 y mínima de F16.

La segunda lente que se usará con la cámara Olympus fue una de la marca Zuiko: con un *zoom* de 14-42 mm y un diafragma de F3.5-5.6, este objetivo es especialmente útil para grabar exteriores bien iluminados (las zonas del Albayzin relacionadas con Juan de Loxa, por ejemplo).

El último objetivo con montura para la cámara sin espejo será un teleobjetivo de la misma marca que el anterior. De distancia focal 40-150 mm y diafragma F4.0-5.6 será, probablemente, el menos usado, aunque se acudirá a él para planos concretos en el exterior.

En cuanto a las entrevistas, el material utilizado serán dos cámaras Canon EOS 5D Mark II (llamadas cámaras 2 y 3 en el desglose). Estas son cámaras de sensor *full frame* con opción a grabar hasta media hora de vídeo en 1920 x 1080. La lente usada en ambos cuerpos será un objetivo Canon 24-105 mm, de apertura máxima F4.0 y mínima F22. La versatilidad de encuadres que permite este objetivo lo hará ideal para obtener una imagen similar en ambas grabaciones sin restringir los tipos de planos, llegando a permitir realizar planos detalle de las manos o de elementos que los entrevistados muestren.

A la cámara que funcionará como principal (la que grabará el plano general) se le conectará un micrófono de corbata con el que se registrará la voz del entrevistado.

Finalmente, para iluminar la escena donde se situará a los entrevistados se usarán dos paneles de LED Nanguang CN-600CSA con un filtro difusor. Cada uno de ellos se situará a un lado del eje de miradas para lograr una iluminación homogénea.

3.2.2.- SOFTWARE

En este trabajo se ha optado por que todo el software usado sea libre. Sin entrar demasiado en la teoría detrás de este movimiento, basta decir que Stallman (2006) delimita el software libre en función de si respeta o no las siguientes libertades:

Libertad 0: la libertad para utilizar el programa, con cualquier fin.

Libertad 1: la libertad de estudiar cómo funciona el programa y adaptarlo a las necesidades propias (lo que implica que el código fuente debe ser accesible).

Libertad 2: la libertad de redistribuir copias.

Libertad 3: la libertad de mejorar el programa y publicar tus mejoras al público para que toda la comunidad se beneficie (p. 35).

A continuación se describirán brevemente los programas que se usarán, ordenados según las tareas correspondientes a las fases de producción para las que es necesario el uso de software.

En el caso de la preproducción, lo único necesario será un procesador de texto. Se usará el de *LibreOffice* para tomar notas de las entrevistas grabadas, diseñar la escaleta de guion, escribir sobre la investigación que se estaba llevando a cabo y redactar las locuciones en *off*. Ya que el desarrollo de un guion documental no requiere de la escritura de un guion literario no será necesario un software de escritura de guion; no obstante, se usará el programa *Kit Scenarist* por sus herramientas de apoyo a la investigación y al desarrollo y estructuración de las ideas con las que se ejecutará el guion.

Durante la producción no será necesario el uso de ningún software más allá del de las cámaras y el disponible en la escuela de doblaje donde se grabaron las voces en *off*. Evidentemente, el primero será el propio de cada una de las cámaras empleadas (en un caso Olympus y en el otro Canon). Para organizar los archivos guardados se empleará un gestor de archivos estándar, y se ordenarán los vídeos por carpetas según fecha. Por otra parte, el software que se usará en la escuela Remiendo será *Adobe Audition CS3*. En este caso no se pudo respetar la condición autoimpuesta de emplear únicamente software libre, ya que era el que se usaba en la academia.

Se puede considerar también parte de la producción la digitalización de documentos. El proyecto “Juan de Loxa (Loja, 1944-Madrid, 2017): poesía, correspondencias artístico-musicales y activismo” no dispone de momento de un escáner, por lo que se optará por realizar fotografías de los documentos y procesarlas en el editor de fotos *Gimp*.

En la postproducción es en la fase en la que el software adquiere más relevancia. Dos programas serán esenciales: *Kdenlive* y *Audacity*. El primero es un editor de vídeo gratuito y de código abierto con una interfaz de usuario muy similar a la de *Premiere*. Se usará, evidentemente, para realizar el montaje, la incorporación de efectos y títulos y el etalonaje del documental. Por otra parte, se usará el software de tratamiento de audio *Audacity* para limpiar los audios grabados en la escuela de doblaje y darles la textura de una grabación de radio antigua. El recorte y ordenación de estos se realizará directamente en *Kdenlive*, combinándolos con otros audios que completarán la banda sonora de la pieza.

Para la elaboración del cartel y otros posibles paratextos, se usará de nuevo *Gimp* como programa de edición de fotos y diseño gráfico.

4.- EL DOCUMENTAL

Una de las principales cualidades del documental es descrita por Erik Barnouw como “la capacidad que [este] tiene de mostrarnos mundos accesibles, pero por una razón o por otra, no percibidos por nosotros” (Barnouw, 1996).

Los pioneros del cine vieron en el cinematógrafo una potencial herramienta con la que satisfacer sus ansias científicas de documentar el mundo, tanto en sus aspectos más cotidianos como los acontecimientos más extraordinarios. En la primera época tras la invención del cinematógrafo, los operadores enviados por los hermanos Lumière a diferentes partes del mundo solían retratar la realidad de los propios espectadores, siendo la propia proyección el espectáculo digno de recordar: “lo familiar, visto de nuevo así, producía asombro” (Barnouw, 1996). Con el tiempo, avanzaron las técnicas y el desarrollo de los guiones, y fueron apareciendo filmes más largos y experimentaban con el montaje, la narrativa y la actuación; dejando así de estar limitados a la grabación de acontecimientos de interés. Surgen así los primeros filmes de ficción, y se empieza a hacer la distinción entre esos y el cine documental.

Teóricos de los distintos momentos de la historia han enfocado la utilidad del celuloide

como herramienta para conservar y conocer la realidad desde distintas lentes. Uno de los primeros, Boleslaw Matuszewski (operador de los Lumière en Varsovia) ya advertía que “la prueba fílmica podía cerrar la boca del mentiroso” (Barnouw, 1996, p. 31). Tiempo después (y bajo la influencia del futurismo), Dziga Vertov concebía la cámara como “un ojo fílmico más perfecto que el ojo humano para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el universo” (Barnouw, 1996, p. 57).

4.1- DEFINICIÓN Y TIPOS

Es curioso notar que algunos de los manuales más emblemáticos sobre el documental no comienzan dando una definición precisa del género. Y es que el cine y el documental siempre han estado entrelazados hasta el punto de que diferenciarlos resulta complejo. Ya se han mencionado en este trabajo los orígenes documentales del cine, y aun cuando los filmes adquirieron mayor complejidad, todo el medio ha suscrito siempre un naturalismo y un realismo que hace que incluso las películas ficticias mantengan una relación bastante próxima con la realidad.

Una definición simple y concisa la ofrece el Diccionario de la lengua española: “(adj) Dicho de una película cinematográfica o de un programa televisivo: Que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad” (Real Academia Española, 2014). La primera persona que se usa este término con un significado similar a este es John Grierson en su crítica para la película *Moana* (Flaherty, 1926). Posteriormente, Grierson desarrollaría este concepto al definirlo como el “tratamiento creativo de la realidad” (en Rabiger, 2004, p. 4). Ya antes se había tanteado con las posibilidades de la película: en 1880, el fotógrafo Eadweard Muybridge le atribuyó a sus experimentos con imágenes en movimiento la capacidad de mostrarnos mundos accesibles, pero por alguna razón, no percibidos por nosotros (Barnouw, 1996/2005). En sus múltiples manifiestos, Dziga Vertov también difundió definiciones similares (con claras influencias futuristas): “El *cine-ojo* (su denominación teórica para su modo de hacer cine) es la explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre” (Vertov, n.d.). Al documentalismo (*kinokismo*, en su lenguaje) lo definió como “el arte de organizar los movimientos necesarios de las cosas en el espacio, gracias a la utilización de un conjunto artístico rítmico conforme a las propiedades del material y al ritmo interior de cada cosa” (Vertov, 2010, p. 39).

No obstante, hay teóricos que parten del hecho de que distintos documentalistas tendrán diferentes definiciones de su trabajo. Michael Rabiger, si bien establece un suelo común al decir que el documental explora los misterios del comportamiento de gente real en situaciones reales, pone sobre la mesa los puntos de desacuerdo: a qué se llama exactamente “realidad”, cómo debemos tratarla para no comprometerla ni contaminarla y cómo se puede transmitir de manera honesta algo que se va a percibir subjetivamente (Rabiger, 2004). Por su parte, Erik Barnow atribuye a las circunstancias en las que se encuentre el documentalista la capacidad de condicionar el resultado.

El documentalista es siempre algo más que un simple documentalista. Diferentes ocasiones, diferentes momentos de la historia, determinan que funciones diferentes pasen al primer plano. Esto era cierto en la primera década de la historia del documental y continuó siendo cierto en las décadas posteriores (Barnouw, 1996, p. 32).

Terminando con el último manual que se usó como referencia esencial para este trabajo, Bill Nichols defiende, retomando la idea de que la realidad es intrínseca al cine, que todos los filmes son un documental (Nichols, 2001). Crea una categoría que englobaría al cine de ficción llamada “documentales de satisfacción de deseos”, mientras que la no ficción se inscribiría en la categoría de “documentales de representación social”; la primera sería una expresión tangible de nuestros deseos y sueños.

Cada uno de los autores mencionado propone una categorización para los diferentes tipos de documental. Rabiger se basa en las cuatro modalidades propuestas por Michael Renov en *Theorizing Documentary* (1993) para crear una lista de géneros que combinan de diferentes maneras sus funciones. Es decir, en función de si el documental “registra, revela, preserva”, si “persuade, promueve”, si “analiza, cuestiona” o si “expresa”, el autor nombra a cada una de las variedades. Para este documental, la opción que se ha considerado más adecuada es la de “arte (filmes sobre)” (Rabiger, 2004); es decir, los filmes que tienen como tema central algo artístico (bien desde un punto de vista histórico, bien desde un punto de vista analítico) y que registran, revelan y preservan dicho tema, mientras que lo cuestionan y analizan. Además, este género contempla la posibilidad de expresar visiones o emociones personales del creador.

Por otra parte, Bill Nichols crea una de las listas de categorías más útiles y completas, por crear un marco de trabajo amplio con el que trabajar. Las siguientes seis categorías son las que resultan de una categorización de los documentales históricamente más relevantes (Nichols, 2001):

- Modo poético: sacrifica las convenciones de la edición en continuidad y creación de espacios dramáticos precisos (en tanto que tiempo y lugar definidos) y se permite la exploración de asociaciones y patrones relacionados con los ritmos y las yuxtaposiciones espaciales.
- Modo expositivo: unifica fragmentos del mundo histórico dentro de una narración más retórica o argumentativa que artística o poética. Se dirige al espectador directamente con títulos o voces que proponen una perspectiva, un argumento o recuerdan un hecho histórico.
- Modo observacional: renuncia a todas las formas de control que un documental expositivo o poético puede tener en cuanto a la escenificación o la composición de escenas. En su lugar, adopta una perspectiva de observación y se centra en el acto específico de filmar a personas para construir patrones formales o argumentos persuasivos.
- Modo participativo: derivado de prácticas procedentes del campo de la antropología, el investigador/documentalista participa de los hechos que se consideran de interés para posteriormente reflexionar sobre ellos. Habitualmente, el documentalista deberá mantener una cierta distancia respecto a la comunidad que investiga para poder ofrecer una visión ajena, más cercana al espectador.
- Modo reflexivo: el creador se centra en la propia interacción entre él y los espectadores. El mundo histórico pasa a un segundo plano, mientras que los problemas derivados de representarlo se convierten en el centro del filme.
- Modo performativo: en la línea de las modalidades poética y reflexiva, esta categoría reflexiona sobre la propia naturaleza del conocimiento y sobre su cualidad subjetiva (y, por tanto, la imposibilidad de prever una única experiencia mediante la cual los espectadores obtengan la misma información).

Finalmente, Erik Barnow categoriza el documental según las funciones que ha ido cumpliendo a lo largo de su evolución histórica. A través de los capítulos de *El documental. Historia y estilo* (1996), Barnow habla del documental como profeta, como explorador, como reportero, como pintor, como abogado, como toque de clarín, como fiscal acusador, como poeta, como cronista, como observador, como agente catalizador y como guerrillero (Barnouw, 1996).

4.1.1.- EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL DOCUMENTAL

Como ya se ha dicho, las andaduras del género documental comenzaron a la vez que las del cine como medio en general. La mayoría de las cintas trataban temas “de actualidad” (Barnouw, 1996, p. 23) y, las que no, representaban para la cámara acontecimientos que podrían inscribirse en una cotidianidad estándar. En los años de las producciones Lumière, estos hermanos mandaron operadores de su cinematógrafo a diferentes lugares del mundo, donde se grabaron un gran número de acontecimientos que pretendían representar a una sociedad cuando se proyectara el filme en otros países. Unos 100 de estos operadores llegaron a crear 750 películas en India, Australia, Francia, Estados Unidos, Rusia, España, Italia, Suiza, Turquía... (Barnouw, 1996).

Cuando la compañía Lumière comenzó a comercializar sus aparatos para el público general, el panorama de la producción cinematográfica cambió. Distintos creadores comenzaron a desarrollar un lenguaje cinematográfico cada vez más complejo. Se empezaron a desarrollar herramientas que complementaban al equipo existente, como la cámara *dolly* (Cousins, 2004). Pero algo mucho más esencial también estaba en proceso de perfeccionamiento: el montaje. Creadores como Georges Méliès o Edwin S. Porter experimentaban en esos años con distintas técnicas e innovaciones en ese aspecto. No obstante, estos avances estaban aconteciendo en el terreno de la ficción, que progresivamente se iba diferenciando cada vez más claramente de la no ficción.

Los primeros años de autonomía respecto a la ficción del documental están intrínsecamente relacionados con el exotismo y la exploración de lo extraño. A principios del siglo XX, a raíz del éxito de Robert Flaherty y, especialmente, de su filme *Nanook of the North* (1922) aparecieron distintos cineastas que quisieron seguir su estela de documentales centrados en sociedades no occidentales (Barnouw, 1996, p. 48). Es el caso de *Grass* (Cooper & Shoedsack, 1925) y *Chang* (Cooper & Shoedsack, 1927). Es curioso notar cómo, a través de los años, el documental ha ido alejándose de lo lejano y aproximándose a lo interno, a lo propio. A la exploración de lo conocido.

En cualquier caso, de manera paralela se estaba formando otra generación de documentalistas, mucho más teóricos. Las innovaciones de Dziga Vertov estuvieron inscritas en el movimiento renovador de las artes impulsado por la Revolución rusa (Romaguera I Ramió & Alsina Thevenet, 1989, p. 29). Aunque fue coetáneo a otros grandes cineastas y teóricos como Pudovkin, Kuleshov o Eisenstein, su doctrina estética tuvo como eje central la representación de la realidad y el conocimiento de esa propia

realidad a través de la cámara. Rechazó violentamente los filmes de ficción y creó diversos manifiestos, entre los que se pueden destacar *kino-pravda* o *kinoks* (Barnow, 1996).

Como última corriente destacable del documental en los inicios del siglo XX está el pictorialismo. El interés de artistas de áreas plásticas en el cine se tradujo en una corriente en la que la representación de la realidad (esta vez desde un punto de vista estético y con la luz como eje central de creación) volvía a ser el objeto del cinematógrafo (Barnow, 1996). La abstracción de estos cineastas, influenciados por las pinturas impresionistas de Monet y Pissarro o los escritos de Baudelaire (Cousins, 2004), se manifestaba al filmar objetos cotidianos desde una perspectiva ajena, creando filmes como *Ballet mécanique* (Léger & Murphy, 1925) o las sinfonías de ciudades, iniciadas por *Berlin: die Sinfonie der Grosstadt* (Ruttman, 1927).

No todos estos modelos tuvieron su desarrollo en los años siguientes. El primero, claro antecedente del documental expositivo, evolucionó con la adhesión de John Grierson al estilo de Flaherty, si bien rechazó el interés en pueblos exóticos y se centró en “fijarse en su propia historia, en lo que ocurría ante sus narices... el drama de lo cotidiano” (Barnow, 1996, p. 78). Con esa idea en mente creó *Drifters* (Grierson, 1927). La sinfonía de la ciudad tuvo sus herederos, siendo uno de los más relevantes *The City* (Steiner & Van Dyke, 1930).

El sonido fue uno de los ámbitos en los que se produjo más experimentación en estos años. En el documental *Night Mail* (Watt & Wright, 1936) se introdujo música; y en *Housing Problems* (Anstey & Elton, 1935) eran los propios personajes los que ponían en palabras los hechos mostrados.

Siendo el documental un género habitualmente restringido a círculos pequeños o de nicho, es lógico que los cineclubes fuesen un elemento central en su desarrollo. Fue especialmente relevante la Sociedad Cinematográfica de Londres por su impulso a estas instituciones y permitió la proyección (aunque en ámbitos privados) de filmes complicados políticamente como *El acorazado Potemkin* (*Броненосец Потёмкин*) (Eisenstein, 1925). En Alemania su existencia se vio restringida con la llegada de Hitler al poder y la puesta en marcha de las políticas de Goebbels. Por el contrario, en Estados Unidos proliferaron a partir de la Gran Depresión (Barnow, 1996) y se apoyó desde el Estado la creación de documentación visual.

En cada continente y en cada país, el documental se desarrolló de maneras paralelas y

diferentes que son imposibles de abarcar en este trabajo. En líneas generales, es necesario decir que en la década de los años 30 la voz en *off* se consolidó como herramienta propia y habitual del género que nos ocupa (Barnow, 1996).

Mientras que durante la Primera Guerra Mundial el cine era demasiado joven como para suponer una herramienta a la que los distintos poderes prestasen atención (Cousins, 2004), durante la segunda ocurrió lo opuesto. La producción cinematográfica se centró en encender las pasiones nacionalistas y en paralizar al enemigo, algo que en Alemania ya se llevaba practicando desde el ascenso de Hitler al poder (Barnow, 1996). Y si una función del cine fue esa, otra esencial fue su opuesta: revelar los crímenes de guerra de los enemigos. Los ejércitos, junto con sus soldados y armas, llevaban a un equipo de filmación cuya producción servía para ambos propósitos. A pesar de que la objetividad no era, ni de lejos, una aspiración de esos filmes, el factor documental es ineludible al haber sido mayormente construidas a partir de metraje obtenido de la realidad. En los primeros años, esas películas tuvieron un tono de *fiscal acusador* (Barnow, 1996); mientras que con el tiempo fueron ofreciendo una perspectiva más histórica.

Con el final de la guerra, la catástrofe europea y la pobreza apareció el neorrealismo italiano, corriente intrínsecamente ligada con el documental por sus temas y su uso de actores no profesionales (que muy a menudo se interpretaban a sí mismos) (Cousins, 2004). Mientras que durante la guerra, los documentalistas habían sido financiados por los ejércitos (por lo que no habían tenido problemas económicos), en esta nueva situación sus perspectivas eran completamente distintas. Otra de las grandes tendencias de la posguerra fue la que se orientaba hacia la poesía (Barnow, 1996). Dentro de esta corriente empiezan a ganar relevancia los filmes que anteceden al documental de naturaleza, encabezados por Arne Sucksdorff o Svensk Filmindustri en Suecia. También aparecerán filmes que destacan por sus experimentos técnicos, bien en cuanto a la banda sonora, bien en cuanto a las técnicas de registro de imagen. Es interesante el caso de la *National Film Board* que, en 1957, recuperó una serie de placas negativas que retrataban la fiebre del oro y las incorporaron como elemento cinematográfico, a pesar de suponer imágenes fijas (Rabiger, 2004).

Las corrientes teóricas más significativas en esta época aparecen en Estados Unidos y en Francia. En el primer país, los autores defienden el uso de la cámara oculta, ya que cualquier otro acercamiento a las grabaciones supone la modificación del comportamiento de los sujetos. Presentan, por tanto, un cine basado en la observación y

en la mínima intervención del medio; lo llaman *direct cinema* (Barnow, 1996). En Francia, el etnógrafo Jean Rouch traduce el *kino-pravda* de Vertov como *cinéma vérité*; y crea una corriente que defiende la intervención en el medio como catalizador de acontecimientos, siendo esas intervenciones parte de lo filmado (Rabiger, 2004). Vemos por tanto que, a pesar de su similitud nominal, estas corrientes defendían acercamientos opuestos. Barnow declaró que “el cine directo encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara. El *cinéma vérité* respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas” (1996, p. 223).

La televisión trajo su propio estilo documental. Tomando elementos de los documentales y reportajes radiofónicos, así como características de corrientes que le precedieron, el documental televisivo se centró en las intervenciones habladas de los protagonistas de los hechos (Barnow, 1996). La incorporación de este método, sustituyendo a las narraciones en *off*, le aportaban veracidad a las obras. Esto fue posible gracias a la simplificación de los equipos de grabación. No solo se aligeraron las cámaras, sino que se mejoró la sensibilidad de las películas de color y se mejoraron los equipos de sonido (Rabiger, 2004).

En Gran Bretaña la BBC y en Estados Unidos las televisiones públicas funcionaron de apoyo para las producciones de espíritu documental (Barnow, 1996). No obstante, esa dependencia condicionó significativamente a las producciones independientes, y se restringieron obras y temas (Rabiger, 2004).

El hecho de que el documental no se beneficiase de la publicidad y su consecuente dependencia de las subvenciones le dieron al género independencia creativa y permitieron que sus creadores fuesen libres de las restricciones de lo comercial (Rabiger, 2004). Gracias a esto, el documental se ha ido haciendo su propio lugar dentro del panorama mediático y se ha aumentado el número de producciones.

Hay incontables buenos documentalistas en esta época. El abaratamiento de los equipos se ha hecho aún más significativo que en décadas anteriores, por lo que es bastante fácil que cualquier estudiante de cine lleve a cabo un documental de factura profesional. El auge en latinoamérica del documental se produjo con la caída de las dictaduras, y surgieron figuras como la de Eduardo Coutinho en Brasil, Lourdes Portillo en México o Susana Muñoz en Argentina (Rabiger, 2004). No obstante, y observando las características de los documentales de éxito más modernos, es ineludible mencionar la

figura de Michael Moore. El documentalista (o activista satírico, como Rabiger (2004) lo llama) ha hecho producciones tan destacables como *Bowling for Columbine* (Moore, 2002), en la que explora la relación de Estados Unidos con las armas de fuego.

El éxito del cine documental se puede percibir de muchas maneras en estos años: desde el aumento de producciones en el catálogo de plataformas de *streaming* como Netflix hasta por la imitación de la estética documental en el género de los “falsos documentales”. Además, en el panorama mediático del presente, resulta una herramienta muy útil para los ciudadanos para conocer en profundidad temas concretos.

4.1.2.- TENDENCIAS DEL DOCUMENTAL

Con la cercanía del final del siglo XX llegaron las teorías posmodernas y posestructuralistas (Dufuur, 2010). Con la pérdida de relevancia de las definiciones absolutas, un género que (como ya hemos visto) ya tenía dificultades para poner a sus creadores de acuerdo llega al punto álgido de su “crisis teórica”. La afirmación “todo film narrativo *documenta* una ficción, pero todo film documental *fictionaliza* una realidad preexistente” (Zunzunegui, 1984) se ve puesta en práctica en cualquier entrega de premios, en las categorías de documental. Tómese como ejemplo el caso del medimetraje *My Mexican Bretzel* (Giménez Lorang, 2019): es un filme sobre una pareja que, combinando fragmentos del diario de la mujer y material audiovisual del hombre, se ha construido una historia ficticia. Teniendo en cuenta ese resultado, es curioso observar la lista de algunos premios que ha ganado o a los que se le ha nominado, ya que tanto en los Premios Goya como en los Gaudí estuvo nominada al Mejor Documental.

Aunque sería discutible si esta obra encaja en alguna de las categorías establecidas por los teóricos tradicionales ya presentados, define a la perfección una de las que propone Aram Vidal en su análisis de las tendencias del documental en el siglo XXI: la del documental collage. Este tipo de documentales estaría creado a partir de vídeos y gráficos no creados originalmente para este, sino procedentes de filmes, fotos y metraje de archivo que se junta y reedita (Vidal, n.d.). El autor propone otros tres tipos: el documental de *hypermontaje* (que asimilaría el lenguaje caracterizado por la concentración de información, procedente de otros géneros audiovisuales como el videoclip o la publicidad), el documental pictorialista (que, teniendo su origen en las tendencias pictorialistas de la fotografía, se centraría en el uso de filtros, pantallas y la

manipulación del proceso) y el documental animado (que usaría las técnicas de animación para mostrar la realidad).

De esta clasificación ya se puede inferir lo que parece ser una de las características generales del documental del siglo XXI: el diálogo que se establece con otros medios, tanto en cuanto a las formas como en cuanto a los contenidos. Se antepone la condición de “cine” antes de la de “documental”, y la única cuestión que resulta esencial es la de la ética del documentalista. Los documentales de esta época parecen tener más que ver con los relacionados con las vanguardias del siglo XX que con los que posteriormente establecieron el modelo clásico (los realizados por Robert Flaherty o John Grierson, por ejemplo) (Dufuur, 2010).

Otro factor determinante en el presente y futuro del documental es la facilidad de obtener planos de gran calidad, incluso para los realizadores más novatos. A ello se suma la presencia de televisores de alta definición en casi todos los hogares, por lo que los espectadores se pueden permitir ser muy exigentes con los detalles técnico-visuales de los filmes. Los factores técnicos y el aspecto poético de los documentales pueden llegar a ser los elementos que los documentalistas habrán de aprovechar para diferenciarse de los reporteros (Rabiger, 2004).

5.- DISEÑO DE LA PROPUESTA

5.1- LA IDEA

Habiendo realizado la investigación inicial sobre la figura de Juan de Loxa y sus proyectos sobre los que versará el documental, era necesario el desarrollo de una primera idea sobre la que comenzar a trabajar en el documental.

En un inicio se consideró la posibilidad de estructurar la pieza en cuatro partes, haciendo que estas correspondiesen a las dedicatorias de los cuatro números de la revista de Poesía 70: el número 0 fue un “Homenaje a Federico García Lorca”, el segundo estuvo “dedicado a las flores etcétera”, el número doble dos/tres estuvo “Dedicado a la casi novísima poesía cubana” y el cuarto estuvo titulado “Poetas andaluces de ahora” y “Malditos españoles” en cada uno de sus intentos de publicación, aunque en las dos ocasiones fue retirado por la censura (Guzmán Simón, 2010). Finalmente se descartó esta idea por resultar adecuada para un documental de estilo poético o reflexivo, pero ser muy compleja de incorporar en un documental de modo

expositivo y de escasa duración, como es el caso de este proyecto.

En el desarrollo de la escaleta, por tanto, el orden narrativo estuvo determinado por un esquema por actos sin mayor significación estructural. No obstante, al terminar de desarrollarla y considerando la importancia que los fragmentos de los programas de radio tenían en esta, se decidió incorporar en el documental elementos estéticamente radiofónicos. Para ello, el documental se empezaría y se terminaría con fragmentos de un programa de *Poesía 70* y se introducirían segmentos de narración redactados acorde con ciertas normas radiofónicas: claridad (frases retóricamente simples), uso de la voz activa y en presente y frases cortas (CRTVE, n.d.). Estos segmentos, por tanto, tendrían que estar redactados y tratados para simular noticias radiofónicas de la época. Aunque obviamente el elemento visual será esencial (por ser el canal mediante el cual se muestran muchos de los documentos recuperados) el hilo narrativo recaerá mayormente en la voz en este tipo de documentales.

5.2- JUSTIFICACIÓN DE LA ELECCIÓN DE TIPOLOGÍA DOCUMENTAL

En su manual, Rabiger establece que los “filmes sobre arte” cumplen las funciones de registrar, revelar y preservar junto con las de analizar y cuestionar. Aparte de la obvia adecuación del tema (poesía y cultura) a este género, se ha considerado que la obra final no buscará persuadir de ninguna idea, ya que su principal objetivo será el de recuperar los hechos que acontecieron entre los años 1968 y 1970 en Granada y comunicárselos al espectador de manera atractiva y efectiva.

Se ha considerado que esa categoría puede inscribirse dentro de una de las establecidas por Bill Nichols en su *Introduction to documentary*: en el documental expositivo. En este, se exponen fragmentos de la historia de una manera más retórica o argumental que la propuesta en otros de sus modos, como el poético. Es uno de los modos más usados, ya que hace uso de herramientas comunicativas tan características del documental como la narración en *off* y otros usos de la palabra como transmisora de información. Debido a esto, la imagen habitualmente pasa a un segundo plano en este tipo de documentales, cumpliendo un rol de apoyo, de ilustración, de evocación o de contrapunto (Nichols, 2001).

Las características del material audiovisual provisto por el proyecto “Juan de Loxa

(Loja, 1944 – Madrid, 2017): Poesía, correspondencias artístico-musicales, activismo” condicionaron la elección del modo expositivo. Consistentes en entrevistas grabadas en multicámara a personas conocidas y amigas de Juan de Loxa al estilo de bustos parlantes, la manera de utilizarlas más efectiva era introduciendo esos testimonios dentro de la línea narrativa del filme. No obstante, ya que parte del material recuperado en el fondo documental consiste en poesías (y ya que parte de la información que se buscará transmitir es la creación poética que surgió del movimiento *Poesía 70*), se recurrirá a lecturas de poesías en tanto que variación de una voz en *off* más narrativa. Se podría considerar que ese elemento pertenece al modo performativo, pero al optar por construir una historia correspondiente al esquema narrativo por actos se dejó de lado esa posibilidad.

6.- PLAN DE PRODUCCIÓN

La ejecución del documental objeto de este trabajo se realizó siguiendo las etapas tradicionales de preproducción, producción y postproducción. A continuación se presentan los factores que se han tenido en cuenta y se han trabajado en cada una de ellas.

La planificación de estos presupuestos se realizarán enmarcados en la creación de una productora ficticia, *El Jaleo*, que permitirá planificar los precios y los pagos de los distintos elementos necesarios.



**Producciones
El Jaleo**

*Presentación del nombre de la productora
en el documental (elaboración propia)*

6.1- PRESUPUESTO

Para esta sección, se seguirá el modelo propuesto por Michael Rabiger en su “Tratado de dirección de documentales”. Se ha considerado más adecuado seguir esta propuesta en lugar de una oficial (como la del Ministerio de Cultura o la de la Junta de Andalucía) por estar creada con los documentales en mente y, por lo tanto, teniendo en cuenta todas las excepcionalidades en cuanto a la producción que este género presenta.

6.1.1.- BREVE DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

Título provisional: <i>Mensaje a la poesía</i>			
Formato	HD		Color, micro 4/3
Calendario	Preproducción	Producción	Postproducción
Desde (fecha)	Octubre 2021	Marzo 2022	Mayo 2022
Hasta (fecha)	Marzo 2022	Mayo 2022	Junio 2022
Breve descripción del tema:	En el cambio de década entre los 60 y los 70 del siglo pasado, Juan de Loxa destacó como agitador cultural creando proyectos como <i>Poesía 70</i> o <i>Manifiesto Canción del Sur</i> .		
Hipótesis del trabajo:	Se explorarán las causas y el desarrollo de los proyectos mencionados, conversando con alguna de las personas que le acompañaron en esos años.		

La temporalización prevista es la siguiente:

CRONOGRAMA DE PRODUCCIÓN		
	Inicio	Fin
Preproducción		
Visitas de campo	Octubre 2021	Junio 2022
Investigación	Octubre 2021	Mayo 2022
Visitas de archivos	Febrero 2022	Junio 2022
Guionización	Febrero 2022	Marzo 2022
Permisos	Mayo 2022	Junio 2022

Producción		
Realización de entrevistas	Mayo 2021	Febrero 2022
Grabación de brutos	Marzo 2022	Junio 2022
Digitalización de documentos	Mayo 2022	Junio 2022
Grabación de voces en <i>off</i>	Junio 2022	Junio 2022
Postproducción		
Montaje	Mayo 2022	Junio 2022

6.1.2.- PREPRODUCCIÓN

<i>Partida</i>	<i>Estimación a la baja (€)</i>	<i>Estimación a la alta (€)</i>
Guion	500	1000
Viajes	10	30
Teléfono	10	15
Fotocopias	10	20
Costes de búsqueda:		
Acceso a archivos	-	-
Compra de libros	30	100
1: Preproducción SUBTOTAL	560	1165

6.1.3.- PRODUCCIÓN

<i>Partida</i>	<i>Coste diario</i>	<i>Días de trabajo</i>	<i>Estimación</i>
Director	250	6	1500
Operador de cámara	150	6	900
Técnico de sonido	150	6	900
2a: Personal de rodaje SUBTOTAL			3300

Cámara 1	70	6	420
Cámaras 2 y 3	100	6	600
Ópticas - Meike 25 mm - Zuiko 14-42 mm - Zuiko 40-150 mm - Canon 24-105 mm	100	6	600
Trípode	10	6	600
Micrófono	70	6	420
Auriculares	20	6	120
Baterías	60	6	360
Material iluminación	150	6	900
2b: Equipo de rodaje SUBTOTAL			4020
Transporte	25	6	150
2c: Otros gastos de rodaje SUBTOTAL			150

6.1.4.- POSTPRODUCCIÓN

<i>Partida</i>	<i>Coste diario</i>	<i>Días de trabajo</i>	<i>Estimación</i>
Montador	200	14	2800
Montador de sonido	100	6	600
Locutor	50	1	50
3a: Personal de posproducción SUBTOTAL			3450
Equipo de montaje (imagen y sonido)	300	14	4200
Material de archivo	500	-	
Música	500	-	
Títulos	100	-	

3b: Materiales y procesos de posproducción SUBTOTAL	5300
---	------

6.1.5.- RESUMEN PRESUPUESTO

<i>Periodo</i>	<i>Categoría</i>	<i>Subtotal</i>	<i>Mínimo estimado</i>	<i>Máximo estimado</i>
Preproducción	1: Personal y materiales TOTAL		560	1165
Producción	2a: Personal	3300		
	2b: Equipo/materiales	4020		
	2c: Varios	150		
	TOTAL		7470	
Posproducción	3a: Personal	3450		
	3b: Materiales y procesos	5300		
	TOTAL		8750	
SUBTOTAL FINAL			16780	17385
Imprevistos (añada el 12% del subtotal final)			2013.60	2086.20
COSTE TOTAL PROYECTO			18793.60	19471.20

6.2- PERMISOS

La labor de obtención de permisos fue de las tareas más largas y tediosas de la preproducción. Es cierto que, al haber sido este TFG planteado por el proyecto Juan de Loxa (Loja, 1944-Madrid, 2017): poesía, correspondencias artístico-musicales y activismo”, el acceso a los documentos recuperados por este fue concedido casi por defecto. Esto facilitó la labor, ya que la mayor parte de los documentos incluidos son de esta procedencia. Habiendo consultado la lista de documentos recuperados entre el año 2020 y el 2022, se hizo una búsqueda por palabras clave y se envió una lista solicitando el acceso y los permisos de uso para ámbito académico y no comercial.

No obstante, fue necesaria la obtención de otros permisos. Estos documentos fueron, como ya se ha dicho, fáciles de conseguir; hubo otros tantos cuyas cesiones fueron de

más compleja obtención. En primer lugar, fue necesario obtener el permiso de uso de los programas de *Poesía 70* disponibles en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, ya que en principio están solo disponibles para consulta. Para ello, hubo que contactar con el heredero de Juan de Loxa (ya que es quien tiene los derechos de uso). Se le escribió un email al correo que se obtuvo en el Centro de Documentación en el que se solicitaba el uso en un documental audiovisual sobre Juan de Loxa de varios cortes de programas de *Poesía 70* y *Manifiesto Canción del Sur*, así como de las canciones de este segundo programa disponible en un CD. Tras bastante insistencia, se obtuvo la respuesta a través del contacto en el Centro de Documentación. Los documentos fueron enviados a través de *WeTransfer*, y se hizo muy explícito que no podrían difundirse por canales no autorizados y que su único uso habría de ser el de la investigación académica (dentro de la cual enmarcaron la realización del documental).

Para poder mostrar imágenes en movimiento de Juan de Loxa, se hizo una búsqueda en *Youtube* de entrevistas y se contactó a quienes las hubiesen subido para solicitarles el permiso de uso. El único que contestó fue José Antonio Rodríguez, ex-alcalde de Jun y entrevistador en su programa "Punto de vista". En su canal, José Antonio había publicado una entrevista a Juan de Loxa realizada en 2010 en la que hablaban sobre su paso por el Patronato García Lorca y su retiro en Madrid. Se concedió el permiso sin ningún problema, siempre con la condición de mencionar la procedencia del vídeo en los créditos.

Por otra parte, se contactó con la cadena COPE Granada para preguntar por la posibilidad de grabar recursos en sus estudios. El contacto que se consiguió, tras enviar un correo al email que consta en su página de contacto, fue el de Jorge de la Chica (periodista de deportes de la cadena). Este periodista comenzó a trabajar en dicha cadena mientras Juan de Loxa aún seguía allí por lo que, además de permitirme el acceso a las instalaciones de la emisora, pudo aportarme información sobre el programa que desconocía, sobre todo técnica. Por ejemplo, que para su grabación se usaba una mesa de sonido de conciertos, en lugar de una estándar de radio. Después de la entrevista y la grabación de planos recursos, de la Chica me concedió el permiso para usar todo ese material (excepto un fragmento de un vídeo en el que mencionaba un defecto de obra de una de las salas de la emisora).

Pero, sin duda, el permiso más difícil de obtener fue el de uso de material de archivo de los años 60-70. Partiendo de la base de que en aquella época la posesión de cámaras de

vídeo no era habitual (excepto en familias adineradas, segmento de población que no era especialmente relevante para esta historia), se consideró que la mejor opción sería acudir a alguna hemeroteca oficial. La primera en la que se pensó fue el archivo digitalizado por RTVE del NO-DO; sin embargo, esta opción se descartó por requerir el abono de precios públicos (BOE Núm. 107, 2018). Se intentó contactar con la Filmoteca de Andalucía, pero no hubo respuesta. Finalmente, la única opción que quedó fue la de recurrir a la que se había descartado en un inicio: los vídeos familiares. A través de familiares y amigos, se comunicó que se necesitaban vídeos digitalizados del periodo entre 1960 y 1972. Se amplió un poco el margen para que hubiese más posibilidades de encontrar lo que se necesitaba, pero se consideró que documentos anteriores o más tardíos no resultarían significativos para lo que se intentaba mostrar.

Finalmente, esa opción también resultó ser un callejón sin salida. Ninguna familia había tenido en esa época una cámara de vídeo. Por tanto, el fragmento de presentación y contextualización histórica se solucionó con fotografías familiares. Estas se consiguieron digitalizando (mediante el proceso que se siguió para digitalizar los documentos del fondo Juan de Loxa) imágenes de álbumes familiares, con la casualidad de que las fotografías que se encontraron fueron de dos familias radicalmente diferentes: una siendo franquista, con padre militar; y otra descendiente de maestros de la República. El contraste entre las imágenes de los dos álbumes permitió crear una narrativa más interesante y rica en esa secuencia.

La música empleada en el documental es la procedente del ya mencionado CD de *Manifiesto Canción del Sur*. Los permisos se obtuvieron de manera simultánea a los de los fragmentos de programas de radio, por lo que no hubo mayores complicaciones en ese aspecto.

7.- RESULTADOS

El documental que se ha obtenido de este trabajo es uno que agrupa los diferentes elementos e información obtenidos en la fase de preproducción, los ordena y les da un sentido. La selección final de información presentada es muy precisa, ya que la duración propuesta no permitió la incorporación de más; por otra parte, la inclusión de más documentos hubiese dificultado mucho la comprensión del documental.

Combinando elementos visuales y auditivos, se ha intentado construir una suerte de

collage audiovisual que recupera a Juan de Loxa y esboza lo que llegaron a ser sus diferentes proyectos. Espero que este documental sirva para dar a conocer una parte de la historia de Granada bastante desconocida y para que se pongan en valor las innovaciones artísticas y técnicas que los participantes de *Poesía 70* y *Manifiesto Canción del Sur* llevaron a cabo.

La exposición del proyecto universitario en el que se encuadra la creación de este documental se ha fechado, finalmente, en diciembre de 2022. Por ello, no me es posible comentar de manera precisa el lugar que este documental ocupará en su ejecución.

No obstante, más allá de esta exposición, se prevee un mayor recorrido para el producto de este trabajo. Como se dijo previamente, se ha investigado sobre ciertos concursos con sección de cortos documentales a lo que, según se vayan abriendo convocatorias, se irá presentando. Teniendo en cuenta que un requisito de presentación a muchos concursos es que el trabajo no haya sido publicado previamente, se esperará un tiempo antes de subirlo a alguna plataforma de *streaming*, como *Youtube* o *Vimeo*. Por supuesto, esto se realizará después de confirmar el permiso de los herederos de Juan de Loxa y de todas las personas que han aportado, de una manera o de otra, material para el proyecto.

La pieza final está disponible en el siguiente enlace: <https://drive.google.com/drive/folders/1VWIKnIJ-YUeV-9CkMbC5kJcpdPa-AsQe?usp=sharing>

7.2- MEMORIA DE DIRECCIÓN

Este proyecto nace la curiosidad y del interés por una parte de la cultura granadina que me resultaban bastante desconocidas. Si bien había oído hablar de *Poesía 70* y era consciente de que en la década de los 60 y 70 habían existido movimientos estudiantiles en España, desconocía el nivel de actividad cultural que había existido en Andalucía y en Granada. Por motivos familiares sabía de Juan de Loxa se oídas, pero mi conocimiento sobre su figura terminaba ahí.

Gracias a la investigación que llevé a cabo de manera previa a la realización del guion, he podido saber de la importancia de este hombre, y también de lo injusto que es que su figura haya quedado tan olvidada (al menos para personas que no vivieron esos años). Como definiendo en el documental, el legado de sus actividades trasciende los años 70, y la innovación que supuso la técnica de sus programas de radio sigue a día de hoy sin ser

superada. Hay muchos ámbitos de su persona que me ha sido imposible tratarlos en la pieza: sus columnas en el diario *Patria*, la reivindicación *queer* de sus actividades o la innovación estética de todas sus publicaciones, trayendo elementos *camp* a una España que no había superado los elementos estéticos del Franquismo.

La recuperación del archivo Juan de Loxa llevada a cabo por el proyecto “Juan de Loxa (Loja, 1944-Madrid, 2017): poesía, correspondencias artístico-musicales y activismo” puede ser un primer paso hacia la recuperación de esa figura. Igual que Juan hizo en su momento con Lorca para recuperar su figura, en el mismo museo se está reconstruyendo el despacho del primero como muestra de su legado. El documental derivado de este trabajo también pretende ser un altavoz audiovisual que, si bien muy incompleto por sus límites temporales (de producción y de reproducción), dará a conocer el mundo de Juan de Loxa a quien lo visualice.

Hablando con diferentes personas para la búsqueda de documentos de archivo y de información para el documental he descubierto que todo quien conoció a Juan de Loxa habla de él con admiración, cariño y añoranza. Pero no añoranza por ser un símbolo de un pasado “mejor”, sino por haber sido una figura prácticamente anacrónica (por la modernidad de sus posturas) que anticipó el futuro de la poesía, de la radio y de la cultura.

7.2.1.- PROPUESTA DE INTENCIONES

Con la creación y la posterior difusión del documental se ha querido no solo reivindicar la figura de Juan de Loxa, como se ha ido diciendo a lo largo de este trabajo, sino también la historia y cultura andaluzas. Aunque esa reivindicación tan general se sale del rango de investigación de este trabajo, se ha considerado que la ciudad de Granada tiene un ejemplo digno de recordar, y cuya historia de olvido se puede exportar a otros muchos casos.

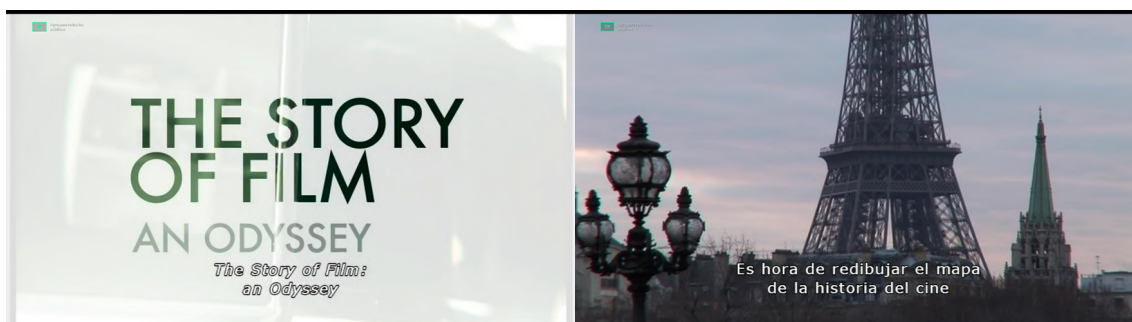
Si bien, realizando la investigación, se ha hablado con muchas personas que recuerdan con cariño y admiración a Juan de Loxa, la mayoría de personas más jóvenes desconocen por completo su existencia, así como la de *Poesía 70* o la de *Manifiesto Canción del Sur*; incluso aquellos que puedan conocer otros movimientos similares procedentes de otras partes del territorio español. Y hay muchos motivos por los que deben darse a conocer, desde sus innovaciones literarias y poéticas hasta las técnicas y estéticas.

Un documental que pretende retratar a un grupo de personas que hicieron algo en un tiempo pasado está obligado a componerse de retazos. Es tarea del documentalista, por tanto, ordenarlos y darles un sentido. Usando como línea narrativa el progreso cronológico de los hechos, este documental se ha centrado en unos años muy concretos con ánimo de dar una imagen del clima cultural que existía entonces.

7.2.2.- REFERENTES

Como es evidente, el producto resultante de este trabajo tendrá más referentes de los que se puedan recopilar en este apartado. No es esa razón para dejar de mencionar a los más evidentes e importantes, por lo que se procederá a hacerlo a continuación.

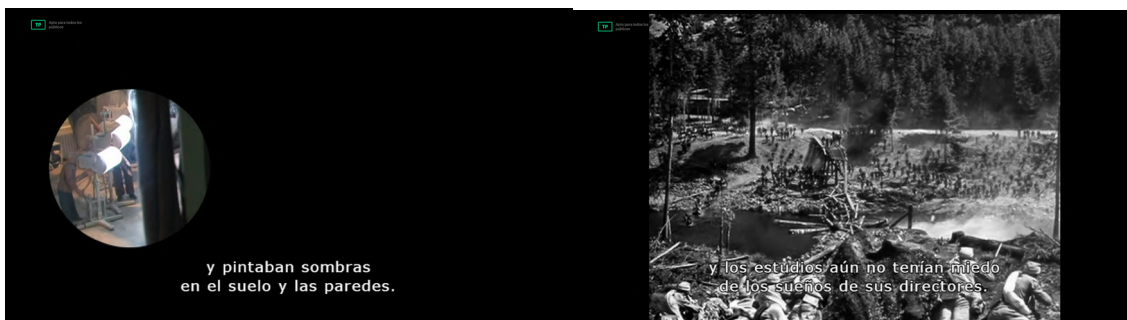
En primer lugar, la aclamada serie de Mark Cousins *The Story of Film* (Cousins, 2011) resulta un ejemplo para cualquier documentalista que vaya a trabajar a partir de material recuperado por varias razones. Por una parte, trata un tema extenso y complejo (la historia del cine) de manera exhaustiva y apasionante para todo tipo de públicos. Y es que la maravillosa narración en *off* del director consigue transmitir lo emocionante de los hechos que cuenta hasta a un espectador completamente ajeno al mundo del cine. La locución de Cousins combinada con momentos de silencio que permiten “dejar respirar” al material mostrado y al espectador crean un ritmo narrativo trepidante, sin dejar de ser lo suficientemente pausado como para permitir procesar la información.



Imágenes del documental The Story of Film

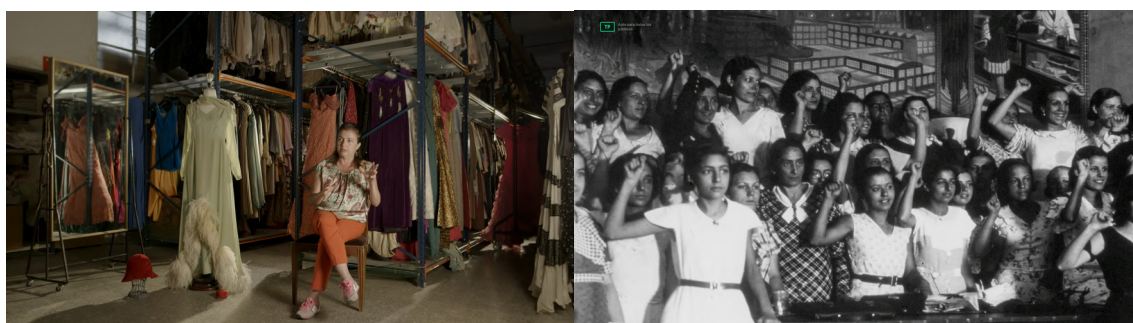
The Story of Film es una serie para la que se han grabado pocos planos recurso o escenas de acción, ya que el material principal consiste en metraje de las distintas películas de las que se habla. Los planos “de actualidad” que se muestran suelen cumplir una función de paralelismo entre el pasado y el presente de un lugar relevante para los hechos. A menudo, en la versión actual apenas se vislumbra la esencia que lo

hace un lugar especial, pero mediante el montaje se hace entender al espectador que lo que ha causado esa pérdida de relevancia ha sido el paso del tiempo.



Imágenes del documental The Story of Film

En segundo lugar está el documental que ya se mencionó en el apartado de metodología: *Las sinsombrero* (Torres et al., 2014). Esta serie de tres documentales explora la vida y obra de la generación de mujeres que se excluyó del término “Generación del 27”. Es evidente la importancia que tienen unos filmes como estos como referencia para nuestro proyecto, ya que se parte de un material similar: entrevistas a personas de relevancia y documentos recuperados y digitalizados. Los creadores renuncian a una presentación de esos documentos que sería más propia del documental de *hypermontaje* (Vidal, n.d.) (con animaciones, transiciones espectaculares...) para reproducirlos de manera más simple pero más efectiva. Algunas imágenes se recortan para mostrar el sujeto principal y hay documentos que se desplazan para mostrarse enteros, pero no hay muchos más efectos de postproducción. Se opta aquí por un estilo muy propio del documental expositivo, y al combinar esas secuencias con las de las entrevistas (en las que la puesta en escena es muy cuidada) se consigue una transmisión de la información muy efectiva.



Imágenes del documental Las Sinsombrero

Finalmente, y por un factor muy concreto, se ha considerado un referente para este

proyecto el filme de Basilio Martín Patino *Canciones para después de una guerra* (Martín Patino, 1971). Este documental, estrenado clandestinamente tras la muerte de Franco, combina imágenes de archivo aprobadas por la censura (por lo que favorables al dictador) con canciones de la época (Fundación Basilio Martín Patino, 2014).



Imágenes del documental Canciones para después de una guerra

La yuxtaposición de elementos que se contradicen consiguen crear un significado distinto del que se obtiene observando solo uno de los canales (audio o vídeo). Aunque no se aspira a alcanzar semejante nivel de complejidad narrativa en este proyecto, el uso de documentos históricos ordenados de tal manera que se creen ideas nuevas (sin dejar de mostrarlos tal y como son, sin alteraciones) es una herramienta narrativa muy poderosa que debía de tenerse en cuenta.

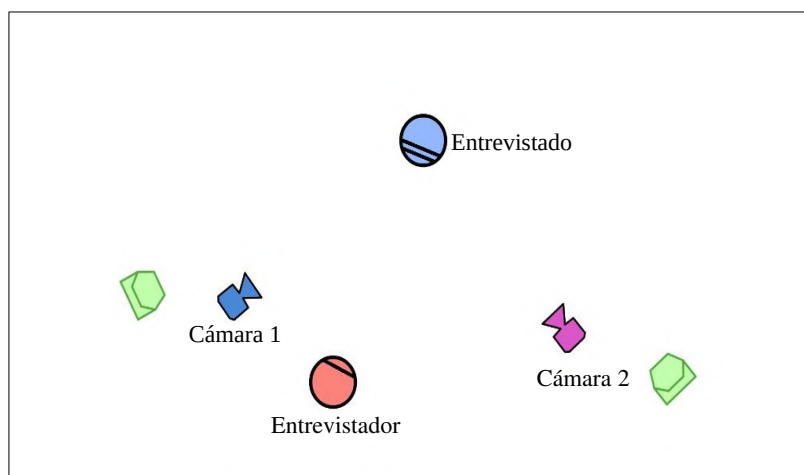
7.3- REALIZACIÓN

7.3.1.- GRABACIÓN DE LAS ENTREVISTAS

Algunas de las entrevistas de las que se dispuso para realizar este documental se grabaron de manera previa al inicio de este trabajo. No obstante, colaboré como cámara y sonidista en la grabación de las entrevistas que se realizaron en la Casa-Museo Federico García Lorca el 25 de febrero de 2022 a Alejandro Gorafe y a Inmaculada Baena. Gracias a ello, supe el método que se había seguido incluso en las entrevistas en las que no estuve presente.

Se grabó a los entrevistados con técnica de multicámara, con dos cámaras en ambos casos. El modelo de cámara usada fue Canon EOS 5D Mark II. Una de las cámaras se encargó de cubrir un plano general fijo (y cumplió la función de cámara máster), mientras que otra era móvil y grababa primeros planos y planos detalle, en el caso de

que el entrevistado mostrase algún objeto de interés que mereciese la pena observar desde un plano más corto. El sonido se grabó con un micrófono de corbata, y se conectó a la cámara máster. La iluminación se realizó con los paneles LED Nanguang CN-600CSA.



Esquema de iluminación para las entrevistas. Imagen realizada con la aplicación móvil de Shot Designer (elaboración propia)

En la sala en la que se grabaron las entrevistas se estaba reconstruyendo una recreación del despacho de Juan de Loxa que, si bien enriqueció mucho la escenografía (por su evidente aportación informativa), presentó problemas de iluminación. Ese despacho estaba protegido del público mediante un cristal, por lo que al encender los focos actuaba como un espejo y reflejaba a todo el equipo. Por suerte, al ser una de las entrevistadas trabajadora de la Casa-Museo, fue muy sencillo obtener una llave para abrir la estancia y encender luces en el interior para iluminarla.

No participé en la redacción de las preguntas que se le hacían a los entrevistados. Muchas eran comunes a todos los intercambios, lo que facilitó la estructuración de la información que se tenía en los brutos. Dependiendo de la personalidad que se entrevistase, las preguntas se dirigían a una faceta de Juan de Loxa u otra (hacia *Poesía 70* o hacia *Manifiesto Canción del Sur*).

7.3.2.- GRABACIÓN DE SECUENCIAS DE ACCIÓN

Los lugares que se grabarían para completar el elemento visual del documental se decidieron, como ya se dijo antes, en la elaboración del esquema de guion. En función

de los requisitos de cada uno, el procedimiento fue diferente.

La grabación más simple fue la de la cuesta de San Gregorio, donde se encuentra la antigua casa de Juan de Loxa. Una vez se hubo constatado la dirección exacta mediante la consulta de una carta en cuyo sobre se indicase, lo único que quedó por hacer fue acudir a lugar y grabar algunos planos. Se consideraron relevantes, especialmente, la placa con el nombre de la calle y el número de la casa. Para esta secuencia se emplearon el objetivo fijo de 35 mm, así como el teleobjetivo zoom 40-150 mm. Se grabó al final de una tarde soleada, por lo que no hubo problemas de iluminación (ni por escasez ni por dureza de las sombras).

El contacto con la cadena COPE se inició precisamente con el objetivo de conseguir planos recurso del interior de la emisora, especialmente del estudio donde se grabó *Poesía 70*. La grabación de estos planos fue muy limitada por las circunstancias, y es que en el momento en el que se me permitió acudir había gente trabajando. Por suerte, el estudio estaba libre, por lo que me fue posible acceder y grabar en el interior. No obstante, la única opción que se tuvo fue la de grabar a monocámara, con el objetivo fijo de 25 mm. La elección de este objetivo en lugar del *zoom* 14-42 mm se justifica por tener un diafragma mucho más abierto que su alternativa; la luz en el interior de la sede era escasa y de poca calidad. Tampoco fue posible el empleo de trípode ni de iluminación extra.

La última grabación que se realizó fue la de la Casa-Museo Federico García Lorca. Para acudir, se contactó con ellos a través del teléfono que aparece disponible en su página web y se rellenó un impreso solicitando el permiso para grabar en el interior. Una vez concedido, se grabaron algunos planos en las partes más interesantes para aparecer en el documental: la reconstrucción del despacho de Juan de Loxa, la habitación de la infancia de Lorca y el patio de la casa. Aquí se utilizó de nuevo el objetivo fijo de 35 mm, por motivos similares a la anterior ocasión (la luz de los interiores fue muy escasa). En esta ocasión se tuvo más libertad a la hora de grabar, ya que se acudió antes de la hora de apertura a visitas.

7.3.3.- DIGITALIZACIÓN DE DOCUMENTOS

Según lo establecido en el esquema de guion que se realizó en la fase de preproducción, se decidió que los documentos necesarios para la realización de la pieza documental serían una carta en la que apareciese la dirección de Juan de Loxa, un guion de un

programa de *Poesía 70*, los folletos promocionales de *Manifiesto Canción del Sur*, el poema visual de “El Cementerio”, correspondencia con Elodia Campra y Enrique Moratalla, fotos de Juan de Loxa con colaboradores, manuscritos relacionados con los proyectos y el documento de la censura que canceló la publicación del último número de la revista. No obstante, al desconocer con exactitud lo que se había recuperado en el seno del proyecto, fue necesario consultar las bases de datos que habían estado elaborando los investigadores en el seno del proyecto “Juan de Loxa (Loja, 1944-Madrid, 2017): poesía, correspondencias artístico-musicales y activismo”. En función de los documentos que allí se listaron, se hizo una selección anotando sus referencias para poder buscarlos en el archivo.

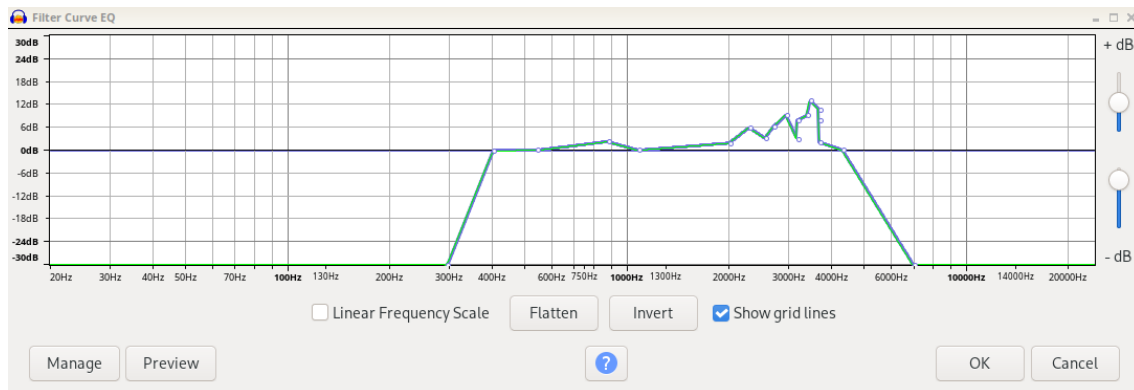
Se obtuvieron en un viaje de campo en el que se buscaron en los diversos legajos y carpetas los documentos necesarios. En el mismo almacén se realizaron las fotografías que luego se procesarían, usando el objetivo fijo Meike de 35 mm mencionado anteriormente, por tener el diafragma más abierto (la luz en el almacén era escasa), no deformar en exceso los documentos y aportar mucha nitidez.

Las imágenes se procesaron en el editor de imágenes *Gimp*: después de orientarlas adecuadamente (si procedía), se empleó la herramienta de recorte con tijeras para eliminar cualquier marco de la mesa que pudiese aparecer, y se abrió el documento recortado como un nuevo proyecto. En este, con las herramientas de transformación, se deformó la imagen hasta eliminar cualquier tipo de irregularidad producida por dobleces o imperfecciones del papel. Finalmente, se aumentó la exposición y el nivel de negros para incrementar el contraste, se unificó el balance de blancos entre todas las imágenes y se exportó en el formato JPEG con el mayor nivel de resolución que el programa permitía.

7.3.4.- PROCESADO DE AUDIO

El audio que se grabó en la escuela de Teatro y Remiendo se procesó posteriormente con el software de edición de audio *Audacity* para darle la textura e imperfecciones que tendría una locución de los años 70. Para ello, se ecualizó el sonido eliminando las frecuencias inferiores a 300 Hz y las superiores a 4000 Hz. En las frecuencias que no se eliminaron, se añadieron algunas distorsiones.

Posteriormente, se añadió una segunda pista en la que se generó ruido blanco para toda la duración del proyecto, y se bajó la frecuencia de muestreo de 44100 Hz a 8000 Hz.



Ajustes finales de ecualización (elaboración propia)

7.3.5.- PUESTA EN ESCENA

Evidentemente, al componerse la mayor parte del metraje de esta pieza de documentos recuperados, las secuencias de acción han pasado a un segundo plano. En cada una de ellas las circunstancias han diferido y, por tanto, también lo han hecho las posibilidades de la puesta en escena.

Entiéndase este concepto como la traslación de un texto cinematográfico a un espacio. Teniendo en cuenta que el único texto que se tenía a la hora de grabar estas escenas eran las locuciones que sonarían sobre ellas, la guía que se siguió fue la de intentar hacer corresponder las imágenes con la información que se iba aportando. No han primado los criterios estéticos, aunque obviamente se han realizado encuadres que consideraron, como mínimo, correctos.

En cuanto a las decisiones técnicas que influyen en la puesta en escena (que, al final, era el elemento sobre el que se tenía mayor control), se optó por no activar el estabilizador interno de la cámara para hacerlo en postproducción, teniendo así la posibilidad de adecuarlo a la “estética documental” que se perseguía. Las imágenes se grabaron en HD, no renunciando a la calidad de imagen que luego permitiría la realización de un etalonaje adecuado pero considerando que grabar en 1080p ocuparía demasiado espacio y sería imposible de procesar con los medios técnicos de los que se dispone para el montaje.

7.4 - MONTAJE Y POSTPRODUCCIÓN

El montaje se realizó siguiendo la referencia establecida en el esquema de guion. Se organizó la realización del montaje final en varias fases. Todas ellas se fueron trabajando de manera paralela en las diferentes secuencias, ya que no todos los materiales se obtuvieron simultáneamente y se consideró adecuado comenzar con el montaje lo antes posible para prever posibles problemas o necesidades de grabación.

La primera fase consistió en la realización de un “esqueleto” compuesto por los diferentes audios (fragmentos del programa *Poesía 70* y narraciones en *off*), por fragmentos de entrevistas a Juan de Loxa y por los segmentos de las entrevistas seleccionados. Estos últimos se eligieron según su relevancia a nivel informativo, así como por su adecuación a la línea narrativa establecida. Las entrevistas que finalmente más se usaron fueron las de Elodia Campra y Enrique Moratalla. La primera destacó en la selección por la relevancia que tuvo en el programa de radio *Poesía 70* y por su cercano conocimiento de los modos de trabajo de Juan de Loxa, mientras que el segundo lo hizo (además de por su importancia dentro de *Manifiesto Canción del Sur* y, de nuevo, su cercanía a Juan de Loxa) por la calidad y el interés de sus intervenciones. No obstante, al principio y al final se quiso hacer un montaje rápido de los entrevistados hablando sobre temas comunes: al principio sobre quién era Juan de Loxa y al final, leyendo una poesía que ellos eligieron. El último elemento que se incorporó en esta fase fueron las músicas seleccionadas.

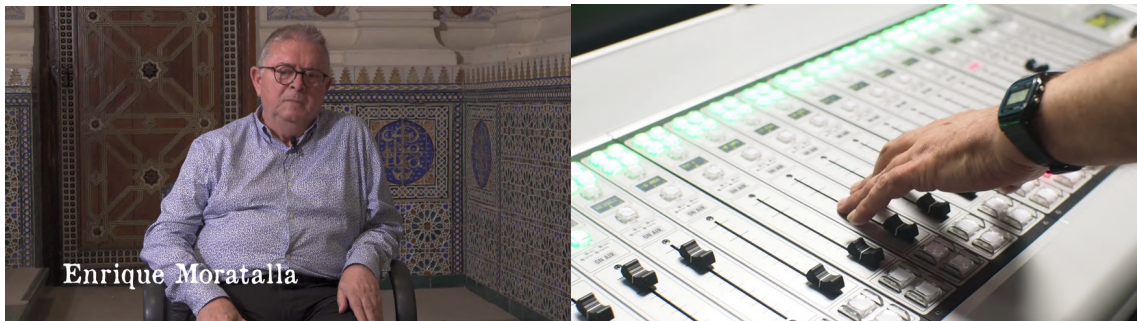
De manera previa a la incorporación de los audios de las locuciones en *off* se realizó el tratamiento de audio adecuado para simular el sonido de un programa de radio de la época.

Una vez se tuvo esto, se montaron sobre los audios que habían quedado sin imagen (y sobre algunos que sí tenían imagen para dinamizar el ritmo) las secuencias de acción y la secuencia de montaje de los vídeos de archivo.

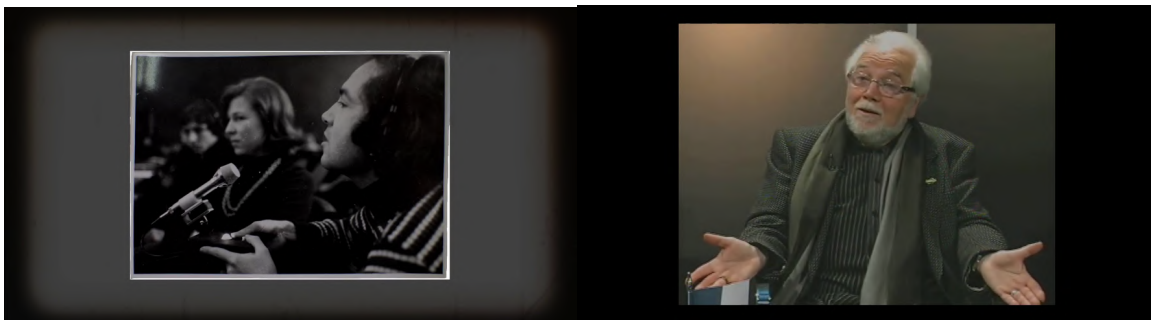
La última fase del montaje consistió en incorporar los documentos digitalizados recuperados del archivo Juan de Loxa. Dado que la solicitud de uso se realizó con el montaje final en mente y se digitalizaron todos los documentos de manera previa, esta fase resultó bastante simple. No obstante, para añadir dinamismo a la presentación de imágenes estáticas, se decidió simular un proyector de fotografías y hacer las transiciones entre imágenes haciéndolas salir y entrar en el encuadre acompañadas del sonido de un pase de proyector. Este recurso se usó de manera constante en la pieza para aportarle unidad estética.

Teniendo ya el montaje, solo quedó corregir la iluminación de algunas entrevistas y secuencias de acción para darle una coherencia estética al vídeo. Se añadieron algunos efectos y transiciones, aunque en general el documental se mantuvo bastante simple en ese aspecto. Finalmente, se incorporaron el título y los créditos, en los que se incluyeron todas las fuentes de documentación y los agradecimientos pertinentes.

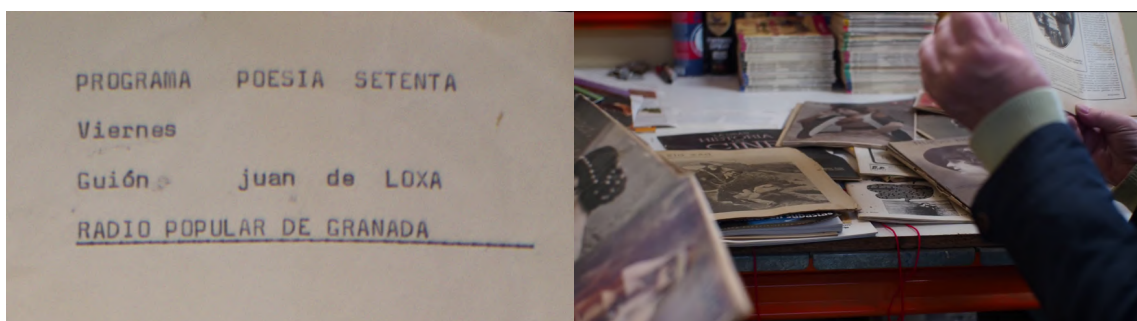
7.5 – CAPTURAS DEL DOCUMENTAL



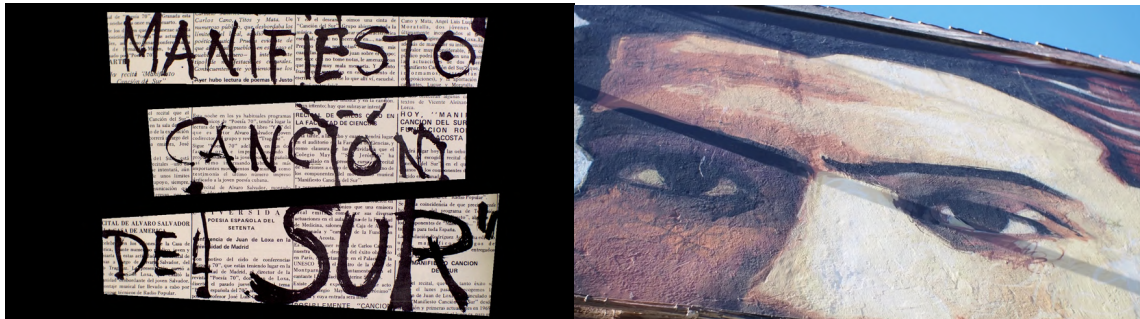
Elaboración propia



Elaboración propia



Elaboración propia



Elaboración propia

7.6 - ELABORACIÓN DE PARATEXTOS



Cartel (elaboración propia)

Para la futura difusión de este documental se elaboró un cartel. Se realizó a partir de uno de los documentos obtenidos por el proyecto universitario “Juan de Loxa (Loja, 1944-Madrid, 2017): poesía, correspondencias artístico-musicales y activismo”: un cartel de *Manifiesto Canción del Sur*. Usando el software de edición de imagen *Gimp*, se recortaron letras del cartel original y se reorganizaron para construir la frase *Mensaje a la poesía*. Finalmente, usando la herramienta de clonado en diferentes niveles de saturación se consiguió eliminar los desperfectos derivados de la edición sin perder la textura del papel original.

Para la inclusión de grafismos en el vídeo, se empleó la tipografía *Old Newspaper Types*, publicada en *dafont.com* por el usuario Manfred Klein con licencia abierta.

Los grafismos se han realizado en dos colores, dependiendo del fondo: en el inicio y durante los créditos finales se usó blanco (con referencia Pantone 11-0601 TCX), mientras que para indicar el nombre de los entrevistados se empleó negro (con referencia Pantone 20-0195 TPM).



Imágenes realizadas en pantone.com

8.- CONCLUSIONES

Como todo proyecto audiovisual, este trabajo no ha sido realizado sin sus problemas. Los principales ya han sido mencionados, como la dificultad para conseguir permisos o la búsqueda de imágenes de archivo. No obstante, ha habido otros.

En un primer lugar se me hizo bastante complicado comprender la situación

sociocultural existente en Granada en los años 60-70. Consideraba que esa información era una base esencial sobre la que empezar a situar lo aprendido mediante la investigación. Y el conocimiento que buscaba era algo que se alejaba de lo académico, por lo que, aunque leí algunos artículos sobre la censura y los movimientos estudiantiles de los 60, necesité ampliar mis fuentes de documentación. Las que conseguí fueron dos. Por una parte, la visualización de una conferencia disponible en el Centro de Documentación Musical de Andalucía que se organizó en un ciclo de seminarios conmemorativos del 50 aniversario de *Poesía 70*. Fue el testimonio de Javier Terriente, exsecretario del PCE Granada, el que más me interesó: su intervención estaba titulada “La Granada de la Transición Democrática” (2017), y hablaba sobre la aparición del movimiento estudiantil granadino, sobre la organización del primero *5 a las 5* (acto conmemorativo del nacimiento de Lorca) y sobre la incipiente modernización de la cultura, entre otros temas. El otro recurso al que recurrí fue José María Barbero, uno de los primeros locutores de *Poesía 70*, amigo de Juan de Loxa y familiar mío. Le entrevisté de manera informal y en búsqueda de información general, y gracias a él pude hacerme una idea del ambiente que existía entre los jóvenes granadinos en esos años.

Otro problema fue la decisión de cómo estructurar el documental retrasó bastante el momento de hacer la escaleta de guion. Encontré mucho potencial en la idea de usar los nombres de los diferentes números de *Poesía 70* y traté de definir la idea de varias maneras. Finalmente me fue imposible: bien usaba esa estructura y lo hacía solo de la revista *Poesía 70* (lo que me pareció incompleto, por estar esta tan ligada con los programas de radio *Poesía 70* y *Manifiesto Canción del Sur*), bien recurría a otra estructura más simple. Decidí decantarme por esta segunda opción, como es evidente por el resultado.

A pesar de estos y otros problemas a los que me haya podido enfrentar, la realización de este documental me ha resultado increíblemente enriquecedora. Ha sido el primer proyecto que he tenido que llevar a cabo sin un equipo de compañeros, lo que ha tenido más inconvenientes que ventajas. Considero que todos los trabajos en equipo terminan siendo más ricos y complejos, resultado de confrontar diferentes visiones e ideas creativas. No obstante, es cierto que el trabajo individual me ha permitido avanzar a mi ritmo y llevar a cabo una idea de la manera en la que imaginé. Además, esto me ha hecho profundizar en aspectos de lo audiovisual que, por un motivo u otro, no había tratado en exceso previamente, como la documentación y la búsqueda de información o

la temporalización de un proyecto.

Trabajar sobre una figura como la de Juan de Loxa ha sido un lujo. Por una parte, porque se sitúa en una parte de la Historia de España que me genera bastante interés y sobre la que se podría hacer miles de documentales (los últimos años del Franquismo y la Transición). No obstante, la razón principal es la relevancia cultural que este hombre tuvo y sigue teniendo. Es llamativo lo desconocido que es, al menos en mi entorno, pese haber estado en el centro de semejante revolución cultural. A cualquier persona le impactaría lo innovador de *Poesía 70* y *Manifiesto Canción del Sur*, y, como dice Elodia Campra en su entrevista, que no se haya vuelto a hacer nada similar. A eso se añade el contexto histórico y las fluctuaciones de la dureza de la censura en esos años. Incluso quienes participaron en esos proyectos no acaban de encontrar la razón por la que el programa de radio sobrevivió tanto tiempo (hasta que cambió el panorama mediático). Es un tema fascinante que, dada la extensión de este trabajo, apenas he podido investigar.

Y como ese hay otros tantos. La incorporación de elementos *camp* y *pop*, la mezcla de elementos de “alta cultura” y “baja cultura”, el interés por el flamenco y todas las innovaciones que construyeron los proyectos de Juan de Loxa son un tema que, si bien están investigados en varios trabajos de Fernando Guzmán (2007, 2010), hubiese sido muy interesante para incluir en el documental. Pero, de nuevo, la limitación temporal lo impide.

Es por ello que creo que este proyecto podría dar mucho más de sí. Hay información interesante suficiente para realizar un largometraje, o una serie de cortometrajes documentales. En el primer caso, podría considerarse el uso del documental poético que se rechazó para este trabajo, organizando la información de tal manera que fuese lo suficientemente clara pero que se reflejase mediante elementos audiovisuales la estética de *Poesía 70* y *Manifiesto Canción del Sur*. En el segundo caso, podría usarse este proyecto como capítulo introductorio, y trabajar en las secuelas sobre cada uno de los proyectos por separado. Podría incluso abrirse el ámbito de exploración hasta etapas más tardías de Juan de Loxa, como la apertura de la Casa-Museo Federico García Lorca.

LISTA DE REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, S. (2009). Free cinema. Los jóvenes airados van al cine. *Minerva: Revista Del Círculo de Bellas Artes*, 11, 19–26.
- Aragüez Rubio, C. (2006). La Nova Canco Catalana: Génesis, Desarrollo Y Trascendencia De Un Fenómeno Cultural En El Segundo Franquismo. *Pasado Y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 5(5), 81–97. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=521552315005>
- Barnouw, E. (2005). *El documental. Historia y estilo* (3rd ed.). Editorial Gedisa. (Original work published 1996)
- Castro, E. (n.d.). *LOXA, Juan de*. Academia de las Buenas Letras de Granada.
- Castro, E. (1978, June 28). *Nueva revista de arte y literatura en Granada*. El País.
- Comité por el Free Cinema (Ed.). (1957). *Mirad a Gran Bretaña: ¡Free Cinema!*
- Consejería de la Presidencia, Administración Pública e Interior. (2021). *Bases de la XV Edición de los Premios de Creación Documental sobre Andalucía IMAGENERA 2021*.
- Cousins, M. (2004). *The story of film*. Pavilion.
- CRTVE. (n.d.). *Características del lenguaje radiofónico*. Manual de Estilo de RTVE. Retrieved June 1, 2022, from <https://manualdeestilo.rtve.es/rne/3-1-caracteristicas-del-lenguaje-radiofonico/>
- CRTVE. (2022). *NO-DO para investigadores*. Filmoteca Española. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/investigadores/>
- Documenta Madrid. (2022). *PRESENTACIÓN*. DocumentaMadrid. <https://www.documentamadrid.com/Festival/presentacion-documenta-madrid-2021>
- Dufuur, L. (2010). Tendencias actuales en el cine documental. *FRAME*, 6, 312–349.
- Entrevista con Juan de Loxa. (1979). *Ajoblanco*, 49, 46.

- Fundación Basilio Martín Patino. (2014). *Canciones para después de una guerra*. Fundación Basilio Martín Patino; archive.org. <https://web.archive.org/web/20141006101454/http://www.basiliomartinpatino.org/filmografia/canciones-para-despues-de-una-guerra/>
- Galceran Huguet, M. (2008). El Mayo del 68 francés y su repercusión en España. *Dossiers Feministes*, 12, 77–98.
- García, J. J. (2007). Poesía 70, B.S.O. *Entre Ríos*, 6(Otoño-Invierno), 141–143.
- González Lucini, F. (2007). La historia de una hermandad cultural inseparable. *Entre Ríos*, 6(Otoño-Invierno), 146–149.
- González Vázquez, A. (1999, October 14). *Juan de Loxa y Álvaro Salvador versus ruptura y reforma en la Granada de la transición democrática* [En la revista *Entre Ríos*, N°6, año III (2007), Otoño-Invierno (151-159)]. Reflexiones para un museo.
- Guzmán Simón, F. (2007). Los últimos días de Greta Garbo. Notas para una poética de la revista “Poesía 70” (1968-70). *Entre Ríos. Revista de Arte Y Literatura*, 6(Otoño-Invierno), 114–125.
- Guzmán Simón, F. (2010). *Granada y la revolución 70. Poetas y poéticas de la revista Poesía 70 (1968-1970)*. Comares.
- Hernández Corchete, S. (2004). Hacia una definición del documental de divulgación histórica. *Comunicación Y Sociedad*, 17(2), 89–123.
- International Movie Database. (n.d.). *Stephen Hawking’s Favorite Places (TV Mini Series 2016)* - *IMDb*. [Www.imdb.com](http://www.imdb.com). Retrieved May 27, 2022, from https://www.imdb.com/title/tt6417924/fullcredits/?ref_=tt_ql_cl
- Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta, (1966).
- Jerónimo, J. de D. (2017). Poesía 70, la joya de la corona. In L. Guijarro (Ed.), *COPE Granada*

junto a tí. 50 aniversario COPE Granada. COPE Granada.

L. Geist, A. (1995). Poesía, democracia, posmodernidad: España, 1975-1990. In *Del Franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990* (p. 143). Akal.

Lanz Rivera, J. J. (1993). *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968* [Tesis doctoral].

Mejías, I. (2015). Música y Poesía 70: el impulso de una nueva radio. *Música Oral Del Sur*, 12, 43–62.

BOE Núm. 107, III. Otras disposiciones (2018). <https://www.rtve.es/contenidos/BOE-A-2018-5985.pdf>

Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Ind.

Nichols, B. (2013). *Introducción al documental* (2nd ed.). Universidad Nacional Autónoma De México.

Pérez-Bustamante Mourier, A. M. (2009). Páginas del 68. Revistas poéticas juveniles 1962-1977. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)*, 427–432.

Petric, V. (1978). Esther Shub: Cinema is my life. *Quarterly Review of Film Studies*, 3(4), 429–448.

Rabiger, M. (2007). *Tratado de dirección de documentales* (4th ed.). Ediciones Omega. (Original work published 2004)

Real Academia Española. (2014). documental. In *Diccionario de la lengua española*.

Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203873083>

Romaguera I Ramió, J., & Alsina Thevenet, H. (Eds.). (2010). *Textos y Manifiestos del Cine* (5th ed.). Cátedra. (Original work published 1989)

Stallman, R. M. (2006). *Free Software, Free Society. Selected Essays of Richard M. Stallman*. Free Software Foundation.

- Terra Mater Studios. (n.d.). *David Attenborough's Light on Earth*. Terra Mater Studios. Retrieved May 27, 2022, from <https://www.terramater.at/productions/david-attenboroughs-light-on-earth/>
- Terriente, J. (2017, October 24). *La Granada de la Transición Democrática*. Seminario “La construcción de la identidad poética en la Transición Española.”
- Vertov, D. (2010a). Del Cine-Ojo al Radio-Ojo (Extracto del ABC de los kinoks). In J. Romaguera i Ramió & H. Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. (pp. 30–36). Cátedra.
- Vertov, D. (2010b). Nosotros (variante del Manifiesto). In J. Romaguera i Ramió & H. Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. (pp. 37–40). Cátedra.
- Vidal, A. (n.d.). Nuevas tendencias formales del cine documental en el siglo XXI. *El Ojo Que Piensa. Revista de Cine Iberoamericano*.
- Zunzunegui, S. (1984). Imagen, documental y ficción. *Revista de Las Ciencias de La Información*, 2.

FILMOGRAFÍA

- Bahar, R., & Carracedo, A. (Directors). (2018). *El silencio de otros*.
- Cooper, M. C., & Shoedsack, E. B. (Directors). (1925). *Grass*. Paramount Pictures.
- Cooper, M. C., & Shoedsack, E. B. (Directors). (1927). *Chang*. Paramount Pictures.
- Cousins, M. (Director). (2011). *The Story of Film*. Hopscotch Films.
- Eisenstein, S. (Director). (1925). *El acorazado Potemkin*. Mosfilm.
- Flaherty, R. (Director). (1922). *Nanook of the North*. Pathé.
- Flaherty, R. (Director). (1926). *Moana*.

Giménez Lorang, N. (Director). (2019). *My Mexican Bretzel*. Avalon.

Grierson, J. (Director). (1927). *Drifters*.

Griñolo Padilla, I. (Director). (2018). *La España Profunda (De Ortega y Gasset a Rocío Jurado)*.

Léger, F., & Murphy, D. (Directors). (1925). *Ballet mécanique*.

Martín Patino, B. (Director). (1971). *Canciones para después de una guerra*.

Moore, M. (Director). (2002). *Bowling for Columbine*.

Ruttman, W. (Director). (1927). *Berlin: die Sinfonie der Grosstadt*.

Steiner, R., & Van Dyke, W. (Directors). (1930). *The City*.

Torres, S., Balló, T., & Jiménez, M. (Directors). (2014). *Las sinsombrero*.

Watt, H., & Wright, B. (Directors). (1936). *Night Mail*.

ANEXOS

1.- ESCALETA DE GUIÓN

<i>Escena</i>	<i>Duración</i>	<i>Imagen</i>	<i>Audio</i>
ACTO 1: introducción.			
1	10 s	Pantalla negra	Presentación de un programa de radio de P70 del 68-69
2	30 s	Secuencia de montaje: acontecimientos años 60 (muestras aperturismo, llegada de turistas, clase media, movimientos estudiantiles). Intercalar imágenes Facultad TyI (antigua FyL).	Continúa el programa de radio
3	1 min	Casa de Juan de Loxa (cuesta de San Gregorio) + bustos parlantes.	Off: respuestas a la pregunta “¿Quién era JdL?”
ACTO 2: presentación del personaje y conflicto			
4	1 min	Escena Cadena COPE	Narración off: situación de la censura en los años 60. Lectura de la Ley de Prensa e Imprenta
5	30 s	Entrevista Elodia Campra (vídeo 0008, por qué P70 era distinto a otros programas de radio). Intercalar con fotos.	Audio del vídeo.
6	1 min	Apoyo gráfico de documentos: guiones poesía 70, fotos, etc..	Narración off: información básica de poesía 70 (cuándo aparece, quién la funda, estilo, uso de

			la música).
7	1 min 30 s	Fragmentos entrevistas a JdL.	Alternar: sonido entrevistas + locución caracterizando a JdL (agitador cultural) (entrevistas)
8	30 s	Entrevista Elodia Campra (vídeo 0008, censura)	Audio del vídeo
9	2 min	Presentación revista P70. Apoyo gráfico: cadena COPE, imágenes revista.	1. Locución: cuándo aparece. 2. Lectura “No me culpéis, hermanos...”.
ACTO 3: resolución			
10	1 min	Cancelación de revista P70. Apoyo gráfico: documento de censura.	Locución informativa: problemas con la censura, desilusión.
11	10 s	Corte a negro.	Fade in de canción de MCS
12	30 s	Entrevista Enrique Moratalla (00014, surgimiento MCS)	
13	30 s	Reflexión general del movimiento. Apoyo gráfico general: fotos, vídeos... (El cementerio)	Locución: P70 radio continúa, información MCS.
14	30 s	Entrevista Enrique Moratalla (00014, el sur)	
15	1 min 30 s	Apoyo gráfico: casa museo Lorca	Locución: conclusión (nuevos proyectos, reivindicación de

			Lorca)
16	2 min	Secuencia de montaje: fragmentos de los entrevistados leyendo poemas	Fade out a <i>Es urgente</i> de Aguaviva (parte en la que habla JdL).

2.- CARTEL

