



**UCAM**

UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO  
Programa de Doctorado en Bioética

Aplicación de la *metodología del autoconocimiento* en Bioética:  
estudio y práctica sobre la obra de la cineasta Carolina Rivas

Autor:

Isabel María Llanos López

Director:

Dr. D. José María Sesé Alegre

Murcia, julio de 2017





**UCAM**

UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO  
Programa de Doctorado en Bioética

Aplicación de la *metodología del autoconocimiento* en Bioética:  
estudio y práctica sobre la obra de la cineasta Carolina Rivas

Autor:

Isabel María Llanos López

Director:

Dr. D. José María Sesé Alegre

Murcia, julio de 2017





**UCAM**  
UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE MURCIA

**AUTORIZACIÓN DE LO/S DIRECTOR/ES DE LA TESIS**  
**PARA SU PRESENTACIÓN**

El Dr. D. José María Sesé Alegre como Director de la Tesis Doctoral titulada “Aplicación de la metodología del autoconocimiento en Bioética: estudio y práctica sobre la obra de la cineasta Carolina Rivas” realizada por Dña. Isabel María Llanos López en el Departamento de CC. Humanas y Religiosas, **autoriza su presentación a trámite** dado que reúne las condiciones necesarias para su defensa.

Lo que firmo, para dar cumplimiento al Real Decreto 99/2011, 1393/2007, 56/2005 y 778/98, en Murcia a 17 de julio de 2017



## RESUMEN

Si un rasgo caracteriza a los profesionales y estudiosos de la bioética, es su compromiso hacia el ser humano y hacia la sociedad, en un planteamiento a largo plazo, de forma responsable y coherente con la especie humana y con la propia naturaleza.

Esta implicación y este compromiso sólo pueden tomar fuerza y materializarse en conductas éticas y consecuentes a través de la contribución a la difusión de los principios bioéticos, de la comprensión de sus dogmas, de la necesidad de la implementación de los valores verdaderos, formando a las nuevas generaciones y a las generaciones presentes con una sólida base que les permita discernir creencias y pensamientos de modas y manipulaciones mediáticas, más consecuentes, en la mayoría de las ocasiones, con cuestiones de tipo económico y político que humano y racional.

En la sociedad contemporánea, en que prima la imagen y la inmediatez en la transmisión de información, conformación de las ideas, creencias y percepciones acerca de una realidad sesgada, el cine permite encontrar una vertiente formativa en aspectos bioéticos para la población en general, no específicamente predispuesta a la deliberación, de una manera que no provoque rechazo hacia la metodología (perfiles no habituados a estudio) ni hacia las ideas expuestas (opiniones preconcebidas mediáticamente). Como afirma en su conocida cita el filósofo y cinéfilo Julián Marías *“la gran potencia educadora de nuestros días es, sin duda, el cine”*.

Desde esta perspectiva, se trata de presentar un instrumento que contribuya al bagaje ético que debe acompañar el desarrollo vital de todo individuo comprometido con su contexto social y con su conciencia personal, a través de una novedosa herramienta reflexiva diseñada por la cineasta Carolina Rivas, la *metodología del autoconocimiento*.

El análisis de la filosofía, creencias y valores de Carolina Rivas, muestra una forma de vida y presencia en el mundo alineada con los valores bioéticos y compromisos humanitarios. Y es, precisamente, a través del repaso de toda su

obra creativa y sus proyectos sociales, cómo se buscará confirmar la validez metodológica de la mencionada *metodología del autoconocimiento*.

#### PALABRAS CLAVE

Bioética, cine, Carolina Rivas, metodología del autoconocimiento, valores, ética, mimesis, pedagogía.

### ABSTRACT

If there is something distinctive of bioethical professionals and researchers, that is their commitment to human beings and society, in a long term approach, in a responsible and coherent manner with the human species and nature. Their devotion can only be reinforced and become real through an ethical and consistent behaviour.

This can be reached by contributing to dissemination of bioethical values, the understanding of their dogmas, the need of the implementation of true principles. The latter are essential to train the new and current generations with a solid foundation which enables them to distinguish beliefs and streams of thought from trends and media manipulation, which is more consistent mostly with economical and political issues, rather than the human and rational ones.

In contemporary society where appearance and immediate information flow, and conformation of ideas, beliefs and views on a biased reality are prevailing, film industry allows the majority of the population, who is not specifically willing to discuss, to find a training side for bioethical features in a way that could not lead to rejection of methodology (profiles who are not used to research) and the presented ideas (preconceptions caused by mass media). As philosopher and film lover Julián Marías states, "*Film industry is undoubtedly the greatest educational power in the present day*".

From this point of view, this dissertation aims to present a tool which contributes to the ethical background that should guide the life development of everyone who is committed to his social context and self-awareness. This goal will be achieved through a groundbreaking and reflective implement which was conceived by filmmaker Carolina Rivas: *Self-Knowledge Methodology*.

The analysis of Carolina Rivas 's philosophy, beliefs and principles shows a life style and a way to be in this world according to bioethical values and humanitarian commitment. By means of a review of all her creative work and social projects, this will be actually the way to verify the soundness of the *Self-Knowledge Methodology*, as mentioned above.

#### KEY WORDS

Bioethics, film industry, Carolina Rivas, Self-Knowledge Methodology, values, ethics, mimesis, pedagogy.



## AGRADECIMIENTOS

A mi madre, por darme y enseñarme la vida, y estar siempre.

A mi madrina, Mari, porque nunca le devolví suficiente tanto amor incondicional.

A Carolina Rivas y Daoud Sarhandi, por mostrarme con su ejemplo la generosidad del amor, de la responsabilidad y del compromiso con el ser humano.

A mis amigas Rosa Cirac, Marta Aboy y Blanca Martínez, porque hay una familia que se tiene y una que se crea, y esa sois vosotras.

Al Doctor D. José María Sesé Alegre, director de esta tesis, por su paciencia, comprensión, apoyo y por guiar mis pasos inciertos.

A Norma Casco, porque siempre ha estado, desde incluso antes de gestar este proyecto, para alentarme cuando sentía flaquear las fuerzas.

Al equipo del Vicerrectorado de Investigación, especialmente a D. Andrés Hernández, por su apoyo, comprensión y ayuda durante las complicadas circunstancias que me acompañaron en su realización.

A la UCAM, por darme la oportunidad de cumplir un sueño.

A todos mis familiares, amigos, conocidos, compañeros de trabajo,... a todos los seres humanos maravillosos con quien me he cruzado y que han padecido mi estrés, nervios y falta de atención durante el intenso proceso de realización de esta tesis, gracias infinitas por vuestra comprensión, empatía y paciencia.



"Nuestro cine es un acto de verdad" (1999)  
"Nuestro cine es un acto de servicio a la humanidad" (2017)  
Carolina Rivas y Daoud Sarhandi



## ÍNDICE GENERAL

AUTORIZACIÓN DE LOS DIRECTORES	
RESUMEN/ABSTRACT	
AGRADECIMIENTOS	
ÍNDICE GENERAL	
SIGLAS Y ABREVIATURAS	19
ÍNDICE DE TABLAS	20
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>23</b>
<b>CAPÍTULO 1: MOTIVACIONES QUE SUSCITA EL DESARROLLO DE LA TESIS DOCTORAL</b>	<b>31</b>
1.1. JUSTIFICACIÓN	34
1.1.1. Relevancia	34
1.1.2. Principios bioéticos tratados	36
1.1.3. Aportaciones al contexto científico y pedagógico	40
1.2. OBJETIVOS	42
1.2.1. Objetivo general	43
1.2.2. Objetivos específicos	43
1.3. MATERIAL Y MÉTODO	43
1.3.1. Forma	44
1.3.2. Contenido	45
1.3.3. Estructura	46
1.3.4. Fórmula de trabajo	47
1.3.5. Elección metodológica: justificación	48
<b>CAPÍTULO 2: RELACIÓN ENTRE CINE Y PERCEPCIÓN SOCIAL</b>	<b>51</b>
2.1. EL CINE COMO REFLEJO SOCIAL DE LA VIDA HUMANA	53
2.2. EL EFECTO DEL CINE EN LA CONFIGURACIÓN DE LA REALIDAD Y DEL PENSAMIENTO	59
2.2.1. La perspectiva psicológica	59
2.2.2. La perspectiva comunicativa	63

<b>CAPÍTULO 3: EL ESTILO TRASCENDENTAL EN EL CINE</b>	69
3.1. PAUL SCHRADER Y EL CONCEPTO DE LA TRASCENDENCIA EN EL CINE	72
3.3. LA OBRA DE YASUJIRO OZU	75
3.3. EL ENFOQUE OCCIDENTAL: ROBERT BRESSON	76
3.4. LA DUALIDAD DE CARL DREYER	79
3.5. LA OBSESIÓN POR LA REALIDAD DE ANDRÉ BAZIN	81
3.6. LA RESPONSABILIDAD EN LA CINEMATOGRAFÍA DE ANDREI TARKOVSKI	82
3.7. LA MIRADA FOTOGRÁFICA DE AABBAS KIAROSTAMI	85
3.8. LA ANAMORFOSIS EN ALEXANDER SOKUROV	87
3.9. EL SIMBOLISMO EN LA OBRA DE TSAI MING-LIANG	89
<b>CAPÍTULO 4: ASPECTOS BIOÉTICOS DE LA DELIBERACIÓN NARRATIVA PROVOCADA POR EL CINE</b>	91
4.1. EL RECURSO DEL CINE COMO HERRAMIENTA PEDAGÓGICA EN BIOÉTICA	97
4.1.1. Modelos educativos de enseñanza de la bioética a través del cine	99
<b>CAPÍTULO 5: CAROLINA RIVAS: OBRA, PENSAMIENTO Y TRASCENDENCIA</b>	105
5.1. CAROLINA RIVAS, ORÍGENES Y TRAYECTORIA DE UNA CINEASTA COMPROMETIDA	105
5.1.1. Biografía	106
5.1.2. Trayectoria profesional	110
5.1.3. Un tándem personal y profesional: Daoud Sarhandi	114
5.1.4. Palmarés	116
5.2. LA METODOLOGÍA DE TRABAJO DE CAROLINA RIVAS	117
5.2.1. Misión y visión: declaración personal de Carolina Rivas sobre la creación cinematográfica y su filosofía vital.	117
5.2.2. Su propuesta: <i>la metodología del autoconocimiento</i>	119
5.2.3. Herramientas en la obra de Carolina Rivas	121
5.2.3.1. <i>La experiencia vital</i>	121
5.2.3.2. <i>Discurso y tesis</i>	128
5.2.3.3. <i>Estructura: su uso del paradigma complejo</i>	130
5.2.3.4. <i>Relevancia del diseño sonoro</i>	137

5.2.4. Aplicación de la metodología del autoconocimiento en bioética	140
5.3. LA OBRA DE CAROLINA RIVAS	143
5.3.1. Carolina Rivas cineasta	143
5.3.1.1. <i>Análisis filmico</i>	144
5.3.1.1.1. La vida se amputa en seco	144
5.3.1.1.2. Zona cero	150
5.3.1.1.3. El color de los olivos	154
5.3.1.1.4. Cómo te fue en la feria	158
5.3.1.1.5. El desalojo	160
5.3.1.1.6. Lecciones para Zafirah	163
5.3.1.1.7. 1 para 1	167
5.3.1.1.8. Soles	174
5.3.1.1.9. El paseo de Hannah	175
5.3.1.1.10. El cuadro vivo	177
5.3.1.1.11. Convivencia pacífica	178
5.3.1.1.12. 11.01 am	179
5.3.2. Carolina Rivas dramaturga	181
5.3.2.1. <i>Huye de Z., huye</i>	182
5.3.2.2. <i>La historia de un árbol</i>	183
5.3.3. Carolina Rivas en la docencia y dirección de actores	190
5.3.4. La obra futura de Carolina Rivas: proyectos y planteamientos	196
5.3.4.1. <i>La historia de un árbol</i>	196
5.3.4.2. <i>IN</i>	196
5.4. EL PROYECTO DE VIDEOVALORES	198
5.4.1. El nacimiento	198
5.4.2. La búsqueda e implementación	199
5.4.3. El diseño	200
5.4.4. Los participantes	201
5.4.5. La puesta en práctica	202
5.4.6. Los resultados: los treinta y siete videovalores	204
5.4.6.1. <i>Videovalores de los impulsores del proyecto</i>	204
5.4.6.1. <i>Videovalores de los participantes en el proyecto</i>	207
5.4.7. La divulgación	216
5.4.8. Los efectos en los participantes en el proyecto	217

5.4.9. Los efectos en los espectadores	218
5.4.10. El proyecto de <i>Videovalores</i> a largo plazo.	220
<b>CONCLUSIONES</b>	223
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	229
<b>ANEXOS</b>	270
Anexo 1: Transcripción de la primera entrevista a Carolina Rivas en relación a su filosofía vital y biografía	273
Anexo 2: Transcripción entrevista a Carolina Rivas acerca de su obra <i>La vida se amputa en seco</i>	285
Anexo 3: Viñetas del cómic de <i>The Spirit</i> , germen argumental para el cortometraje <i>La vida se amputa en seco</i>	287
Anexo 4: <i>Storyboard</i> temático de <i>Zona Cero</i>	288
Anexo 5: <i>Storyboard</i> artístico de <i>Zona Cero</i>	289
Anexo 6: Transcripción segunda entrevista a Carolina Rivas: <i>El color de los olivos</i> y <i>Lecciones para Zafirah</i>	291
Anexo 7: Transcripción entrevista a Carolina Rivas: <i>1 para 1</i>	327
Anexo 8: Actividad de autoconocimiento – frases inacabadas.	334
Anexo 9: Cuestionarios evaluativos de los participantes sobre el proyecto de <i>Videovalores</i>	335
Anexo 10: Enlaces a la obra audiovisual de y teatral de Carolina Rivas	341

## SIGLAS Y ABREVIATURAS

- I.LL. En las entrevistas reseñadas en los Anexos 1 y 5, corresponde a las siglas de Isabel Llanos, autora de la presente tesis.
- C.R. En las entrevistas reseñadas en los Anexos 1, 2, 5 y 6, corresponde a las siglas de Carolina Rivas, cineasta sobre la que versa la presente tesis.
- E. En las entrevistas reseñadas en el Anexo 2, corresponde a las siglas de Entrevistadora, quién hace las preguntas a Carolina Rivas acerca del cortometraje *La vida se amputa en seco*.
- T.M. En la entrevista reseñadas en el Anexo 6, corresponde a las siglas de Teresa Montoro, quién hace las preguntas a Carolina Rivas acerca del cortometraje *1 para 1*.

### NOTAS:

1. De acuerdo a las pautas de formato recomendadas en la UCAM y al empleo de la normativa Vancouver para el formato de referencias bibliográficas, la presente tesis contará, por una parte, con notas a pie de página para ampliar información de modo aclaratorio vinculada al contenido presente en el texto y, por otra parte, de las mencionadas referencias, situadas en un apartado específico dentro del capítulo de bibliografía.
2. Las entrevistas que se recogen en los anexos corresponden a la transcripción literal de las conversaciones. Por este motivo, en algunos casos pueden encontrarse estructuras gramaticales incorrectas o expresiones coloquiales propias de la comunicación verbal.



## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1	Comparativa de fórmulas educativas en el uso del cine para la enseñanza de bioética	58
Tabla 2	Fases de la mimesis de Paul Ricoeur a lo largo del proceso de aprendizaje	97
Tabla 3	Modelos de enseñanza en bioética	100
Tabla 4	La deliberación narrativa de la bioética en su uso en el cine y las fases de la mimesis de Ricoeur	101
Tabla 5	Relaciones temporales de sonido en el cine, propuesta de Bordwell y Thompson	128



# INTRODUCCIÓN



Si un rasgo caracteriza a los profesionales y estudiosos de la bioética, es su compromiso hacia el ser humano y hacia la sociedad, en un planteamiento a largo plazo, de forma responsable y coherente con la especie humana y con la propia naturaleza. Esta implicación y este compromiso sólo pueden tomar fuerza y materializarse en conductas éticas y consecuentes a través de la contribución a la difusión de los principios bioéticos, de la comprensión de sus dogmas, de la necesidad de la implementación de los valores verdaderos formando a las nuevas generaciones y a las generaciones presentes con una sólida base que les permita discernir creencias y pensamientos de modas y manipulaciones mediáticas, más consecuentes, en la mayoría de las ocasiones, con cuestiones de tipo económico y político que humano y racional.

Desde esta perspectiva, y reconociendo la responsabilidad que nos viene reconocida en una de las principales obras de misericordia “enseñar al que no sabe”, el presente trabajo de investigación trata de mostrar la obra de una creadora comprometida y responsable, que hace de su oficio un vehículo de servicio a la humanidad, en muchas ocasiones a costa incluso, de poner en riesgo su propia vida, en un ejercicio de responsabilidad para informar y formar en cuanto a las circunstancias vitales y problemas sociales contemporáneos a nuestros días. También pretende presentar un instrumento que contribuya al bagaje ético que debe acompañar el desarrollo vital de todo individuo comprometido con su contexto social y con su conciencia personal, a través de una novedosa herramienta reflexiva diseñada por la misma cineasta<sup>1</sup> Carolina Rivas (1), la *metodología del autoconocimiento*.

---

<sup>1</sup> Carolina Rivas se engloba ella misma dentro de la categoría de cineasta, siguiendo la distinción que entre “director” y “cineasta” hace Martin Scorsese (2) de los oficios de cine:

Considero que hay que distinguir entre los directores, por una parte, y los cineastas, por otra. Los directores —y pueden sobresalir en un trabajo— son gente que sólo interpreta un guion, que simplemente lo convierte en imágenes a partir de las palabras. En cambio, los cineastas son capaces de

En este proceso, la herramienta de trabajo que se erige en instrumento canalizador es el denominado séptimo arte, instrumento indiscutible en nuestros días, como afirma en su conocida cita el filósofo y cinéfilo Julián Marías (3) “*la gran potencia educadora de nuestros días es, sin duda, el cine*”.

El análisis de la filosofía, creencias y valores de Carolina Rivas, a través del repaso de toda su obra creativa y sus proyectos sociales, buscará confirmar la validez metodológica de la mencionada *metodología del autoconocimiento*.

Todo ello, no obstante, alineado con la responsabilidad docente de quienes tenemos acceso a los medios y a la capacidad de enseñar, como queda reflejado en las sabias palabras que el Papa Benedicto XVI (4) recogió en su discurso en la asamblea diocesana de Roma:

Como nos enseña la experiencia diaria —lo sabemos todos—, educar en la fe hoy no es una empresa fácil. En realidad, hoy cualquier labor de educación parece cada vez más ardua y precaria. Por eso, se habla de una gran “emergencia educativa”, de la creciente dificultad que se encuentra para transmitir a las nuevas generaciones los valores fundamentales de la existencia y de un correcto comportamiento, dificultad que existe tanto en la escuela como en la familia, y se puede decir que en todos los demás organismos que tienen finalidades educativas. Podemos añadir que se trata de una emergencia inevitable: en una sociedad y en una cultura que con demasiada frecuencia tienen el relativismo como su propio credo —el relativismo se ha convertido en una especie de dogma—, falta la luz de la verdad, más aún, se considera peligroso hablar de verdad, se considera “autoritario”, y se acaba por dudar de la bondad de la vida —¿es un bien ser hombre?, ¿es un bien vivir?— y de la validez de las relaciones y de los compromisos que constituyen la vida. Entonces, ¿cómo proponer a los más jóvenes y transmitir de generación en generación algo válido y cierto, reglas de vida, un auténtico sentido y objetivos convincentes para la existencia humana, sea como personas sea como comunidades? Por eso, por lo general, la educación tiende a reducirse a la transmisión de determinadas habilidades o capacidades de hacer, mientras se busca satisfacer el deseo de felicidad de

---

adoptar el material de otra persona y conseguir que, a pesar de todo, se entrevea una visión personal.

las nuevas generaciones colmándolas de objetos de consumo y de gratificaciones efímeras. Así, tanto los padres como los profesores sienten fácilmente la tentación de abdicar de sus tareas educativas y de no comprender ya ni siquiera cuál es su papel, o mejor, la misión que les ha sido encomendada. Pero precisamente así no ofrecemos a los jóvenes, a las nuevas generaciones, lo que tenemos obligación de transmitirles. Con respecto a ellos somos deudores también de los verdaderos valores que dan fundamento a la vida.

Se pretende, pues, analizar la herramienta descrita desde el enfoque las cuestiones básicas de bioética, trazado y guiado a través del análisis fílmico de la obra cinematográfica de la cineasta, y, especialmente, de su proyecto de trabajo social y educativo *Videovalores*, que orienta a una reflexión sobre los principios y valores fundamentales del ser humano, conectándolo con los procesos emocionales y más vitales de las motivaciones básicas explicitadas por Maslow en su reconocida teoría (5).

En cuanto a elección del medio audiovisual, respecto a su aplicación como herramienta canalizadora del conocimiento y reconducción hacia los valores éticos sobre otros medios, viene determinada por la atracción que ofrece en cuanto a la contemporalización del medio (siglo de la imagen) y a la confortabilidad del proceso, en el que el individuo participa de forma pasiva (visionando películas) y lúdica (entretenimiento). También por los resortes emocionales que mueve, que conectarán de forma precisa con los valores fundamentales del ser humano, comunes a la especie y por encima de épocas e ideologías.

El cine, como narración audiovisual, es con seguridad el arte visual más influyente en nuestra época y se convierte de esta manera, según Arrieta Valero (6), en una "*herramienta bioética de primer orden*" ya que, tal y cómo decía Paul Ricoeur (7), y reunifica Moratalla (8), en la narración tenemos un estupendo laboratorio del juicio y de la experiencia moral.

Igualmente, el medio audiovisual permite sintonizar la divergencia existente entre las enseñanzas en los grupos primarios y lo que sucede en la realidad fuera de estos contextos educativos, pues si bien el cine forma parte del ocio, hoy en día es innegable que también es una "gran escuela".

Los medios audiovisuales también facilitan la función comunicativa, constituyendo un interesante apoyo a la acción pedagógica como agentes informativos. Se suma, además, su intenso contenido emocional que puede ayudar a motivar, sensibilizar, reforzar, favorecer y asociar en los contenidos docentes elegidos.

También el aprendizaje a través de la imagen es mucho más dinámico y creativo, no sólo porque al vivir en la sociedad de la imagen los contenidos queden mucho más reforzados que a través de explicaciones que el espectador pueda identificar con su vida cotidiana y su entorno, sino que se trata de un aprendizaje "fácil" en cuanto a que la implementación de conocimientos se hace de forma pasiva, sin esfuerzo por parte del receptor, y por las diferentes vías que la multidimensionalidad perceptiva posibilita.

Los códigos de los medios audiovisuales, por otra parte, se expresan en un lenguaje propio, con representaciones que difieren del lenguaje escrito. Es una importantísima labor a futuro el implementar el juicio crítico en la perspectiva del análisis fílmico, contribuyendo a crear conciencia dentro de ese carácter pasivo que caracteriza a un espectador que "engulle" todo lo que le llega, dejándose llevar en función de modas o ideas masivamente difundidas que no tienen por qué corresponder con los verdaderos valores del ser humano como individuo.

Además, el estudio de las interpretaciones ante la experiencia audiovisual será una interesante fuente de información sobre creencias, tendencias e identificaciones, tanto en niños como jóvenes e incluso adultos, que nos permitirán reorientar las maneras de adecuar nuestro lenguaje, medios y formas para comunicar de una manera entendible y aceptable, en cuanto a no percibida como imposición, la educación en valores.

El uso bien dirigido del cine permitirá contar con valiosos elementos para la reflexión, la deliberación, la crítica y la toma de decisiones autónomas, responsables y prudentes en la vida futura de las personas sobre las que se practique esta instrucción, jóvenes en el estudio de caso de *Videovalores*, que pueden contribuir en un escalado social, a la difusión y divulgación de los valores bioéticos.

El cine, igualmente, permite mejorar la percepción de extensión de la bioética, permitiendo su salida del ámbito académico, y acercándola a los diferentes sectores sociales, tal y como está presente en su verdadera naturaleza,

posibilitándola erigirse en una ciencia de incalculable valor social y trascendencia para el ser humano, máxime a largo plazo, donde tendrá que asumir las consecuencias de la toma de decisiones presentes. Es por tanto, necesario, responsable y una obligación moral, educar y difundir el conocimiento de esta ciencia, y contribuir a la construcción de un pensamiento crítico en los jóvenes, principalmente, como garantes del futuro, y, en general, en la sociedad.

Son numerosos los autores que han trabajado y confirmado las interesantes y provechosas posibilidades que posee el cine para suscitar y abordar problemas bioéticos y, del mismo modo y en la misma línea, es en la se que afronta el presente estudio.



**CAPÍTULO 1:  
MOTIVACIONES QUE  
SUSCITA EL DESARROLLO  
DE LA TESIS DOCTORAL**



Desarrollar la investigación planteada en el presente proyecto de tesis doctoral permitiría fomentar la difusión de las doctrinas que guíen al hombre al encuentro de su paz y bienestar interior, lo que se podría lograr en buena medida a partir de una formación básica en bioética y en el espíritu crítico que se estimula mediante el ejercicio de actividades como las descritas, específicamente, del trabajo con la *metodología del autoconocimiento* propuesta por Carolina Rivas.

Poseer una buena base, sin duda, ayuda a tomar decisiones trascendentes mejor medidas y mayormente reflexionadas que desde la manipulación mediática, a partir de la cual se van adoptando creencias vinculadas a la moda o a pensamientos “modernos” que realmente cosifican el cuerpo humano y limitan la dimensionalidad de la persona, buscando la rentabilidad de un utilitarismo aberrante.

El cine se alía como herramienta no invasiva, que no genera desconfianza ni rechazo de entrada y que, percibido como una actividad lúdica, atrae interés. Por otra parte, también destaca la importancia y la medida del cine como herramienta docente, en su contribución a la formación cognitiva, emocional-sentimental y moral de las personas mediante la vía de la imaginación.

El séptimo arte tampoco requiere de un mínimo de formación para comprender su esencia y enseñanzas, ya que se basa en la emoción de la experiencia humana, en entender la vida a través de las imágenes, en una transformación de la propia subjetividad que provoque el cambio y aprendizaje.

Además, muestra los problemas universales a partir de historias concretas y cotidianas de hombres y mujeres con los que se puede crear una identificación y vinculación emocional.

La misión, coherente y en sincronía con las indicaciones señaladas por el Papa Benedicto XVI (9), es la formación y afianzamiento de valores inherentes al ser humano, que provoque la tranquilidad de conciencia y paz interior al facilitar una guía que permita la toma de decisiones correctas, desvinculando a los participantes de la manipulación mediática social, fomente el juicio crítico y la

independencia de pensamiento frente a las directrices sociales de tipo utilitarista, acerque posturas y ayude a la comprensión de los problemas de tipo médico-paciente y familiares-cuidadores, enfoque de la vida como una etapa con unas características concretas, donde el papel del hombre y el empleo que se haga de la ciencia tenga unas limitaciones en coherencia con una naturaleza que le sobrevivirá, concienciando en la responsabilidad personal de las decisiones e implicaciones al respecto.

En el mismo sentido van las palabras del profesor Van Rensselaer Potter (10), director del Laboratorio McArdle, adscrito a la Universidad de Wisconsin, respecto a que *“el conocimiento y los valores nos permitan entender el sentido y destino de la vida”* y que *“la equidad intergeneracional e interespecies es la condición para el bien supremo de la supervivencia”*.

## 1.1. JUSTIFICACIÓN

### 1.1.1. Relevancia

El presente proyecto de investigación pretende analizar la obra y trayectoria de la premiada directora de cine de origen mejicano Carolina Rivas, y profundizar en su metodología de trabajo de tal manera que, a través de la presentación, desglose y estudio de las herramientas técnicas de su trabajo en dirección, así como de las específicamente vinculadas a su experiencia y trabajo como docente, permitan hallar un reflejo en la deliberación y cuestionamiento en valores, posibilitando encontrar una vertiente reflexiva y formativa en aspectos bioéticos para la población en general, no específicamente predispuesta a la reflexión, de una manera que no provoque rechazo hacia la metodología (perfiles no habituados a estudio) ni hacia las ideas expuestas (opiniones preconcebidas mediáticamente).

Como directora, Carolina Rivas explica su visión instrumental del cine como herramienta para comunicar y formar en valores, para movilizar conciencias adormecidas, para generar conciencia social y moral:

El cine es filosofía en imágenes y sonidos. Descifra el modo como existimos y nos comparte una experiencia vital. En esta era digital, donde cualquier

persona es capaz de hacer una película con sólo tener una cámara de video, es necesario comunicar la importancia de tener una filosofía al hacer una película...es imprescindible para conocer el espíritu creativo de una película y la responsabilidad de hacer buen cine en nuestro tiempo. Hoy en día no necesitamos más películas, sino mejores películas. (11)

La obra de Carolina Rivas, nutridamente extensa y global para su edad, se caracteriza por una gran involucración con los problemas sociales, morales y éticos que subyacen en las culturas actuales. Su filmografía se define por protagonismos corales y personajes anónimos que, sin embargo, manifiestan una gran fuerza y potencia para remover los cimientos de las excusas actuales para mirar hacia otro lado.

Carolina Rivas pone el acento en la denuncia de la impasividad y la acción por omisión, trabajando todos los aspectos con una delicadeza certera: guion, *storyboard*, planos, luces, uso diacrónico del sonido,... y, muy especialmente, en la dirección de actores desde una metodología propia que, aplicada fuera del ámbito fílmico, puede construir un nuevo enfoque de análisis social, cómo también afirmaba el cineasta el cineasta Tarkoswki (12), uno de los referentes de Rivas, “*en el buen cine, se conjugan el arte y la ciencia, como dos de las formas de apropiarse del mundo, en tanto que formas del conocimiento del hombre en camino hacia la verdad absoluta*”.

En el estudio propuesto, se parte también, del análisis de uno de sus más recientes proyectos *Videovalores* que, con el objetivo de estimular la creación de cortometrajes que exploren los posibles escenarios de un mundo mejor mediante el conocimiento y la práctica de los valores universales -como la tolerancia, el respeto y la libertad, y bajo la premisa de dar formación audiovisual y fomentar la reflexión de valores universales, no deja de ser otra construcción más de esta comprometida cineasta con su comprometida misión vital . Un *videovalor* se resume en un cortometraje de un minuto cuyo mensaje transmite un valor universal. Carolina Rivas demuestra tener no sólo unos sólidos valores, sino un permanente compromiso con la divulgación y ejercicio real de los mismos.

El proyecto de Carolina Rivas *Videovalores* nace con la iniciativa de crear mejores escenarios de convivencia en la sociedad, mediante la práctica audiovisual de los valores universales.

Mediante la llamada a la creatividad y la consciencia audiovisual, y con el objetivo de llegar al corazón y la mente del espectador, pretende estimular reflexiones y sensibilidad en torno a los valores universales para mejorar la integración y la convivencia entre inmigrantes y nativos, otorgándoles la visibilidad que les corresponde sin importar su origen, su condición social/cultural o su experiencia profesional a la vez que ofrece igualdad de condiciones laborales y creativas a ambos.

Lo que persigue su obra es, en el fondo, ofrecer al público una experiencia audiovisual y cinematográfica única, original y evocativa que estimule sus pensamientos profundos sobre quiénes somos y dónde vamos, recuperando la reflexión personal sobre los valores morales y éticos inherentemente vinculados a la esencia misma del hombre, que se hayan desdibujados, imprecisos, denostados y hasta olvidados en una sociedad contemporánea que apuesta y aboga por el individualismo y la deshumanización más codiciosa.

### **1.1.2. Principios bioéticos tratados**

La obra de Carolina Rivas, su filosofía de vida, su modo de comportamiento, tanto personal como profesional, es un ejemplo vivo de una mujer alineada con la totalidad de los principios bioéticos, mucho más allá, incluso, de lo que lo es su obra, tomada pieza a pieza, como se planteará en el desglose de esta tesis más adelante, supone.

Desde la perspectiva que nos permite el enfoque del personalismo ontológico, y tomando como base los principios propuestos por Sgreccia (13), tanto Carolina Rivas como su obra se mantendrían intrínsecamente vinculados al principio de sociabilidad y subsidiaridad. Este principio, que mantiene que el motor de todo el comportamiento de una persona es tanto la realización en sí misma como la implicación en la realización de los demás, tiene un vínculo indisoluble con todo el planteamiento vital de la cineasta. Ella se exige una involucración con la humanidad, y en ese compromiso respetuoso, encuentra en el cine su manera de contribuir a la reflexión, a la introspección, a la conexión con uno mismo que acabará derivando en una mejor comprensión de los demás, conectando con su vulnerabilidad, acercándose al otro de una manera solidaria y vinculante, no permitiéndose pasar de largo por las pesadumbres que son

concomitantes a una realidad social contemporánea más deshumanizada que nunca, en la que el imperialismo económico aboga por un individualismo consumista que destruye ese hermanamiento entre iguales. Carolina Rivas, tal y como describe este principio, contempla al otro como persona, como ser humano, como igual. Su obra lucha por denunciar el ostracismo y la desconfianza para transformarlo en colaboración, confianza, respeto y compromiso.

Una de las características de su obra, pareja también al paralelismo con su vida, es la transnacionalización. Los iguales son iguales en todas partes, no hay fronteras, no me preocupa sólo lo mío, sino lo del todos. Contempla el mundo como un organismo unicelular en el que todos estamos en el mismo barco. Hay una bella referencia a este planteamiento en su obra dramática *La historia de un árbol* en la que, precisamente, conviven y se conjugan diversas nacionalidades y credos pues, por encima de todo, están los valores universales, esos valores que también ella propugna, defiende y divulga con otro de sus proyectos, actualmente en curso y que será tratado con mayor precisión en este trabajo, *Videovalores*. Esta misma misión que destacaba Calfarra (14) cuando decía que la aportación decisiva que el hombre hace a la historia no es otra, al fin y al cabo, que la realización del bien moral.

Carolina Rivas explora al ser humano en sus obras desde su dignidad incondicionada, desde su valor más intrínseco, respetándolo, dándole espacio en sus obras para ser el mismo. A este respecto, se mostrará como en su trabajo de dirección se da permiso para incorporar momentos de creación individual. No es una directora que restringe, que condiciona al actor, que impone su punto de vista, al contrario, su grandeza reside en esa apertura y observación minuciosa del ser humano, con todo lo que surge, donde nada sucede por azar, y cada acción, cada hecho aparentemente irrelevante, será tomado con agradecimiento por la directora, replanteando su enfoque, y contribuyendo a crear una obra que ella misma considera que es de todos, sólo se atribuye el papel de canal, agradecida por ello, y pudiendo, de esta forma, entregar al mundo y a la humanidad ese granito de arena para hacerlo mejor. Su enfoque presenta al ser humano como un ente dotado de valores atemporales y universales, dispersos por la escalada de violencia y egocentrismo de los tiempos actuales, manipulado desde la desinformación, al que a veces sólo hay que dotar de un espacio de

reflexión interior e intimista para permitirle aflorar de nuevo tantos aspectos bondadosos inherentes a su propia naturaleza, precisamente uno de los aspectos, según Tomas y Garrido (15) por los que surge la Bioética, para “*conseguir que no se malogre la vida humana, pues desde hace décadas vivimos una especie de eclipse de su valor*”.

También los otros tres principios planteados desde el enfoque de Sgreccia (16) encuentran su lugar en la obra y vida de Carolina Rivas.

El valor fundamental de la vida humana, recogido en el principio de defensa de la vida física, ya aparece en el primero de sus cortometrajes y será una constante a lo largo de su obra. En su propia biografía queda manifiesto en esa pequeña joya que es el *Videovalor “Flores”* que protagoniza junto a su bebé fallecido y en el que, con generosidad, entrega su propia historia a los demás, de una manera tremendamente conmovedora.

El principio de la libertad y responsabilidad, además de en otros momentos, y aquí enlaza con el planteamiento principalista de la clasificación de T. L. Beauchamp y J. F. Childress (17), y el mismo principio del respeto, que será su base, del Informe Belmont, será ampliamente señalado también en su obra. Desgarradores momentos y condicionantes que denunciará, con riesgo y amenazas tanto para su vida propia como la de su familia, en el largometraje *Lecciones para Zafirah*, donde las víctimas del tren apodado La Bestia que atraviesa el país de México, del que es originaria la directora, serán manipuladas, vejadas, mutiladas, de forma infame y arbitraria, totalmente contraria a este fundamental y respetuoso principio. En este sentido iría, en este mismo ejemplo, el principio de no maleficencia, y si cabe, hasta el principio de beneficencia en cuanto a la benevolencia por la actuación en beneficio a favor de otros, aunque ni siquiera tengan nada que ver con ellos ni puedan ver su agradecimiento, es decir, desde el altruismo más entregado y precisamente de quien menos tiene, de las patronas en el mismo film.

En la vida de Carolina Rivas, este principio de beneficencia y benevolencia se encuentra no sólo en la identificación del cine como su herramienta para dar servicio al ser humano, sino en la entrega para organizar acciones y actividades que también encuentren repercusión económica y respaldo para aquellos más desfavorecidos a los que quiere hacer llegar su servicio. Recientemente, por

ejemplo, mediante la organización de mercadillos para la obtención de fondos con los que becar la formación cinematográfica de refugiados en Alemania. Si ella no tiene medios, y únicamente tiene su trabajo, es también el que pone al servicio de los demás junto con su tiempo y la implicación de sus responsabilidades familiares, en conseguir subvenciones, apoyos, patrocinadores, para que sus proyectos pedagógicos y divulgativos salgan adelante. Y nadie es más generoso que el que entrega todo lo poco que tiene. Es aquí donde en su vida también hace presente el principio de justicia, al intentar poner los medios para que su contribución llegue por igual a unos y a otros, incluso haciendo sus programas más enfocados a los más desfavorecidos, como se verá en la gestión y selección de los participantes en el programa de *Videovalores*.

Este principio de justicia, igualmente se manifiesta reflejado en su obra, donde muestra siempre las facetas más emocionales e íntimas del ser humano, siempre en forma de obras corales, sin protagonistas ni juicios, presentando los diferentes latires con la misma humanidad, sencillez y vulnerabilidad, no tomando partido sino comprendiendo que cada ser humano ha tenido que seguir un camino trazado en la vida que, a veces, y sin que sea consciente, es dirigido por aquellos que si tienen la posibilidad de elegir. Su manera de presentar las imágenes, los sonidos, las miradas,... enteras, entregadas, sin artificio invitan al recogimiento y a la reflexión. Todos los puntos de vista tienen cabida, nadie es juzgado. La verdad se muestra pura y dura para provocar la reflexión.

Como recoge Tomás y Garrido (18), es este ritmo de vida acelerado y el profuso desarrollo tecnológico el que está incidiendo de modo profundo en el nuevo concepto de persona humana de modo manipulador, generado una civilización tanática en la que la ofuscación muchas veces viene de nosotros mismos por esa pérdida de autoconciencia y reflexión, por el alejamiento del sentido crítico y el acercamiento permisivo a un hedonismo imperante y laxo. Cita también, Tomás y Garrido (19) en el mismo artículo, a Paul Ricoeur para afirmar que "*nos encontramos en una hipertrofia de fines que puede conducir a un colapso espiritual grave*". Así pues, afirma que "*la técnica cinematográfica hay que retomarla desde el eje de la persona y convertirla en posibilidades, pues se trata de no autodestruirnos, de retomar valientemente los fundamentos de la conducta humana, de lograr la solidificación de convicciones profundas y la conexión ética de lo individual con*

*lo social. Así, el asentamiento de lo ético tendrá bases firmes y universales en esta época de fragmentaciones”.*

### **1.1.3. Aportaciones al contexto científico y pedagógico**

La finalidad global de este trabajo no es otra que evidenciar la existencia de una cineasta comprometida con la bioética, cuyo trabajo, además de forma y estilo de vida, se alinea conforme a los principios fundamentales defendidos por esta ciencia.

Conocer a Carolina Rivas y su obra es posibilitar la incorporación de un nuevo referente y guía en el camino de la divulgación de los valores más esenciales a la propia naturaleza humana. Conocer su obra permite la reflexión, la introspección, regresar a ese punto de partida del hombre que, en la escucha de sí mismo, se conecta, a su vez, con la humanidad, con la fragilidad de la existencia, con la necesidad de un compromiso con los otros.

En este sentido, es preciso tener en cuenta la visión que sobre la riqueza del cine y su preponderancia en la configuración de la percepción antropológica de la naturaleza humana, tal y cómo bien afirma Orellana y Gutiérrez de Terán (20) *“el cine no es un instrumento de discurso científico ni filosófico. Sin embargo, por su propia naturaleza, es ideal para ilustrar las realidades antropológicas que subyacen en muchos problemas científicos y biológicos. [...] El cine es un instrumento pedagógico irrenunciable en la actualidad”* y, por ende, contiene una riqueza que sobre la que el mismo Orellana y Gutiérrez de Terán (21) señala que *“pone de manifiesto que el valor antropológico de un filme no depende tanto de su género o procedencia geográfica como de la mirada humana que lo sustenta”*. Y esta mirada humana, tan especial y específica, tan comprometida y responsable con sus semejantes es, precisamente, la de la cineasta que nos ocupa, y es ahí, esencialmente, donde radica su particularidad y la importancia que tiene este trabajo en cuanto a la muestra de esta sensibilidad implicada y ligada con los problemas de nuestra sociedad, principalmente en la pérdida de los valores humanos más esenciales, y en una sociedad tendente al individualismo y al egoísmo olvidando su misión de solidaridad con el resto de los seres.

Carolina Rivas, además, propone una potente herramienta de trabajo que ella misma utiliza en la dirección de actores y como germen de sus obras: la

*metodología del autoconocimiento*. Trabajar desde ahí, desde ese prisma, puede ser una potentísima herramienta pedagógica de uso directo en entornos de enseñanza, pero, a la vez, puede ser una guía muy potente para cualquier individuo en la reconexión con la vida auténtica, en la *“reconstrucción de una cultura de la persona y para la persona, una cultura habitada por seres reales, que por ahora se encuentran lacerados por tantas contradicciones”* que demanda Tomás y Garrido (22). Las múltiples manifestaciones contempladas en el ejercicio de su dirección de actores, de los distintos alumnos, colaboradores e intérpretes que han experimentado esta técnica, avalan, como se verá más adelante, este gesto de reconexión con la pureza del ser humano, dejando de lado el individualismo latente y manifiesto de la sociedad contemporánea hacia caminos más comprometidos y solidarios.

Si nos fijamos en las palabras de Moratalla (23), y tenemos en cuenta el planteamiento que del cine como herramienta de servicio hace la propia Carolina Rivas, ya tenemos una aportación indiscutible a través de los mensajes y la movilización de conciencias que su obra también provoca, porque sus imágenes son, de por sí, conmovedoras y su visionado no deja indiferente:

El cine es una nueva forma de antropología, de analizar la vida humana. El cine es un caudal de experiencias; nos podemos hacer con experiencias que de otra manera sería imposible; no podemos vivirlo todo, pero quizás sí experimentarlo todo mediante el cine. Nos hacemos con experiencias y ahorramos tiempo: es una forma de ganar tiempo.

Y el tiempo es de lo que carece la sociedad actual, dinámica y brutal en sus exigencias, que radicaliza los usos comunicativos, sobre todo en los más jóvenes, provocando, en cada vez más ocasiones, el consumo masivo y sin criterio, en una época caracterizada por el bombardeo informativo que no provoca más conocimiento, sino confusión y desinformación ante un sobrecargado caudal de estímulos que tan difícil es de procesar. Por eso también insiste Moratalla (24), citando a Marías al señalar la importancia del cine como herramienta de investigación antropológica para la bioética:

Y una cosa fundamental que señalaba es que el cine tiene el poder de descubrir y mostrar realidades, problemas, matices que sólo él, por su

peculiar constitución puede dar. El cine tiene el poder de la vida aconteciendo.

Y eso, eso precisamente nos lo permite la obra de Carolina Rivas.

Y en cuanto a herramienta instrumental su *metodología del autoconocimiento*, se conjugaría con la “*posibilidad de salir de la abstracción en que el hombre culto había solido vivir*”, también recurriendo a Marías (25), en este caso a su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, permitiéndonos conocer otras realidades que nos sacan de nuestra zona de confort, de un acomodamiento laxo en una mirada que prefiere girar la cabeza a ser consciente de los problemas acuciantes de nuestro pretendido mundo “desarrollado” y banalizar la existencia humana a un consumismo material, donde se prefiere mirar hacia uno mismo y sus problemas, en un desmedido etnocentrismo, en vez de contemplar un mundo sin fronteras en el que todos los seres humanos somos iguales y nos debemos el respeto y compromiso, donde los problemas de unos son los problemas de otros y debemos implicarnos al respecto. Y esta implicación debe ser llamada a la atención más que nunca, cuando los radicalismos que parecían superados afloran de nuevo en una sociedad marchita por una crisis endémica que parece justificar todas las aberraciones: bombardeos masivos, campos de refugiados, rechazos en frontera, éxodos masivos, naufragios de pateras, actos racistas y vandálicos, terrorismo internacional amparado en creencias ideológicas,...

Es necesario, hoy más que nunca, poner el énfasis en despertar sensibilidades, en reconectar al ser humano con su esencia más solidaria mostrando la verdad descarnada y dura, y eso, eso es lo que hace Carolina Rivas, aunque para ello incluso haya tenido que poner su vida en riesgo al servicio, siempre, de los demás.

## 1.2. OBJETIVOS

El presente estudio parte y se encuadra contextualmente en el marco teórico regulador de una doble perspectiva; de una parte, la referida al análisis de la obra de la cineasta Carolina Rivas y de la creación y aplicación de su herramienta *metodología del autoconocimiento* en su obra cinematográfica y, por otra, el análisis experimental de uno de sus más recientes de los proyectos/obra:

*Videovalores*, como muestra de la influencia que su metodología y compromiso social tienen en la divulgación y formación en valores, como herramienta de fomento, conocimiento y replanteamiento de los principios morales humanos.

### 1.2.1. Objetivo general:

- Analizar, evaluar, presentar y divulgar la obra de la cineasta Carolina Rivas, profundizando en sus técnicas de trabajo y, específicamente, en su creación de la *metodología del autoconocimiento* y su utilidad su como herramienta pedagógica *per se* en bioética.

### 1.2.2. Objetivos específicos:

- Justificar y evaluar el empleo del cine como herramienta pedagógica que, como el elemento contemporáneo más expresivo y difundido, refleja la realidad social, la imagen del mundo y del ser humano en toda su complejidad.
- Diseñar nuevas pautas de implementación de aspectos básicos de la bioética mediante el uso del cine como hilo conductor que establezca la construcción de un pensamiento crítico respecto a cuestiones bioéticas.
- Señalar la variación de valores y creencias personales tras el proceso y práctica de la metodología de autoconocimiento de Carolina Rivas.
- Mostrar y difundir el conocimiento de la bioética como ciencia.

## 1.3. MATERIAL Y MÉTODO

Considerando los objetivos general y específicos, y la necesidad de conocer el desempeño y desarrollo de la *metodología del autoconocimiento* como posible herramienta en la divulgación y reflexión sobre los enfoques bioéticos, se desplegó una metodología de trabajo de alta intensidad y compromiso, desarrollada en diferentes fases coincidentes con el índice que sigue el presente estudio.

Para realizar la presente exposición se han analizado los siguientes aspectos:

- 1.- Influencia del cine como poderoso motor capaz de suscitar reflexión moral y un posible cambio de opinión a través de la mimesis que se produce, tal y como afirma Ricoeur (25) como representación de la acción.
- 2.- Fórmulas del empleo de la narración cinematográfica en el estudio de la bioética
- 3.- Estrategias cinematográficas para crear percepción e influencia emocional en el espectador.
- 4.- Percepción vital y profesional de la cineasta Carolina Rivas.
- 5.- Estudio y análisis de la obra de la cineasta Carolina en sus diferentes vertientes: cinematográfica, dramaturgica y docente.
- 6.- Inmersión y exploración de los dos últimos proyectos de la autora, uno en el ámbito teatral y otro en el ámbito pedagógico, cuyo nexo de unión es el entorno cinematográfico.
- 7.- Resultados del acercamiento y trabajo con la metodología propuesta a estudio.

En este trabajo convergen varias disciplinas imprescindibles para abordar el estudio de la obra de Carolina Rivas; por ello es necesario distinguir diferentes aspectos en la metodología utilizada:

### **1.3.1. Forma**

- Se ha buscado la unidad interdisciplinar, mediante la conjunción de elementos cinematográficos, dramaturgicos, actorales, psicológicos y bioéticos, con el fin de lograr una visión integral de la metodología de estudio propuesta.
- Si bien ha sido imprescindible en determinadas ocasiones el uso de un lenguaje técnico en aras a la precisión en la exposición del articulado de trabajo en el ámbito del presente estudio, esto es, cinematográfico, se ha procurado la utilización de un lenguaje común a la variedad de disciplinas convergentes.

- Se ha trabajado con obras reconocidas, registradas, y entrevistas personales y originales. Su análisis se ha complementado con la aportación de bibliografía, webgrafía, opiniones de la directora fruto de estudio manifestadas en entrevistas y análisis de su obra en revistas especializadas, monografías o páginas web de reconocido prestigio. También se ha recogido información de medios de comunicación dirigidos al público en general, cuando se ha estimado conveniente reflejar la repercusión nacional e internacional del impacto de la obra y profesional analizada, y demostrar el eco que, para la sociedad, tiene su trabajo.

Todo ello se ha completado con la asistencia y seguimiento de jornadas, cursos, rodajes, obras de teatro, ensayos, presentaciones a medios, proyecciones públicas de la obra de la cineasta y organizados o dirigidos por ella, a fin de recabar la información más completa, actualizada y desde una forma inmersiva, no meramente externa, que permitiese, además, vivir desde dentro el proceso guiado de la *metodología del autoconocimiento*.

- Se ha realizado un trabajo de campo con la colaboración de los participantes en el proyecto de *Videovalores*, a fin de determinar la eficacia real de su paso por el proceso de trabajo con la metodología propuesta a estudio.
- Se ha trabajado con rigor científico. Se ha pretendido objetividad en la exposición de los hechos.

### 1.3.2. Contenido

Se ha partido de una revisión del marco teórico a partir de una revisión de antecedentes bibliográficos. Se ha tenido en cuenta, también, el estudio del Trabajo Fin de Máster que, realizado por la misma autora que esta tesis, y en la misma línea, parte del análisis de una obra cinematográfica, concretamente *La decisión de Anne* (Nick Cassavetes, 2009), y bajo el título de *La vocación narrativa de la bioética: bioética y cine*, ya demuestra este vínculo ineludible de la mimesis cinematográfica en el espectador.

- Se ha realizado un estudio de la obra general y, particularmente, de la obra cinematográfica de Carolina Rivas desde la presencia y relación de la misma con los principios bioéticos.
- Se ha profundizado en el estudio del proyecto de *Videovalores* y la trascendencia y repercusión que este ha tenido, de manera directa, en los espectadores.
- Fruto de todo ello ha sido la elaboración de unas conclusiones finales.

### 1.3.3. Estructura

El desarrollo de esta tesis se puede estructurar siguiendo un hilo conductor de mayor a menor foco, esto es, se parte de la una Introducción, que alega la fundamentación de la relevancia del vínculo entre bioética y cine, y del cine como herramienta pedagógica, así como del efecto de mimesis que éste tiene, por ende, en el ser humano.

Dentro del marco teórico, este trabajo quiere señalar la importancia del cine en la configuración de la percepción y de los mapas cognitivos del espectador, modificando, a modo de aprendizaje no experimentado de modo vivencial sino virtualmente, sus comportamientos y respuestas. Es por ello que se hace una aproximación a los efectos del cine en la configuración de la realidad percibida desde el enfoque de la psicología como ciencia.

También es innegable el papel comunicativo y divulgativo del cine como construcción de una identidad social, de un contexto común, como vertiente de manifestación sociocultural que, sin duda es. El cine es un medio de exposición del pensamiento de una época y de un contexto histórico, social y cultural determinado y tiene innegable relevancia en la cultura de masas, es por ello que también se añade un análisis desde el enfoque comunicativo.

Por último lugar, se presenta una exposición del estilo trascendental en el cine, mediante un análisis de los rasgos principales que caracterizan los trabajos y personalidades de los directores referentes en esta línea de trabajo, con los que Carolina Rivas también comparte enfoques y compromisos.

También se hace una recensión y exposición del estado de relación entre cine y bioética, y se exploran los modelos educativos a nivel pedagógico, que verán aplicación en el estudio de uno de los últimos proyectos de la cineasta.

Ya centrado en la figura y obra de Carolina Rivas, se hace un repaso por su biografía, que va a determinar las elecciones cinematográficas que configurarán su producción, finalizando con el foco sobre uno de sus proyectos más trascendentes, aún en curso.

Por último, se cierra con la discusión y conclusiones particulares en relación con los objetivos propuestos para esta investigación.

#### 1.3.4. Fórmula de trabajo

A fin de poder obtener la mayor información sobre el desempeño profesional de Carolina Rivas, además del estudio de la numerosa documentación y bibliografía citada, las fuentes consultadas y la obra cinematográfica visionada, desde la aceptación de dirección de aceptación de esta tesis en 2013, y acercamiento previo y teórico a la figura de la mencionada cineasta, se participó también de manera activa e inmersiva en las siguientes acciones entre septiembre de 2014 y enero de 2016:

- proceso de casting y selección para los equipos de actores en *La historia de un árbol*,
- participación en el proceso formativo para los actores de *La historia de un árbol*,
- participación en el proceso de ensayos de *La historia de un árbol*,
- participación en las representaciones en diferentes salas y ciudades de *La historia de un árbol*,
- participación en producción en el proyecto de *Videovalores*,
- colaboración en los cursos de Dirección cinematográfica impartidos por Carolina Rivas y Daoud Sarhandi en "La casa del cine" (Barcelona),
- asistencia a las jornadas formativas de *Videovalores* en los centros de La Bóbila y Torre Barrina de Barcelona y L'Hospitalet de Llobregat.

Todo ello permitió, no solamente conocer de primera mano la experiencia propuesta en la fórmula de dirección y guía de Carolina Rivas, y comprender de manera más cercana y certera su enfoque de trabajo, compromiso social y responsabilidad hacia su equipo, sino también sus valores morales y éticos esenciales. Además, favoreció la interacción con los integrantes de sus proyectos de cara a la obtención de información, realización de entrevistas y cuestionarios para evaluar el efecto del tránsito por la metodología de trabajo en estudio<sup>2</sup>.

El periodo temporal posterior permitió encuadrar toda la información recogida y recopilada para proceder a su análisis y procesado.

Al momento de cierre de esta tesis, la cineasta Carolina Rivas, con el espíritu dinámico, emprendedor y comprometido que la caracteriza mantiene varios proyectos abiertos en curso, que también se también se referencian en el presente trabajo, como confirmación de que la obra de esta impresionante mujer es todo un estilo de vida y una declaración de responsabilidad vital hacia los otros.

#### **1.3.5. Elección metodología: justificación.**

La metodología elegida para llevar a cabo este trabajo de investigación, dadas las características esenciales del tema que nos ocupa, será de tipo cualitativo buscando la comprensión de un universo de convivencia entre las realidades subjetivas e intersubjetivas, que se refleja en la vida cotidiana que plasma la filmografía de Carolina Rivas, y que permitirá acometer los distintos planos de desarrollo de las dimensiones específicas del mundo humano.

Así pues, partiendo de unos fundamentos epistemológicos y de un marco conceptual referencial de la situación actual, tradicional e histórica del cine respecto de la formación de ideas a través de una actitud hermenéutica tanto consciente y consentida, como inconsciente, que han derivado en la construcción

---

<sup>2</sup> Se da la circunstancia de que la autora de la tesis posee conocimientos profesionales en el ámbito interpretativo y cinematográfico, lo cual también ha sido relevante para analizar comparativamente, respecto a otras técnicas actorales y metodologías de dirección, los procesos de articulación, investigación y creación de un personaje y la repercusión en la *psique* del intérprete del empleo de la metodología en estudio.

de unas estrategias metodológicas específicamente seguidas para este estudio, se tratarán de mostrar las resoluciones y conclusiones extraídas empíricamente en dos fases. Una primera, de tematización interpretativa, como reflexión consciente y sistemática del contexto sociocultural en el que se desarrolla esta tesis, y teniendo en cuenta, de manera concreta, la importancia de la transnacionalización y multiculturalidad de los agentes de estudio implicados, sobre la que se tratará de respaldar una segunda, construyendo, en la medida de lo posible, una teoría sustantiva en consonancia con los datos obtenidos.



**CAPÍTULO 2: RELACIÓN  
ENTRE CINE Y PERCEPCIÓN  
SOCIAL**



### 2.1. EL CINE COMO REFLEJO SOCIAL DE LA VIDA HUMANA

La bioética está implícita en la actividad diaria, pero de forma inconsciente. Desde la pretensión de que tome su lugar entre las herramientas de conciencia social, ocupando el lugar moral que le corresponde, y que forme parte de las estrategias preventivas de los dañinos efectos a futuro que, sin duda, tendrá el uso exacerbado de la ciencia sin control, desde el enfoque utilitarista en el que el hombre es el centro de la creación y puede tener poder para usar la naturaleza y la ciencia a su antojo, sin cuestionarse los efectos a largo plazo que pueda tener esta falta de criterio, es desde donde se intenta mostrar una metodología y una herramienta que pueda resultar útil para la ciencia bioética y que permita adquirir conciencia y responsabilidad sobre las decisiones vitales que la persona tendrá que tomar a lo largo de su vida. Conocer estos aspectos mejorará, sin duda, tanto su calidad de vida como su equilibrio moral, así como el trazado social en cuanto a la responsabilidad con el grupo, más allá de los valores egoístas del individualismo.

La elección de la herramienta audiovisual como transmisora de emociones y valores, con la efectividad de la identificación y la vivencia pasiva de las situaciones y efectos en los otros, con los que se puede encontrar un paralelismo vital, parece ser el recurso pedagógico más adecuado en cuanto a la amplitud de públicos a los que puede dirigirse, la efectividad de los canales comunicativos que utiliza: visuales y auditivos, la pertinencia de la multiplicidad de soportes y filmografía disponible para los distintos temas a tratar, así como su identificación con el uso cotidiano de estas herramientas en el tiempo de ocio, hace que, de entrada, sea un recurso cómodo para el usuario (práctica pasiva) y que no presenta rechazo (proporciona, al menos, entretenimiento mientras se lleva a cabo la formación, es decir, provoca un beneficio percibido que hace que haya una predisposición).

Y es que el cine se caracteriza por la fascinación que produce, efecto directo de la complementariedad entre elementos del *hecho cinematográfico*, entendiendo por tal el simple registro y reproducción de lo real por medio de imágenes

animadas y elementos del *hecho filmico*, como organización estética de las imágenes contempladas de manera significativa. Distinción señalada por Gilbert Cohen Seat (27) entre la expresión estética como lo *filmico*, y los procedimientos técnicos, como lo *cinematográfico*. La magia de la evocación se consigue pues, según Urpí Guercia (28), tanto por *efecto de real*, al mostrar, efectiva y objetivamente, el material rodado, como por lograr dar *impresión de realidad* que genera, de por sí, toda obra de arte y que consiguen trasladar al espectador la sensación de que se está reproduciendo una *realidad auténtica*.

Igualmente, la fabulación ha resultado desde siempre una potente herramienta psicológica de transformación de la realidad en cuanto a los procesos cognitivos-experienciales que provoca. La imagen cinematográfica, como si de una realidad imaginaria se tratase, tal y como viene sucediendo con las imágenes mentales, funcionaría, pues, como síntesis de las dos principales tendencias del ser humano: la razón y la emoción.

Cada vez más utilizado como potente herramienta pedagógica, el empleo de los instrumentos que, desde la perspectiva de la dimensión social de la bioética, se encuentran más integrados en la realidad contemporánea nos permite acercarnos desde la emotividad y las sensaciones, con toda la fuerza psicológica que esto posee, contribuyendo a la difusión de la reflexión como reencuentro y sintonización del ser humano con sus verdaderos valores, denostados en una sociedad hedónica e individualista que se ha desviado del fin grupal que debe proteger y velar por la colectividad.

Esta argumentación que justifica la temática escogida para el presente estudio se basa en razonamientos defendidos por Domingo Moratalla (29)

El objeto de la bioética, también de la ética, es la deliberación, la cual contribuye a la toma de decisiones prudentes y responsables de forma autónoma. El uso del cine [...] contribuye a la autonomía, a la responsabilidad y a la prudencia, es decir, el uso del cine en bioética es un instrumento de deliberación social. Viendo cine podemos aprender a deliberar. Se podría hablar así de una deliberación narrativa.

Del mismo modo, Astudillo (30) menciona que *“el cine es un lenguaje adecuado para narrar experiencias de enfermedad y situaciones de la práctica clínica en las que aparecen conflictos éticos sobre los que se deben tomar decisiones”* y señala que

*“muchos temas bioéticos en la terminalidad se pueden estudiar a través de películas clásicas que inciden sobre la enfermedad, siendo posible tratar así el paternalismo, la responsabilidad del médico, la eutanasia, el suicidio asistido, el sentido del sufrimiento, etc.”*

También Morales Guzmán-Barrón (31) lo resume en una eficaz frase *“el cine...es un arte centrado en las personas, que permite analizar la muerte y problemas bioéticos asociados”*.

Y es que el cine es un reflejo de la vida y la reflexión sobre el cine como forma de pensar y transmitir experiencia, se convierte en tema y método pedagógico: *“el cine da que pensar, y nosotros con él podemos dar que pensar”* Domingo Moratalla (32). El cine permite el aprendizaje espontáneo, aunque empleado como se propone en este estudio se trata de una acción indirecta que propicia que sea el propio participante, bien como espectador, como actor cómplice de las guías de dirección de la *técnica de autoconocimiento*, o incluso, como alumno de la metodología expresiva fílmica, como es en el caso de los *Videovalores*, en este estudio por ejemplo, o los foros cinematográficos, quien vaya descubriendo los diferentes valores y matices de las incidencias a las que se enfrentan los protagonistas de la historia y puedan modificar su propio pensamiento y actuación personal.

Tal y como ya aseveraba el cineasta Jean Mitry (33) *“El film nos exime de la preocupación de imaginar lo que nos muestra, pero nos exige imaginar con lo que nos muestra, por medio de las implicaciones que determina, La imagen no es una finalidad, es un comienzo”*.

De hecho, en el mismo sentido van dirigidas las directrices del Ministerio de Educación y Cultura (34) que, en el Diseño curricular base de la Educación Secundaria Obligatoria, explícitamente menciona:

Los materiales audiovisuales tienen también una gran relevancia para la enseñanza del área, puede afirmarse que los documentos gráficos y las imágenes en general han de ocupar un lugar creciente entre los materiales didácticos. Debe ser un objetivo propio del área enseñar a “leer” estos documentos. Su papel se ve incrementado por su creciente presencia en nuestra vida cotidiana, que llega a conformar una determinada manera de conocer la realidad. Por otra parte, su utilidad pedagógica debe ser valorada

por su especial idoneidad para alumnos menos motivados por las tareas escolares o con relativas dificultades antes determinadas tareas.

De la Torre (35) define el *cine formativo* como “*la emisión y recepción intencional de películas portadoras de valores culturales, humanos, técnico-científicos o artísticos, con la finalidad de mejorar el conocimiento, las estrategias o las actitudes y opiniones de los espectadores*”. Para ello es preciso que posean valores morales, que puedan ser codificados de forma interpretable y que exista voluntad de producir aprendizaje, con la particularidad que no tiene por qué estar necesariamente vinculado al mensaje de la película aunque, ciertamente, se podría hablar de *películas formadoras o formativas*, en cuanto a que promueven la reflexión, suscitan el debate, y contribuyen a la asimilación e interiorización de conocimientos, estrategias y actitudes.

También Tomás y Garrido (36) resume esta excelente herramienta didáctica y su aplicación en la enseñanza de la bioética como uno de los canales más efectivos cuando afirma que

Se ha dicho que el cine es un producto síntesis: recoge en sus imágenes la tradición pictórica, plástica y teatral del pasado; integra los logros sonoros de la radio, los luminosos de la fotografía, los verbales de la literatura y del teatro, y el encanto de la música. Desde esta visión, en lugar del séptimo arte se podría afirmar que es el compendio de todas ellas. El cine puede pretender la profundidad de la poesía, lograr la imagen estática de la pintura, simular las tres dimensiones de la escultura, establecer el hábitat de la arquitectura a través de la recreación de escenarios materiales y humanos, mostrar el diálogo de la novela, y el movimiento del teatro. Estamos ante una de las modalidades artísticas más influyentes. Por todo ello, el cine también parece un vehículo adecuado y actualizado para el perfeccionamiento del conocimiento bioético, puede ser un reproductor fiel y fascinante de la vida humana en todas sus facetas.

En la misma línea remarcan la importancia de la elección del cine como herramienta pedagógica en la enseñanza de bioética Wilson Astudillo y Carmen Mendinueta (37) cuando señalan que el cine es un medio de narrativa audiovisual que se sirve de historias humanas reflejando, con concreción, las circunstancias humanas y su contexto. Afirman también, que el lenguaje audiovisual es el

apropiado precisamente para narrar las experiencias vitales relacionadas con la práctica clínica y sus conflictos éticos en la toma de decisiones así como todas las experiencias vitales relacionadas con la enfermedad, sufrimiento, padecimiento, etc. de tal manera que permite experimentar, desde la prudencia de la distancia, la emocionalidad inherente a tales momentos, anticipando planteamientos y ayudando a clarificar los puntos de vista personales antes cuestiones aún no vividas personalmente. Mantiene la misma utilidad para tratar cuestiones bioéticas relacionadas con la terminalidad.

Domingo Moratalla (38) esquematiza tres maneras de relacionar cine y bioética basado en la hermenéutica, al unir otras ciencias como la ética, la filosofía, las humanidades y las ciencias, con el cine. Afirma que el cine no se limita a facilitar una interpretación, más o menos correcta, de la experiencia de “verdad” ni se limita a ejemplificar sucesos vitales, sino que por sí misma una obra artística, tanto cinematográfica como podría también hacerlo una obra literaria, puede ayudar en indicar la dirección más correcta y acertada para descubrir los valores humanos y morales y hacerlos presentes a través de la vivencia emocional de la representación audiovisual, incluso desde un nivel superior, haciendo que seamos capaces de advertir niveles de orden superior, como elementos universales y comunes a toda cultura y época, conectándonos con la memoria vivencial de la propia especie humana, en los valores instintivos y morales de la propia naturaleza antropocéntrica, de tal forma que la relación real entre cine y bioética queda por encima de cualquier sumisión, estableciéndose, en realidad, una relación interpretativa y es desde este prisma, desde donde toma su verdadero valor pedagógico y legítimo, sin desvirtuar a ninguno de los dos enfoques.

Lo importante, según el citado autor es, pues, la propia experiencia que nace del encuentro entre la obra de arte y la experiencia personal, en una fusión y comprensión mutua de horizontes que facilita el aprendizaje y la interrelación y convierte al saber procedente de este encuentro en un saber vivo, porque igualmente que nace de la experiencia de la vida, es capaz, a su vez, de cambiarla.

Su brillante argumentación queda expuesta en el siguiente esquema:

	<b>PRIORIDAD DE LA BIOÉTICA</b> (el cine en segundo lugar)	<b>PRIORIDAD DEL CINE</b> (la bioética en segundo lugar)	<b>HERMENÉUTICA</b> (equilibrio entre cine y bioética)
<b>El conocimiento se encuentra en...</b>	La argumentación ética, los contenidos abstractos, etc.	La propia película o experiencia estética	El trabajo filosófico de interpretación de la narración
<b>La reflexión ética...</b>	Es suficiente por sí misma	Accesoria, comparada con la fuerza de la experiencia estética. Se puede prescindir de ella.	Se concibe como comprensión del mundo de la obra (película) y ejercicio de deliberación narrativa.
<b>El cine es...</b>	Una ilustración, un recurso (como mucho); sirve para poner ejemplos...	Casi único recurso, nos ofrece la verdad y la vida de forma creativa y espontánea.	Posibilidad para deliberar mejor, para alcanzar interpretaciones más correctas, para aprender a juzgar.
<b>El papel del profesor es...</b>	Exponer "la verdad" y ejemplificar con alguna otra película.	"Callar" ante la experiencia estética.	Acompañar argumentativamente la experiencia estética.

Tabla 1. Comparativa de fórmulas educativas en el uso del cine para la enseñanza de bioética

Al fin y al cabo, en total acuerdo con León Correa (39), el reto más importante para un formador es transmitir y formar en valores, máximo en el ámbito de la bioética, ayudando a las personas mejorar o jerarquizar de mejor forma los valores morales que ya posee, y es mucho más efectivo hacerlo desde una forma indirecta, sobre todo si nos dirigimos al ámbito adulto, para que no se perciba como imposición, sino como un descubrimiento personal que incluso genere vínculos y compromisos más fuertes.

Igual que en la infancia se educa mediante modelos, con el cine se puede proporcionar las mismas herramientas para los adultos. Todos somos conscientes de las influencias de las modas, del mimetismo de la globalización, y qué mejor modo que educar ejemplarizando a través del cine, dotando a los adultos de ese ejemplo modélico al que seguir en su experiencia teniendo un aprendizaje vivencial sin coste personal ni repercusiones por los errores, fallos o sufrimientos.

Esta fórmula de aprendizaje, además, respeta el principio de autonomía, pues ni cuestiona ni ataca, únicamente muestra y emociona, propiciando los cambios emocionales que podrán sedimentar en modificaciones de actitudes y creencias.

## 2.2. EL EFECTO DEL CINE EN LA CONFIGURACIÓN DE LA REALIDAD Y DEL PENSAMIENTO

En los acercamientos sociológicos e investigaciones actuales hay unanimidad en la importancia e influencia que se da a los medios de comunicación, especialmente a los audiovisuales en las corrientes anglosajonas, respecto a la creación de opinión pública y, por ende, de las diferentes interpretaciones que, de la realidad, se hacen los individuos y que trasciende en su conducta y comportamiento.

En las diferentes perspectivas que acogen esta configuración de la realidad por parte de un individuo, es inevitable hacer un repaso por los enfoques psicológicos primero, para pasar, posteriormente, a los comunicativos ya que, al fin y al cabo, el cine es una herramienta de transmisión de mensajes, un eslabón más, en la saturada alimentación informativa de nuestros días.

### 2.2.1. La perspectiva psicológica

Ya los primeros teóricos preexperimentales, en cuyo grupo se incluirían Lebon, McDougall y Freud (40), destacando entre otros, postulaban que, dentro de la psicología social, en cuanto a grupos, se podría hablar de una psicología distintiva, defendiendo que en contextos colectivos o grupales, los individuos pierden su identidad individual y se ven poseídos por una mente de grupo que modifica su psicología y, en consecuencia, su conducta.

El primero de ellos, Lebon, señalaba que en estos contextos la muchedumbre se mueve por instinto, volviéndose primitiva y alejándose de la razón, de tal manera que hablaba de la *desindividualización* como pérdida del punto de vista individual en aras del colectivo, del *contagio*, como la extrapolación de sentimientos y comportamientos por medio de la imitación y, sobre todo, desde la perspectiva que nos interesa, de la *sugestión o sugestibilidad*, bajo la cual se influirían mutuamente. De este ente enfoque nos deviene y permanece la contemplación de que la conducta humana individual no deja de ser un reflejo pasivo derivado de las fuerzas históricas y culturales, y el cine, no hay duda alguna, lo es.

Desde un enfoque más conductista de los comportamientos humanos, Allport (41) señalaba el aprendizaje del individuo respecto al grupo en respuesta a un estímulo social al que tiene que corresponder de forma apropiada para ser aceptado. También esta argumentación es extrapolable al cine, que históricamente se ha venido usando en determinadas épocas y contextos para generalizar pensamientos y adoctrinar conforme a unas ideas concretas, unas formas de estilo de vida o usos sociales aceptados (42), con ejemplos en Alemania, EEUU,...en un planteamiento que bien recoge Pineda (43):

Si unimos los conceptos de "educación" y de "cine", llegamos al asunto que nos ocupa: las relaciones entre cine y educación, o, más exactamente, la transmisión a través del cinematógrafo de valores educativos. Ahora bien, ¿es inevitable la citada identificación entre educación y coerción ideológica? En cuanto al cine, ¿cuáles deberían ser los parámetros y fines de un cine realmente educativo, y en qué se diferenciaría del propagandístico? ¿Puede usarse el potencial discursivo del cine, que ha despertado históricamente el interés de los manipuladores ideológicos, como medio de valores educativos? [...] Aplicando estas ideas al cine, sería instructivo que los educandos conociesen el cine propagandístico y lo analizaran por sí mismos. Y en cuanto a la transmisión de "valores" por parte del cine, su contenido concreto dependerá del cineasta o del educador que utilice las películas. Si se quieren alabar acríticamente los valores de una instancia de poder determinada, la película resultante entrará muy gustosamente en la historia de la propaganda; si se pretende fomentar el pensamiento libre y crítico, la

película, o el uso que se haga de ella, deberá articularse sobre estrategias de comunicación distintas, menos sujetas a las exigencias del poder y la ideología.

y que también será de aplicación en este mismo trabajo, más adelante, cuando se recurra al estudio de caso de *Videovalores*.

Por otra parte, de las teorías interaccionistas, influenciadas por la Gestalt, muy conocidas y difundidas bajo tres afamados referentes Muzafer Sherif (44), Solomon Asch (45) y Kurt Lewin (46), destaca, para este estudio, el *significado*, entendiéndolo por tal que las reacciones de las personas ante el mundo son fruto de su personal interpretación del mismo, de cómo lo perciben y descifran, de tal manera que la interacción social da lugar a nuevos tipos de propiedades psicológicas y creaciones colectivas grupales.

En cuanto a las teorías cognitivistas, hablarían del individuo como miembro ineludible de un sistema social cuya conducta se encuentra determinada por las leyes del propio sistema de manera interdependiente, de tal manera que se puede generar control y manipulación si se dirigen y redefinen subjetivamente determinadas variables que configuran los constructos teóricos de los individuos y que son relevantes para su sistema teórico de ideas.

Los avances en los campos de la manipulación y persuasión que generan los cambios de actitudes en los individuos vienen muy detalladamente recogidos en los estudios que llevan a cabo Hovland y sus colegas Janis y Kelley (47) valorando aspectos como la fuente de emisión del mensaje y otras variables que se le relacionan, así como también variables atribuibles al receptor, de tal manera que, según se incida o manipule una u otra, así se obtendrán unos determinados efectos. Destacan, en esta época, teorías como la de la conformidad de Asch (48), ya mencionado anteriormente, y la de dinámica de grupos de Festinger (49) en cuanto a la presión grupal como modificadora en opiniones y comportamientos individuales generando uniformidad de respuestas hacia la conformidad.

También en este sentido se encontrarían los enfoques de R.E. Petty y J. T. Cacioppo, al contemplar las diversas fases y etapas de la persuasión en la modificación del pensamiento y creencias, siempre desde un planteamiento dicotómico, por un lado, con repercusión en el cambio de actitud y, por otro, el influjo de la influencia social poniendo en evidencia la ineludible importancia del

receptor como procesador de la información recibida, que con su elaboración activa determina el cambio o, por el contrario, la resistencia a la persuasión (50).

Las teorías de la atribución de Heider y de la cognición social de Bandura (51), la neurociencia social y la autoconciencia referencial de Vigotsky (52) desarrolladas en los últimos tiempos, siguen persiguiendo explicar esa concepción de uno mismo y de los otros, y cómo se regula nuestro comportamiento en función de las interpretaciones individuales, las polarizadas y las sugestionadas o dirigidas mediante la manipulación y persuasión consciente del contexto social.

El constructivismo relacional nos señala de nuevo el concepto de Harvey Sacks de producciones conjuntas, en cuanto a que las personas generamos nuestros significados lingüísticos y conceptuales mediante la producción discursiva conjunta, y el mismo Gergen nos precisa que las acciones o palabras de un individuo no adquieren sentido si no es gracias a la coordinación suplementaria y conjunta, y Wittgenstein equipara el *significado* al *uso* del lenguaje como componente de relaciones sociales (53).

Así pues, se devendría en las *teorías de las representaciones sociales* de Moscovici (54), como ideas, pensamientos, conocimientos e imagen que son compartidos por los miembros de un colectivo. Un colectivo hoy en día sobredimensionado debido a la globalización y a la transnacionalización, por una parte, y la colectivización social que fomentan las redes sociales y el uso de internet, fomentando, más que nunca, una integración prácticamente mundial, en cuanto al mundo conectado se refiere.

Si se tiene en cuenta también que todo conocimiento de un individuo se almacena en su mente en forma de representaciones mentales, conocer cómo se genera y estructura la percepción y, por ende, la interpretación de la realidad ayudará a comprender y relacionar el efecto del cine en la configuración de esa realidad y del pensamiento. Es más, el hecho de que se active una representación mental u otra, también influirá en la percepción de la realidad y, consecuentemente, en la conducta del sujeto. Las variables de *accesibilidad*, *aplicabilidad* o *bondad del ajuste*, y *saliencia* son recogidas por Higgins, e influirán en la categorización de los estímulos percibidos, mayores en los casos de estímulos inconsistentes que en los irrelevantes. Es más, si se tienen en cuenta los estudios

de Snyder y Uranowitz acerca de la recuperación de información, se desprende que los recuerdos distan mucho de ser reproducciones fidedignas de vivencias reales que hubiesen sido almacenadas en la memoria más bien vendrían a ser moldeables por diferentes representaciones internas que, a su vez, pueden verse manipuladas por los efectos previamente explicados. Fiske y Taylor señalan la influencia que también tendría sobre este hecho la *fuerza de la representación*, que, precisamente en el ámbito audiovisual, puede resultar muy impactante.

Por último, es preciso señalar el *proceso de la inferencia* como la manera en la que los individuos procesan la información externa frente a la interna, y la procesan evaluativamente para tomar las decisiones y juicios que determinarán su actuación.

### 2.2.2. La perspectiva comunicativa

Como punto de partida, será preciso hacer una breve recensión por los modelos comunicativos, a fin de intercalar y dimensionar el medio cinematográfico como marco del objeto de estudio pues, es innegable el papel del cine como comunicador social y generador de cultura de masas, pues todo proceso comunicativo es, por ende, un proceso social.

Los modelos de comunicación no dejan de ser una metáfora descriptiva que pretende explicar tanto los diferentes elementos que intervienen en el proceso como las relaciones que se establecen entre ellos y que sirven, en definitiva, para generar la representación de la realidad a la que se aludía en el apartado anterior.

Históricamente, es Harold Laswell (55) en 1948 quien primero señala la influencia de la propaganda en la modificación conductual de los individuos. Pese a todo, no deja de ser un modelo lineal que no contempla elementos hoy en día reconocidos como fundamentales, como son el feedback y el contexto.

Shannon, que junto a Weaver (56), será el propulsor de la teoría matemática de la comunicación, pone el foco en la importancia de la calidad de la información respecto al contenido. El segundo pondrá el énfasis en las barreras comunicativas, en tres niveles: técnico, semántico y efectivo e introduce el concepto de *ruido* como redundancia informativa, de importante aplicación, posteriormente, en los

procesos de comunicación interpersonal, sobre todo en los fenómenos de masas y colectivos.

La respuesta del sujeto, como consecuencia a su implicación en el proceso comunicativo, bien activo o pasivo, como en el caso que nos ocupa, del cine, es tenida en cuenta por primera vez por Osgood y Schramm en su diseño de un modelo circular que presenta la comunicación como un proceso continuo.

Newcomb presenta la importancia de la influencia interpersonal y lo hace mediante un *modelo simétrico*, en el que lo que se busca es el consenso y el acuerdo, mientras que la propuesta de Westley y MacLean se centra en la intermediación entre medios y audiencia así como los restantes factores que influyen en la percepción (57).

El *modelo psico-social* de Maletzke (58), con mucho el más complejo y elaborado de todos, presenta un carácter interdisciplinar que valora las interacciones entre los cuatro elementos: emisor, receptor, medio (de comunicación, justamente lo que destaca en su enfoque) y mensaje y cómo los diferentes factores psicológicos y sociales van a condicionarlos de manera distinta. En este modelo es preciso fijar la atención para este estudio en el factor de compulsión o presión del medio, que es quien va a imponer una determinada actitud para su consumo, y la del medio audiovisual y cinematográfico es muy específica exigiendo unas disposiciones peculiares.

Gerbner (59) propone un *modelo general de la comunicación* con aplicabilidad tanto en humanos como en máquinas en el que están presentes una dimensión perceptiva y una dimensión de medios poniendo el foco en la producción y recepción de los mensajes comunicativos por una parte, y en las relaciones entre emisor y receptor por otra.

Este recorrido finaliza con el *modelo de espiral* de Dance (60) que destaca el carácter dinámico de los procesos comunicativos y el carácter acumulativo de la comunicación, por el cual el conocimiento adquirido en una comunicación tiene influencia y repercusión en la siguiente.

Por otra parte, y además de las teorías de la comunicación, es preciso tener presente las tesis de Mac Luhan (61) como cambio de la realidad natural a la realidad artificial o el enfoque de los medios como transformadores de la realidad. Su teoría, que se resume en cuatro tesis:

- cada modificación en los medios es una modificación o novedad de la sensibilidad o del organismo humano, esto es, la naturaleza del medio influye sobre el modo de ser humano;
- el medio ya es un mensaje, es decir, la naturaleza de los medios condiciona más a la sociedad que el contenido de la información transmitida: cada medio proporciona una información diferente mediante un mensaje literalmente distinto;
- cada medio hace participar de manera distinta al receptor, "sensorialmente" en función de la "temperatura" del medio, de tal manera que lo caliente incluye y lo frío excluye. El cine sería, según Mac Luhan, un medio inclusivo;
- el medio no se limita a ser un mensaje, sino un masaje en el sentido de presión y modificación emocional del ser humano, provocándole cambios.

Mac Luhan, habla pues, de los medios como transformadores de la realidad, específicamente en el caso del medio audiovisual, y como establece con el individuo una relación modificadora en su percepción de la realidad y que, mediante el uso de la imagen, esta estrategia se vuelve particularmente compleja, como recoge Munné (62):

La realidad puede estar meramente representada, manipulada e incluso generada, y estas formas de darse la realidad en los medios de masas constituyen un proceso secuencial a la par que acumulativo, pues cada una de ellas no sustituye a las otras, sino que continua desarrollándose junto a estas.

[...]

El cine, multitud de imágenes que se suceden a gran velocidad, ha decidido el porvenir de la imagen. El cine mudo demostró que ésta podía someter a la escritura. El sonoro cambió poco las cosas: despreció la letra y convirtió la palabra en sonido, el cual es una mezcla de palabra y de música y ruido. Hay una secundarización del texto escrito, que se evidencia hoy, por ejemplo, en las informaciones que la prensa o televisión proporcionan sobre las películas: lo importante es el director y mucho menos lo es el guionista y nadie se acuerda del autor literario cuando lo hay, salvo en aquellos casos de

reconocida fama (un premio Nobel o un *best seller*) en los que resaltar el novelista puede ayudar a promocionar la película.

Munné también nos habla de la manipulación de la realidad representada ya que, para él, el mero hecho de la realidad reproducida es, de por sí, un indicio de la manipulación de la imagen, aunque se trate de un inicio meramente mecánico. Y habla específicamente del papel del montaje cinematográfico como manipulación estética, pues con este gesto la realidad queda cristalizada y ya no es directa, y además, el espectador ni puede intervenir en ella ni puede cambiarla.

La manipulación de la imagen es un proceso perverso: la imagen cede poder al hombre, pero éste queda más seducido por la imagen. De hecho, la imagen además de ser imagen de un objeto, como representación o reproducción de la realidad, pasa a ser una imagen de sí misma. Esto es, el sujeto se encuentra en la imagen un objeto real, transformable. De este modo, el imperio de la imagen llega a su punto culminante.

En la misma línea se expresa Derrida (63) cuando alude a que *desconstruir* es, en realidad, una forma de *reconstruir*. Se *desconstruye* para que algo pueda llegar a ser entendido, pero en ese proceso de ensamblaje para llegar al entendimiento, se modifica y se vuelve diferente la realidad de partida. Y eso es lo que hace el cine, según Munné (64)

La deconstrucción nos hará comprender más y mejor la realidad. Pero al *reconstruirla*, obtenemos *una* realidad competidora de la realidad. En este sentido (creador) los medios nos comunican algo nuevo sobre la realidad y por lo tanto, no nos comunican esta realidad sino *otra* realidad. [...] Una realidad artificial. Los medios, además de ser un mensaje, son también transformadores de la realidad, y por lo tanto, generadores de ésta. En consecuencia, usar medios es consumir formas de realidad.

Así pues, en esta tesis se parte de esta base que señala del cine como elemento artífice y constructor de la realidad personal y, como constructo, social, y la consecuente responsabilidad y compromiso en la construcción coherente de una percepción acorde a los denostados valores bioéticos, en un contexto cultural que aboga por el egocentrismo y el etnocentrismo.

No hay que olvidar, tampoco, la vertiente de manifestación sociocultural que, a su vez, expresa el cine. Es decir, el espectador no sólo recibe inputs con los que configurar su realidad, sino que, a su vez, el cine es un medio de exposición del pensamiento de una época y de un contexto histórico, social y cultural determinado.

Es, en esta fórmula, donde el cine que crea Carolina Rivas encuentra una misión que cumplir: mostrar la realidad sin artificio, como es su peculiar forma de rodar y presentar sus películas documentales, en las que únicamente el receptor reacciona ante una realidad mostrada, no hay un hilo conductor en el mensaje, al uso en muchos documentales, que sesgue la interpretación. Esta fórmula también se percibe en las filmaciones más artísticas y está muy relacionada con su particular manera de fomentar la introspección, como se verá más adelante.



**CAPÍTULO 3: EL ESTILO  
TRASCENDENTAL EN EL  
CINE**



Existen determinados elementos fílmicos, como son el género, el tema y el estilo, que contribuyen a que la estética del cine, entendida como creación, encuentre unos canales únicos para hacer llegar el *sensus divinitatis* que Calvino (64) y otros autores cristianos describían. Precisamente el mismo enfoque que este autor propugnaba en cuanto a la precisión y minimalismo concentrado que permitiría llegar a la identidad verdadera de la percepción y que conectaría al humano con el sentido trascendente de su esencia, tiene mucho que ver, también, con la obra de Carolina Rivas y muchas de las fuentes de las que mana, como la danza Butoh, que posee elementos coincidentes con la estética fílmica de los autores más representativos de esta línea cinematográfica.

Entre estos autores, además de Dreyer, Bresson y Ozu, a los que se dedica mención especial en esta tesis, se encontraría también Paul Schrader (65) quien, pese a considerarse más bien categorizado en el realismo psicológico, posee también muchos elementos comunes con estos autores en cuanto a la búsqueda, soledad, dolor y redención, que consigue con ese magistral uso de las imágenes. De hecho es su admiración y sintonía con la obra de estos tres directores la que le lleva a publicar su conocido estudio *El estilo trascendental en el cine*, que pone el énfasis en la búsqueda de estos tres autores por una vía que les acerque a esa misión, a ese hecho trascendente, como una responsabilidad ética o moral vehiculada a través del hecho cinematográfico. Y en esto se encuentra una base común en la motivación creativa de Carolina Rivas, como se detallará en el apartado correspondiente a su vocación. También se ha apreciado en otros directores o teóricos que, según se ha estudiado y se describirá, podrían vincularse a esta corriente, Andrei Tarkovski, André Bazin, Abbas Kiarostami, Alexander Sokurov y Tsai Ming-Liang. En todos ellos hay una necesidad de expresar lo metafísico que únicamente encuentran en su materialización fílmica.

### 3.1. PAUL SCHRADER Y EL CONCEPTO DE LA TRASCENDENCIA EN EL CINE

Es Paul Schrader quien acuña la denominación de *estilo trascendental* para señalar aquel cine que “revela lo sagrado”, lo inmanente, no necesariamente ligado al ámbito religioso, sino a la vía, al camino, que permite elevarse al hombre hacia la universalidad espiritual mediante una forma muy concreta de representación fílmica con notorias similitudes estilísticas.

El peculiar carácter de Schrader (66), quien se considera a sí mismo un personaje conflictivo y torturado por las contradicciones, la confusión, el vaivén entre el odio y el amor, las contraposiciones, se traslada a toda su producción e incluso a su foco de interés crítico. El hecho mismo de que ponga su atención y englobe a los tres directores más representativos del género en su libro, anteriormente mencionado, y postule y defienda este tipo de características dentro de la categorización trascendental, ya indica que él, también, en la mayoría de sus trabajos como director y guionista, al menos en aquellos en los que ha podido tener el control directo y no se ha sometido a los dictámenes económicos del negocio del cine, han seguido esta estela. Este es el motivo por el cual también se incluiría en esta calificación.

De hecho, su interés por la cultura japonesa, que llevará a análisis cuando trate la obra de Ozu desde la perspectiva trascendental, viene determinada por el exilio en este país de su hermano, objetor de conciencia por la guerra de Vietnam.

De entre sus propias obras cinematográficas, al día de la fecha de esta tesis veinticuatro de ellas como guionista y veintitrés como director, ha considerado que la más personal es *Posibilidad de escape* (1992).

Este autor destaca la necesidad de englobar un determinado estilo de cine, dentro de la precisión de *trascendental* y para ello, precisa los matices con los que debe ser contemplado el término, pretendidamente para él mucho más allá de la imprecisión que, según él, sería denominarlo *religioso*, catalogación que sería (67)

[...] amontonar un conjunto de películas que tratan temas religiosos y provocan sus emociones correspondientes; no es un saco donde meter todos esos olfateadores ruidosos, sensibleros y cursis con los que se tropieza uno en las películas religiosas. No es una visión ni un catecismo oficial. No está tipificado necesariamente en las figuras de Cristo en la montaña o de San

Francisco entre las flores. Ni siquiera es necesariamente un sufrimiento, un rezo o la buena voluntad hecha entre los hombres. Tan sólo es, necesariamente, un estilo.

El término de trascendente para Schrader (68) estaría vinculado más a la capacidad expresiva de lo sagrado y a la expresión o a comentar sentimientos sagrados, y cita, para ello a Clive Bell *“el arte y religión son las dos vías por las que los hombres escapan de la circunstancia al éxtasis. El arte y la religión son medios para estados de ánimo similares”*. Y su obra refleja este escape, si retomamos cómo se define él mismo y su propia búsqueda vital.

También, al igual que Carolina Rivas, y en identificación con Wylie Sypher (69), vendría a ser *“una visión contemporánea del mundo”*, en la búsqueda expresiva de las circunstancias contextuales que conectan al hombre con su espiritualidad.

Además, defiende que este estilo se caracteriza por una determinada y específica forma de representar lo universal, y es desde este prisma desde el que une a los autores que se describen a continuación, diferenciándolos únicamente, por sus características de personalidad y afectaciones culturales.

Se trataría, pues, de un cine que desecha lo abundante para dejarse caer en el uso mínimo de lo precario.

Tres son los pasos, que según Schrader (70), caracterizan el estilo trascendental:

1. *Lo cotidiano*: como representación meticulosa de las situaciones de diario, insulsas, aburridas, sin mayor interés, banales, en lugares comunes y sin mayor interés, como deseo de desnudar la vida de cualquier expresión. Se apuesta por el tedio, la quietud,... Es en esta normalidad donde comienza la intrusión de lo trascendente, donde el hombre cotidiano encuentra su consciencia de vida, sin lo estrambótico de acciones expresionistas. Cuando Schrader lo menciona se apoya en la importancia que la creación de este contexto tiene de cara al *“momento de redención, donde la realidad se ve trascendida”*. Lo cotidiano lo que hace es mostrar las propiedades de la superficie de la realidad para luego ir minándolas.

2. *La disparidad*: es el momento clave entre la monotonía del insulso entorno cotidiano y un instante, acción, acontecimiento, grieta entre el contexto y la vida. Ese momento que Fretag denomina *incidente incitante*. Es el motor del planteamiento que mueve al espectador a preguntarse lo que subyace tras la aparente calma, que lo conmueve y genera desasosiego ante la muestra aséptica del sufrimiento humano sin cobijo, pues aprende a leer el verdadero subtexto tras la calma aparente.

Es en este paso donde se encuentra la gran diferencia inherente a la disparidad cultural entre Oriente y Occidente. En Oriente esta fase viene definida por el proceso interior, pues en este paso es donde el hombre se hace consciente de que no es capaz de encontrar la naturaleza dentro de sí mismo. En Occidente, por el contrario, la disparidad es exterior, es el medio ambiente en que se configura como un medio hostil que el hombre es incapaz de procesar.

3. *La estasis*: como tercer paso, supone el estadio posterior al momento de disparidad que provoca el movimiento interior, sin embargo, y aunque hay un antes y un después, la consecuencia es, eminentemente, reconducir al hombre a ese estado trascendente, en el que lo sublima al conectarlo con la aceptación, la unión intrínseca con la propia naturaleza conflictiva inherente a la búsqueda perpetua, a la visión estática e insalvable de la vida, pero desde un lugar de no sufrimiento, sino de concomitancia. Así como lo cotidiano y la disparidad tienen su proceder en la experiencia, la estasis encuentra su lugar en la expresión estética de la forma y es el espectador, al percibir esta forma, cuando logra la experiencia de la trascendencia. Y es que ese estadio, cuando llega, es imparabile, ya no puede ser parado ni domesticado por la cultura, y aquí radica su grandeza.

No hace falta indagar mucho en la filmografía de Schrader para conectar con su propia trascendencia. La disparidad externa occidental queda manifiesta en sus propias declaraciones hablando de su famoso guion *Taxi Driver* (1976) "*Quería expresar el síndrome absoluto de la soledad urbana*" (71), que no deja de ser un reflejo de la tensa relación entre la urbe deshumanizada y agreste y el individuo solo frente a un entorno hostil.

### 3.2. LA OBRA DE YASUJIRO OZU

Inevitablemente hablar de Ozu es tener presente las idiosincrasias de la cultura japonesa, con la estilística natural que conllevan como característica autóctona, en la que la experiencia trascendental es, prácticamente, intrínseca. También esta trascendencia oriental en la focalización hacia el interior y la introspección se va a encontrar en las influencias que ha recibido Carolina Rivas de los maestros japoneses.

Ozu combina las facetas trabajadas en Schrader, la contraposición entre fuerzas opuestas que deben encontrar reconciliación es una constante en su obra, —como se puede apreciar en *Fin de primavera* (1949), *Otoño tardío* (1960) o *Una tarde de otoño* (1962) con los conflictos intergeneracionales entre miembros de una familia, tema recurrente, por otra parte en su última época— casi en paralelo a las tensiones que se experimentaban entre el Japón tradicional y el nuevo.

Desde la perspectiva cinematográfica, la manera en que usa la cámara Ozu, a la altura de noventa centímetros del suelo, correspondiente con la vista en reposo que limita el campo de visión y favorece la actitud de escucha y atención, la contemplación, una percepción totalmente estética —se aprecia de una manera maravillosa y cruda a la vez en la escena de *Principios de verano* (1951), cuando la hija deja a los padres tras comunicarles su decisión de contraer matrimonio, en la que también se percibe el valor que otorga a las miradas—. Además, apenas hay movimientos de cámara, únicamente cortes limpios y sin brusquedad alguna que acompañan el estado anímico que perpetúa el visionado de sus obras. Pese a que comienza sus películas con sonido en 1935 con *El hijo único*, el sonido también como ausencia (silencios), es muy característico en toda su obra. Todo esto fomenta que, en el espectador, todo pase por dentro, se conmueva el interior, en un paralelismo con la propia personalidad del director y la cultura en la que está inmersa la obra: los dilemas y soluciones que se representan en sus películas son sus propias confrontaciones, incluso hay un envejecimiento de los personajes paralelo al que vive el director —pasará de las comedias ligeras con tinte de conciencia social de su primera época al desencanto y la resignada tristeza de sus últimas obras. Por ejemplo, se advierte en su versionado de un mismo tema, como en *He nacido, pero...* (1932) comparado con *Buenos días* (1959)—, pero, y aquí está lo eminente de su obra, cada uno de ellos es, al fin y al cabo, parte de una expresión

que lo supera y lo integra como una pieza más en la manifestación de lo trascendente. Las codas, esas escenas tranquilas alrededor de la vida cotidiana cumplen una misión concreta: poner de relieve lo que no está presente, lo que falta. La presencia de la tradición usando como referente el espacio simbólico de las casas, el hogar, y cómo las representa respecto a ese paralelismo entre el interior y el exterior, quedan bien recogidas en el análisis de Peris (72). Así pues, la presencia del Zen en su obra, encuentra una equiparación indudable. El Zen como la nada, silencio, inmovilidad, que es, de por sí, toda una presencia palpable precisamente por ello. Carlos Martí (73) aún más preciso:

[...] la mirada de Ozu, que nunca apunta al pasado sino que toma como referencia el tiempo presente, acaba siendo inequívocamente elegíaca. Ozu toma nota de todo aquello que parece abocado a desaparecer.

El principal conflicto que plantea Ozu sigue demasiado vigente: la incomunicación, igual que la dicotomía entre hombre y naturaleza, que parece que tampoco consiguen entenderse. Manifiesta que la vida es simple, sencilla, y es el hombre quien se encarga de complicarlo todo.

### 3.3. EL ENFOQUE OCCIDENTAL: ROBERT BRESSON

Probablemente lo más característico de la posición de este cineasta francés es la consciencia con la que trabaja sus obras. Al igual que Shradner, siente el entorno ajeno y, en este caso, se aparta de él. Sus formas son rígidas en cuanto a la poca variación, básicamente ascéticas, de tal manera, que como el minimalismo de lo cotidiano, de las codas de Ozu, la atención se dirige tutelada a lo que escapa de lo cotidiano. En este sentido, remarca la importancia de la forma como el elemento clave que ayuda a capturar el interés del espectador y que lo acabe conmoviendo, elevando. En su cine, el contenido es un vehículo transmisor y operativo en aras a conseguir la trascendencia, y parte precisa de esa forma, es ciertamente, el ritmo.

Presta atención con meticulosidad a la representación de la realidad, igual que en la cotidianeidad, precisamente para que se configure como una superficie sobre la que trazar lo verdaderamente esencial, lo que sea *estasis* en potencia, de tal manera que sus películas, sin un entrenado ojo crítico, pueden resultar

aburridas y tediosas. Plantea la realidad como una superficie en que se muestra en escenarios corrientes y cotidianos, de personajes normales que en muchos casos ni siquiera son actores, rodando en exteriores y con sonido directo, sin filtros, como en *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956) o *Pickpocket* (1959).

También intenta eludir en la medida de lo posible el argumento, pues lo considera una especie de truco que manipula al espectador y que, a la vez, lo traslada a una posición cómoda en la seguridad de lo predecible. Su tesis es que el drama interno se desarrolla en la mente y lo que hacen los argumentos es distraer por la identificación emocional que conllevan.

En el terreno de evitar la distracción, también dirige a sus actores hacia la inexpresividad de tal manera que quede resaltado el contenido fisiológico, potenciando los automatismos como manera de entrar más intensamente, más honestamente, en la emoción (74):

Nada de actores

(Nada de dirección de actores)

Nada de papeles

(Nada de estudio de papeles)

Nada de puesta en escena

Sino el empleo de modelos, tomados de la vida

SER (modelos) en lugar de PARECER (actores)

[...]

Dos clases de películas: las que emplean los recursos del teatro (actores, puesta en escena, etc.) y se valen de la cámara para *reproducir*; los que emplean los medios del cinematógrafo y se valen de la cámara para *crear*.

En cuanto a técnicas cinematográficas, su dirección de planos, también, al igual que Ozu, intenta desatender el artificio, así que éste se limita al uso de un único ángulo y una composición básica. También la cámara estará reservada a un único nivel, más elevado en este caso, a la altura del pecho. Y al uso mayoritario de composiciones frontales, en las que el actor entra, realiza una acción y sale de plano. El montaje fomenta la inexpresividad como búsqueda de inhabilitación de

la vinculación emocional. Los sonidos también son cotidianos, buscando el mismo efecto, prescindiendo de músicas que enlacen emotivamente con el espectador:

Un solo misterio, el de las personas y el de los objetos (75)

Bresson se caracteriza también por generar en la disparidad lo que se ha venido denominando *duplicación*, como en el uso de la repetición de la amplificación de los efectos. Entre sus técnicas para lograrlo está el uso de la *voz en off* como diálogo interior, por ejemplo en *Diario de un cura rural* (1950), que aproxima al espectador hacia un mayor conocimiento de las situaciones. Estas duplicaciones lo que consiguen es intensificar la secuencia emocional del espectador, así que, después de la detención en lo cotidiano, y el lanzamiento en la disparidad, crea tal densidad de sentimientos, que propulsa al espectador a la *estasis*.

Lo más bello en la percepción de Bresson es la búsqueda de la transformación, pues “*si no, no hay arte*” (76), y esto lo consigue persiguiendo generar esa emoción sostenida que culmina con la *acción decisiva*. Es en este proceso donde consigue crear una obra de arte que transforma la expresión humana, personal y cultural, y que deriva en el hecho trascendente.

Mediante la metáfora de la prisión, de la que es preciso encontrar salida, refleja la búsqueda de la liberación espiritual —lo que se puede apreciar principalmente en el periodo 1950-1969, en películas como *Diario de un cura rural* (1950), *Al azar*, *Baltasar* (1966) o la espléndida *Juana de Arco* (1962) —, y presenta personajes predestinados que, a su vez, pueden ejercer su libre albedrío. Alegóricamente busca su propia redención en la muestra del compromiso con el estilo trascendental según afirma Schrader (77) “*los artistas religiosos estaban llamados a mostrar en su arte las mismas virtudes que ellos mismos poseían*” y, aunque no es el caso de Bresson, sí que hay una aproximación temática en la búsqueda de la superación de sus propias limitaciones, mediante la muestra de relatos que permiten obtener el estado pretendido al espectador. Y lo logra porque, sin embargo, sus propios personajes únicamente conseguían escapar de una prisión, el cuerpo.

#### 3.4. LA DUALIDAD DE CARL DREYER

Pese a ser anterior a Bresson, se ha optado por presentarlo después a fin de mostrar el paralelismo de éste con Ozu, y señalar las divergencias con el estilo más indefinido de Dreyer.

La obra de Carl Dreyer es más bien limitada, con apenas veinticuatro obras fílmicas de las cuales únicamente catorce son largometrajes, pero coherente, si tenemos en cuenta que para él prima la calidad sobre la cantidad, como reflejo de su propia personalidad: autoexigente, volcado, centrado en su propia y rigurosa metodología, inmerso en el conocimiento de su arte hacia el que tenía una relación de honestidad y respeto, y que le llevó a hacer prevalecer su carácter independiente y a rehuir la gran industria cinematográfica.

Como evidencia de lo que luego sería su cine, el propio Dreyer (78) describe en sus cartas como el oficio que ejerció durante un tiempo, el periodismo, le llevaría a conocer a Freilif Olsen de quien tomaría buena nota, y describe de una manera que, posteriormente, se verá reflejada en su cine:

Me enseñó a distinguir lo que es natural y espontáneo de lo que es adquirido, manierista. En el arte y sus procedimientos, en el sentimiento y en el sentimentalismo. [...] Gracias a él aprendí a exigir que la gente fuese espontánea y no recitar nada, ni en su escena ni en su vida. Me enseñó que una persona natural vale más que una persona que esconde sus verdaderos tratos detrás del artificio, de la máscara y de las facciones manipuladas; y además me enseñó otra cosa: la fidelidad a la propia vocación.

Con estas frases evidencia la “necesidad de verdad” que busca su cine, y no es ni más ni menos que por lo que el propio Dreyer reconocería al definir el cine como “su única gran pasión” y lo considera un arte, además, independiente, y así lo vive y defiende.

Pese a todo, y que lo haya incluido en este capítulo, Dreyer (79) no empleó completamente los parámetros definidos como trascendentales en el cine. Debido a su propia ambigüedad vital, se debatía entre si el arte debía ser quién expresase lo trascendente o si, por el contrario, debía ser la persona la encargada de hacerlo cuando lo experimenta. También se preguntaba si esa trascendencia se encontraba en el exterior o en el interior. Estas dicotomías le llevaron a entremezclar los

cánones clásicos con otras técnicas expresivas y psicológicas, que dotaron a su obra de un estilo menos definido. Al cineasta este hecho no solo no le molestaba, antes al contrario, se vanagloriaba de ello.

Así, en el cine de Dreyer confluyen dos grandes influencias, además del estilo trascendental: por una parte, el expresionismo, y por otra las *Kammerspiele*, pequeñas piezas de cámara, bajo cuya influencia optó por la misma simplicidad en el empleo de medios escénicos. Esto consiste en el rechazo a los efectos de declamación, uso de planos largos, lenguaje sencillo y sobrio, uso del uso y la expresividad facial, contención en el uso simbólico, rigurosidad en las acciones y usos sistemático del realismo que permite poner de manifiesto los complejos estados del alma, al evadir toda parafernalia para concentrar la emoción en lo verdaderamente relevante para el autor, como en *Michael* (1924), *Dos seres* (1945) o *Gertrud* (1965). Hace también, hincapié en el contexto, que denomina *atmósfera*, como una clave más en la información que, desde las diversas vías en sus largometrajes, intenta hacer llegar al espectador y donde se aprecian estas claves antes descritas, por una parte lo externo, en cuanto arquitectura, mobiliario, luces, etc., por otra parte lo interno, encarnado en los actores, y que se conjugue en un global, como tan bien se aprecia en *La pasión de Juana de Arco* (1928)

En el film los actores no deben asemejarse a lo que deben representar, sino *serlo*, en el espíritu y en la mentalidad. Me ha preocupado el hecho de que en todo film, así como en toda casa, existe una cierta *atmósfera* determinada por las personas que se encuentran allí y por las cosas que allí están puestas. (80)

Otra herramienta clave de su cine es el ritmo del que surge una importante interacción entre el ambiente y el argumento, que se acabará trasladando al espectador.

La dualidad de Dreyer radica en la ausencia de logro de la *estasis*, lo que le hace divergir un tanto del estilo trascendental, pero, a su vez, tampoco dejó de utilizar algunos elementos característicos del expresionismo alemán, como el claro-oscuro, arquitecturas surrealistas, rostros deformados, ángulos forzados y oblicuos, etc. De esta forma, se califica a Dreyer dentro de un continuo evolutivo tesis-antítesis-síntesis o *Kammerspiel*-expresionismo-estilo trascendental, una pluralidad estilística que, como recoge Dulce San Miguel (81) arranca dificultades en la comprensión de su obra, en paralelo, por otra parte, a la admiración que

suscita, y que va parejo a esos diferentes estilos alineados con su evolución vital, de tal manera habría preferido optar por la individualidad de su arte frente a los férreos dictados culturales de su época. Esta combinación de estilos, en los que a veces prevalece uno sobre otro y al contrario, se percibe en los diferentes enfoques si se comparan *Dies irae* (1943) y *Ordet* (1955), por ejemplo. A veces, pues, se le catalogaría de conservador, otras, en cambio, de reaccionario, dado que en su obra hay constantes regresiones y saltos hacia delante donde proyecta soluciones del pasado en resonando en ecos de futuro. Es también Dulce San Miguel quien dice de él que “[Dreyer] hoy aparece como el gran artista neoclásico del cine”.

En resumen, si tomamos las palabras de Vidal (82) acerca del análisis de la filmografía de Dreyer, podríamos pues, decir que “Dreyer es la consecuencia de la búsqueda, el tanteo, la reflexión, antes que cualquier certeza autosuficiente” y su itinerario vital, lógicamente en paralelo, “un puro devenir marcado, en su vertiente creativa, por el deseo y la voluntad de enunciación”. También, simplemente, podemos recoger las palabras con las que él mismo se definió en cuanto a su relación con el oficio de cineasta:

No soy un teórico del cine, no tengo cerebro para ello. Soy simplemente un director de cine que se siente orgulloso de su trabajo. Pero también el artesano piensa mientras trabaja. (83)

[...]

Corresponde al director dar forma al estilo de la película. Todos los elementos individuales se transforman gracias a su iniciativa. Deben ser sus sentimientos y sensaciones los que colorean la película y despierten en el ánimo del espectador los correspondientes sentimientos y sensaciones. Por medio del estilo le da el soplo que la convierte en arte. A él le corresponde darle a la película un rostro: el que le es propio. (84)

### 3.5. LA OBSESIÓN POR LA REALIDAD DE ANDRÉ BAZIN

El fundador de los conocidos *Cahiers du Cinéma* junto a Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Maria Lo Duca, que además de medio divulgativo sirvió como difusión de sus ideas, ofrecería siempre una crítica espiritualista, queriendo ver en la realidad del mundo “el reverso de la cara de Dios” (85). Enamorado del cine y

de su estética, dado su origen fotográfico, afirmarí­a precisamente que “*el cine alcanza su plenitud por ser el arte de lo real*” (86) y lo persigue precisamente permitiendo al lector, a través de sus crí­ticas, guiarle en esta reflexi3n que unifica la dicotomía entre teorí­a del cine y cine. Para él, el cine no se ha liberado a sí mismo, como otras artes, sino que se ha vinculado de manera ineludible a la “*obsesi3n por la realidad*” (87) con la que el lenguaje cinematogr­afico tendrí­a un compromiso. Así, es partidario de usar recursos que permitan al espectador tener libertad en la configuraci3n de su lectura e interpretaci3n de los filmes y por ello, apuesta por un cine realista, de tomas largas, con profundidad de campo, en el que haya unidad de tiempo y espacio, y encuadres correctos, rechazando, a su vez, los montajes que manipulan al espectador, aportando una ilusi3n de realidad ficticia que le aleja de la verdad. Para él, un cineasta tiene la responsabilidad de no transformar la realidad, aun cuando haga un uso selectivo de la misma por necesidades narrativas, es decir, la realidad mostrada de forma “objetiva”.

Tanto por el contenido pl­astico de la imagen, como por lo recursos del montaje, el cine dispone de todo un arsenal de procedimientos para imponer al espectador su interpretaci3n del acontecimiento representado (88)

Podemos encontrar muchas coincidencias en la presentaci3n de la realidad no dirigida, en el uso del lenguaje cinematogr­afico y en el tipo de edici3n que se muestra en la obra de Rivas fruto de la intersecci3n con el trabajo de Sarhandi<sup>3</sup>.

El montaje no desempeña en sus films ningú­n papel, a no ser el puramente negativo de eliminaci3n, inevitable en una realidad demasiado abundante. La cámara no puede ver todo a la vez, pero de aquello que elige ver se esfuerza al menos en no perderse nada (89)

### 3.6. LA RESPONSABILIDAD EN LA CINEMATOGRAFÍA DE ANDREI TARKOVSKI

Es directamente Rivas quien lo seña­la expresamente como uno de los directores que han influido notablemente en su obra, como posteriormente se verá en su manera de gestionar la creaci3n, desde el guion a su responsabilidad

---

<sup>3</sup> Un ejemplo de este tipo de trabajo es *El paseo de Hannah* dentro del ciclo de *Videovalores*, analizado en el ú­ltimo capít­ulo de esta tesis.

para con el espectador. También comparte con él la lista de lo que considera sus directores favoritos, que, en su caso, también han dejado huella en su hacer.

Fundamentalmente, Tarkovski, al igual que Rivas, tienen su foco de interés en el ser humano, la búsqueda de sus anhelos vitales, y la denuncia de la deshumanización y crisis espiritual que caracteriza tanto los últimos años del siglo pasado como lo que llevamos de este.

Según Llorente (90), será el camino que Tarkovski propondrá en la búsqueda inherente al ser humano para lograr la unicidad y el “feliz desconocimiento” edénico, proponiéndole unos instrumentos que son fundamentalmente el conocimiento científico, el quehacer artístico y la reflexión filosófica. El arte y la ciencia son pues, formas de apropiarse del mundo, formas de conocimiento del hombre en el camino hacia la verdad absoluta (91)

En su expresión cinematográfica, de indudable belleza, Tarkovski introduce al espectador en toda una suerte de imágenes simbólicas, —la icónica imagen del beso, en *La infancia de Iván* (1962), una de ellas—, pero, al igual que postulaba Bazin, deja abierta siempre la interpretación al espectador, para que sea él quien viva de primera mano la experiencia de la revelación del significado, al modo de la *estasis* perseguida por el estilo trascendental, algo manifiesto en todas y cada una de sus obras, bellísimamente recogido, por ejemplo, en la escena del sueño en *Stalker* (1979).

En su obra póstuma *Esculpir en el tiempo*, habla de su percepción del cine, de esa involucración y responsabilidad en la presentación de las imágenes y las ideas de forma sutil y etérea que no dirija, sino permita llegar a la introspección, al refugio con los sentimientos, valores y la espiritualidad que, en el devenir de unos tiempos marcados por el materialismo, ha perdido.

Entonces, ¿tiene el espectador de cine alguna libertad de elección? Dado que un plano, escena o episodio no describe, sino que fija literalmente un acontecimiento, un paisaje o un rostro, en el cine se llega a una peculiar norma estética, a una concreción que sólo permite una interpretación unívoca, contra la cual se rebela a menudo la experiencia personal del espectador.

[...]

¿Por qué el público de masas prefiere a menudo temas exóticos en el cine, que nada tienen que ver con su propia vida? Piensa que conoce ya de sobra su vida, está harto de ella y en el cine prefiere tener experiencias desconocidas: cuanto más exótica, cuanto más alejada de la vida cotidiana, tanto más interesante, entretenida y pedagógica le parece una película.

[...]

Precisamente por esa competencia con el cine comercial, el director tiene una especial responsabilidad frente a los espectadores. Pues, por los efectos específicos del cine (esa identificación de cine y vida), la más absurda película comercial puede ejercer sobre el público ingenuo y burdo el mismo efecto mágico que el verdadero arte ejerce en un espectador exigente. La diferencia fundamental, trágica, reside en el hecho de que una película artística despierta en su público emociones y pensamientos, mientras que el cine de masas —con ese efecto suyo especialmente adormecedor e irresistible— apaga todas las demás reflexiones y sentimientos de su público de forma definitiva e irrecuperable. (92)

Es innegable que para Tarkovski el cine se erige en un elemento transformador en el que, al igual que Rivas, encuentra su vocación de servicio a la humanidad

En todas mis películas me he esforzado por establecer lazos de unión que aúnen a las personas (dejando de lado los intereses meramente materiales). Lazos de unión que, por ejemplo, a mí mismo me unen a la humanidad y que a todos nosotros nos ligan con lo que nos rodea. Tengo que sentir imperiosamente mi continuidad espiritual y el hecho de que no me encuentro por azar en este mundo. Dentro de cada uno tiene que haber una determinada escala de valores. (93)

Hilvanando con la idea de Dreyer, Terrasa (94) explica la importancia que para Tarkovski adquiere el montaje, en cuanto a la importancia de la persecución de la objetividad, que debe partir del mismo director

El director debe permanecer fiel a lo particular, a las cosas, a la historia, a las tomas concretas: lo que él denomina fidelidad al tiempo. Cada imagen tiene una realidad irrepetible, que el director debe perfilar hasta hacerla clara; cada

toma tiene un tiempo que constituye su sentido profundo y propio, y que hay que sacar de la materia, hacerlo surgir del mármol: esculpir.

Los planos son largos y sin cortes, que reflejan la misma vida que para él tiene el simbolismo de la naturaleza — y que se aprecia en *Sacrificio* (1968)—, el agua como fuente de vida y paso del tiempo, el uso de los animales... Un uso pictórico único —los cambios entre color y blanco y negro, según la etapa en *El espejo* (1975) —. Él mismo habla de un cine de autor, como aquello único y creado sin referencias previas, y que expresa ideas recurrentes de imágenes icónicas y conceptos abstractos como, en su caso, los sueños, la memoria o la infancia, lluvia en interiores, personajes levitando o casas en llamas,

En la obra de Tarkovski también es innegable la influencia pictórica coincidente con Bresson, y con el más actual Lynch, igualmente ambos referentes de Rivas, que también, por su propia formación en Bellas Artes, va a reflejar en la suya<sup>4</sup>.

### 3.7. LA MIRADA FOTOGRÁFICA DE ABBAS KIAROSTAMI

Otro cineasta que, en épocas más recientes del cine, se ha acercado a este estilo trascendental es Kiarostami, también con profusión en el uso del diálogo poético y la narración alegórica. Como los anteriores, multifacético, y como Rivas, también estudió Bellas Artes, lo que dota de una combinación en su perfil de múltiples facetas creativas y artísticas, — además de director de cine, guionista, fotógrafo, productor y poeta, ha sido pintor, ilustrador y hasta diseñador gráfico—, de tal manera que su obra, innegablemente, se ha visto salpicada por su particular uso de la imagen y del lenguaje audiovisual.

Su legado se caracteriza por la ambigüedad con la que mezcla ficción y documental, simplicidad y complejidad, cambio y persistencia, vida y muerte, sencillez diegética por una parte y complejidad estilística por otra, etc. a la vez que posee una gran belleza y realismo, que aborda lo que para él es realmente importante, el valor de la vida, la conciencia de la fugacidad y la autoconciencia de la imagen, todo ello desde la conciencia de que no se puede filmar la vida, sino su representación (95), todo ello apreciable en la magnífica ganadora de la

---

<sup>4</sup> La propia Carolina Rivas lo confirma en entrevista. Ver *Anexo 1*.

Palma de Oro en Cannes *El sabor de las cerezas* (1997). El uso de plano fijo a la espera de que lo “real” se separe de la “realidad”, donde el uso del tiempo muerto cubre una intensa necesidad dramática, de tal manera que obliga al espectador a estar activo esperando a que esa realidad se manifieste, sin tener la certeza de cuál será ese momento. También en su obra el metalenguaje adquiere dimensiones imprescindibles, la realidad nunca es una respuesta de una sola cara, como en *Copia certificada* (2010).

El arte no tiene juicio, pero te obliga a pensar (96)

Esa mezcla de cine de ficción y documental, también llamada de “falsos documentales” o “documentales de creación”, como en *Close-up* (1990), *Y la vida continua* (1992) o *A través de los olivos* (1994), es su fórmula para recoger la vida:

No me agrada cuando se limita a contar una historia o cuando se torna en sustituto de la literatura. No acepto que subestime o exalte al espectador. No quiero estimular la conciencia del espectador ni generar en él sentimientos de culpa. Si consideramos que el cine tiene el deber de contar historias, me parece que una novela lo hace mejor. Las novelas radiofónicas, los dramas y los teleteatros realizan un buen trabajo en ese sentido.

[...]

El cine es diferente. Nos aproximamos a la poesía a través de nuestros sentimientos. Y al cine, a través de nuestro pensamiento o intelecto. [...] Pienso que si deseamos que el cine sea considerado una forma de arte mayor, es preciso asegurar la posibilidad de que no se lo entienda.

No soporto el cine narrativo. [...] la única manera de prefigurar un cine nuevo reside en un mayor respeto por el papel desempeñado por el espectador. Es preciso anticipar un cine “in-finito” e incompleto, de modo que el espectador pueda intervenir para llenar los huecos, las lagunas. [...] estoy reflexionando sobre un cine que “no haga ver”. Creo que muchas películas muestran demasiado y pierden el efecto. Estoy intentando entender cuánto pueden hacerse valer sin mostrar. En este tipo de películas, el espectador puede crear las cosas de acuerdo con su propia experiencia, cosas que no vemos, que no son visibles. (97)

Kiarostami se aleja de la pretenciosidad y el artificio, y lo resume con una frase mítica:

Existe una oración que dice: “Dios, muéstrame las cosas y las personas como son y elimina las falsedades que puedan confundir mi percepción. Y Dios creó la cámara digital. (98)

Lamentablemente, como ha ocurrido con otros grandes del séptimo arte, el reconocimiento pleno a la obra y legado de Kiarostami ha llegado tras su fallecimiento. A pesar de haber recibido numerosos premios y menciones en vida, es ahora cuando su estilo tan personal es cada vez más y más valorado. Nancy (99) defiende su obra porque para él Kiarostami pone el broche a un movimiento profundo que invade el cine de los últimos tiempos superando nociones de ficción, documento o representación abriéndose sobre la humanidad sin preconcepciones ni sentido prefijados, poniendo el énfasis en la responsabilidad narrativa del director como constructor del espejo de la realidad transformadora social. Él mismo insiste en esa honestidad que también está presente, con todo su rigor, en la obra de Rivas:

[...] un cineasta debe ver algo más, relacionado con sus experiencias personales, que han ido configurando su propia cosmovisión. Esto es totalmente personal y también del todo social. Así que si eres fiel a ti mismo y no temes ser deshonrado al exponer lo que quieres (se ríen), cuando termines tu obra, en este mundo, en algún lugar, hay gente que va a simpatizar contigo. Nosotros no elegimos nuestro público, sino que somos elegidos por éste. Si logramos encontrarnos y expresarnos a nosotros mismos, si conseguimos el privilegio de la autenticidad al dar nuestra propia visión de una realidad determinada, siempre habrá espectadores que se sientan satisfechos y enriquecidos vivencialmente con nuestra obra. (100)

En resumen, en los últimos años, se viene calificando el cine de Kiarostami como “una reformulación estética del cine en su estado puro y primitivo”. (101)

### 3.8. LA ANAMORFOSIS EN ALEXANDER SOKUROV

Este director ruso, cuyas películas se distinguen por la alta realización estética, esta notablemente influenciado por su compatriota Tarkovski con quien,

además, compartió amistad. Confluye con él en seguir la tradición espiritual y persigue recuperar la tradición cristiana de la vieja Rusia, denostando la mentalidad y el planteamiento occidental en paralelismo con la eslava.

Sin embargo, a ambos directores los separa la importancia que uno da sobre otro a la pintura sobre el cine, como es el caso de Sokurov, que alienta la bidimensionalidad de la pintura, buscando conseguir los resultados artísticos que la pintura permite crear en un cuadro. Este pensamiento se aprecia en el peculiar uso de lentes y angulares extremos, en algunos casos incluso descentradas respecto al eje de filmación, uso de filtros polarizados, por ejemplo. (102)

Siguiendo la estela de los anteriores, la presencia de los matices pictóricos queda patentes en el tratamiento de la imagen. Sin embargo, él mismo rechaza la calificación de cine como arte, ya que le falta la profundidad, a la que debería renunciar, según él, pues las proyecciones siempre se hacen sobre superficies planas y no pluridimensionales. De hecho afirma que el cine no puede ser sino el arte de lo plano (103), de hecho, el uso que hace de la anamorfosis en contra a la dimensionalidad y diferentes visiones que aporta en la pintura, confirma, con el empleo que él lo usa en su cine, las limitaciones del medio. Para Sukorov la pintura consigue resultados superiores, y valora mucho más a un dibujante que a un director

El cine tradicional adula al espectador, halaga su gusto por lo verosímil; pero casi nadie trabaja para ir más allá de la realidad óptica. ¿Se preguntaron, acaso, por qué la mayoría de los cineastas no sabe dibujar? Aprender a dibujar requiere una inmensa cantidad de trabajo y una gran voluntad para emanciparse del realismo óptico; ahora bien, a la gente que hace películas en general no le gusta trabajar. Yo tengo la impresión de que el cine es un refugio para los perezosos.

Respecto a las temáticas de sus filmes, y a los efectos que su visionado ejerce sobre el espectador, no hay duda de que sigue la estela de los directores que se citan en este capítulo, por ejemplo, en su tetralogía con *Moloch* (1999), *Taurus* (2001) y *Sol* (2005), cada una de ellas dedicada a un personaje histórico representante del poder, Hitler, Lenin y Hirohito en sus horas más bajas y en estados más decadentes, como el punto común a cualquier mortal que conduce a la reflexión, al que luego sumará el premiado *Fausto* (2011). En todas ellas se

evidencian las referencias pictóricas que tanto le caracterizan y otros elementos estéticos que le dan ese valor visual tan especial a sus imágenes: el artificio de la luz para crear atmósferas especiales e íntimas, ritmo lento, planos excepcionalmente abiertos —como el plano general para la devastada soledad de Hirohito en la mencionada *Sol* (2005) o el plano aéreo de la ciudad en *Fausto* (2011), por ejemplo—, o el excepcional plano secuencia de *El arca rusa* (2002) de noventa y seis minutos de duración prescindiendo, por lo tanto, del montaje, en la línea de los autores mencionados.

### 3.9. EL SIMBOLISMO EN LA OBRA DE TSAI MING-LIANG

Un universo de oscura soledad caracteriza la obra de este director. El protagonista de sus obras, Lee Kang-Sheng, presente en todas ellas, a modo de *alter ego* del director en el mundo que muestra Tsai Ming-Liang en sus películas, esa soledad que, por otra parte, no deja de tener una gran coherencia temática, actoral y estilística. (104)

El ritmo de sus creaciones es lento, con pocos diálogos, con atmósferas alienantes, tomas largas, planos fijos —como el cercano a los cinco minutos de duración con el que abre *Stray Dogs* (2013) para pasar a otro en el apenas hay movimiento de cámara de otros tres minutos, o los quince únicos planos de que se compone *Walker* (2012)— el especial uso de los efectos sonoros,... en la línea de los directores citados anteriormente, representa en tono paródico la sociedad contemporánea, y es precisamente a partir de la negación de lo trascendente, como contribuye a ella. (105)

En cuanto a estética del lenguaje cinematográfico, tiene numerosas coincidencias con los directores englobados en el estilo trascendental. Hay una reiteración en el uso persistente de sus actores fetiche en las obras, así como de los espacios y localizaciones, que imbuyen un aura de que podría tratarse de capítulos o continuaciones (106), a pesar de la modificación argumental. Precisamente este hecho incide en su preocupación por mostrar su interés por las cuestiones atemporales que rigen la existencia humana, que contrasta con el aislamiento decadente de los protagonistas de sus obras, el descontento, la desesperación... Como recoge Gómez Muñoz (107) citando a Camhi:

[...] cuando realizo una película nunca pienso primero en la trama, sino pienso en términos de concepto o revelación [...]. Si no puedes acceder a mis filmes de forma metafórica, los malinterpretarás por completo

Hay un interesante simbolismo en la obra de Tsai Ming-Liang que es su forma de mostrar la relación con el mundo de los individuos que lo habitan. Así, siempre muestra paisajes urbanos marcados por el aislamiento y la alienación que alertan sobre la deshumanización que se está produciendo en un mundo supuestamente más interconectado que nunca —en *¿Qué hora es allí?* (2002)—, estructuras: las familiares desajustadas o *boicoteadas* —como en *Perros callejeros* (2013), *Rebeldes del dios neón* (1992) o *El río* (1997)—, los espacios deteriorados y ruinosos que simbolizan el paso del tiempo y la dejadez, el cuestionamiento del yo en forma de desajuste de identidad sexual —*La nube errante* (2005)—, la sexualidad como contacto superficial para paliar los vacíos —*El agujero* (1998)—, los espacios agónicos y reclusivos que muestran la asfixia humana y la incapacidad para escapar de los mecanismos de sometimiento —un ejemplo genuino de ello es *Good Bye, Dragon Inn* (2003)—.

Tsai Ming-Liang también hace un uso dual de símbolos de las culturas occidentales y orientales, e incluso señala mediante gestos en los que muchas veces queda de manifiesto tanto el conflicto entre la tradición y la modernidad como entre lo sagrado y lo profano.

Tal y como los referentes del estilo trascendental, en sus obras se encuentra también la *estasis*, el uso de lo cotidiano que refleja la universalidad de lo común del ser humano, en su día a día, para evidenciar necesidad de escapar de ese vacío alienante a través de la trascendencia, la disparidad como *incidente incitante* de Shrader. Sin salida, sin escape, sus personajes sólo podrán encontrar el esplendor fuera de la vida terrena, lo que coincidiría también con los directores anteriormente nombrados aun cuando sea desde un enfoque secular.

**CAPÍTULO 4: ASPECTOS  
BIOÉTICOS DE LA  
DELIBERACIÓN  
NARRATIVA PROVOCADA  
POR EL CINE**



En la narración antropológica del ser humano el ámbito cinematográfico tiene mucho que aportar, sobre todo de quienes han habitado en el último siglo. Se ha expuesto en capítulos anteriores cómo el cine se ha convertido en un importante modo de expresión en la manifestación de la realidad que lo rodea, reflejando no solo la cotidianidad de la vida, sino también los sueños, fantasías, aspiraciones y temores de las personas. A su vez, también ha incidido en ellas, pues se ha demostrado que tiene mucha relevancia para la estructuración cognitiva de las personas que habitan el llamado “siglo de la imagen”, así como con la configuración de la percepción e interpretación de la realidad y del contexto que las contiene Orellana y Gutiérrez de Terán (108) alaba la capacidad que tiene el cine en relación con el espectador para ayudar a la identificación con su propia realidad antropológica y, por ende, a la comprensión de su propia historia vital y hasta de su propia naturaleza en términos de conciencia y valores

El cine no es un instrumento de discurso científico ni filosófico. Sin embargo, por su propia naturaleza, es ideal para ilustrar las realidades antropológicas que subyacen en muchos problemas científicos y biológicos.

[...]

El valor estético y antropológico de un filme no depende tanto de su género como de la mirada humana que lo sustenta.

[...]

Pero el cine puede ser también un espejo donde el hombre se mira y es capaz de descubrir lo más noble y lo más mezquino de su rostro. En la pantalla se refleja tanto la verdad como la mentira.

Otra de las aportaciones del cine, es su universalidad. El cine une. *“La reflexión sobre el cine, es una forma de pensar la experiencia y transmitirla; es tema y método”* que decía Domingo Moratalla (109) Distintos espectadores en países y culturas diferenciadas, incluso en épocas distintas, ante un mismo filme

comparten emociones, sentimientos, son igualmente conmocionados por las vicisitudes que les suceden a los intérpretes. García Manrique (110) lo expresa así

El relato fílmico, incluso más que el literario, ofrece la imagen, la estampa real, la foto del suceso, y por eso nos atrae, percibimos sinceridad o autenticidad y, sobre todo, verdad.

Muchos de los problemas bioéticos, por otra parte, pueden ser presentados al público de forma narrativa, es decir, mediante una trama y con unos personajes que lleven al espectador a comprender los diferentes puntos de vista y consecuencia de las acciones, promoviendo la reflexión y la responsabilidad sobre las decisiones tomadas pero, con la ventaja del “efecto escaparate”, o lo que es lo mismo, con la posibilidad de involucrarse emocionalmente en la historia pero sin las consecuencias que tendría para su existencia vivirlo de primera mano.

El lenguaje del cine es precisamente un lenguaje emotivo que busca establecer un vínculo cordial entre los personajes y los espectadores. [...] por eso, la presentación fílmica de un problema bioético puede ayudar a captar todo su sentido e implicaciones, a partir de la sacudida emocional, de la conmoción. (111)

Es en este sentido cuando vinculamos la responsabilidad educativa y formativa del “buen cine” como modelo que señala Tomás y Garrido (112)

Se trata de iluminar algunas ideas centrales del humanismo [...] encontrar claves para redescubrir y esclarecer el sentido trascendente de la persona, y de su genuina dignidad; de recuperar, construir y reconstruir una cultura como ámbito idóneo para la realización personal.

y ella cita una frase de Harvey Keitel en *La zona gris* (2001) para añadir “*Estoy seguro de que mucha gente se mete en los cines con el fin de explorar un poco la Humanidad*”.

El cine nos aporta también el poder de reconfigurar la realidad en la manera que nos abre nuestra visión sobre el mundo, a otras culturas y maneras de afrontar la vida, nos aporta una mirada más global, nos facilita el alejarnos del etnocentrismo occidental, pero es preciso que la mirada con la que se contempla esté educada de manera crítica, para poder discernir lo que es lícito de lo que es

posible<sup>5</sup> y no perder la conexión con la realidad, como advierten Lipovetsky y Serroy (113)

El individuo de las sociedades modernas acaba viendo el mundo como si *éste* fuera cine, ya que el cine crea gafas inconscientes con las cuales aquél ve o vive la realidad. El cine se ha convertido en educador de una mirada global que llega a las esferas más diversas de la vida contemporánea.

Reúne Domingo Moratalla (114) toda una suerte de ventajas que supone poder contar con el cine para la hermenéutica y la bioética, como elemento de reflexión. Como primera ventaja hace ver la capacidad del cine para aportar vivencias y sensaciones que pueden ser vividas directamente por la emoción que provoca la imagen de la pantalla, aportando pues, una mayor capacidad experiencial que el mero conocimiento sin otro vínculo emocional. En segundo lugar, habla de la capacidad de concreción de este medio en contraposición a la abstracción de otras ciencias. Como tercera ventaja señala la capacidad de comprensión a través de la identificación de otras épocas y culturas, el reconocimiento de valores y la facilitación, en consecuencia, de la apertura mental. En cuarto lugar, se encontraría la ventaja que posibilita el distanciamiento de la experiencia directa, con lo cual, contribuiría al enfoque crítico y no sesgado por nuestra implicación. Como quinta ventaja, refiere la ventaja de incorporación de los valores

Los valores no pueden comunicarse o construirse de una forma teórica, hemos de ponerlos en acción; la forma más correcta y eficaz es la narración [...] Los valores sólo pueden ponerse en acción cuando los propios valores se ven encarnados en la acción.

Continúa con una sexta ventaja en la que defiende el cine como un “laboratorio moral” que permite al individuo desarrollar su capacidad crítica y de

---

<sup>5</sup> I Corintios, 10:23 "Siguen insistiendo: *Todo está permitido*. Pero no todo es conveniente. *Todo está permitido*. Pero no todo es provechoso."

juicio, contribuyendo a su maduración como persona y a la formación de su propia identidad. Aún hay una séptima ventaja que consistiría en aumento de la capacidad de resolución problemática, al facilitar la experiencia de una lógica plural ampliada, mucho más lejos de los planteamientos lineales unipersonales. Finaliza con una octava ventaja en referencia a la generación de nuevos hábitos de pensamiento mucho más creativos vinculados al fomento de la imaginación, al ampararse en un ámbito con muchas más posibilidades que la vida real y cotidiana.

El cine permite obtener todo un registro de emociones en el gran arco que va desde las más positivas a las más negativas y lo hace desde una complejidad tal, y en tantas capas que favorece inexcusablemente el hecho de que produzca una integración educacional respecto al carácter de la persona. Pero precisamente por este motivo es pertinente educar al espectador en una correcta decodificación de lo recibido. No se puede intervenir en la producción fílmica, por algo denominada la "industria del cine" debido a su carácter empresarial que buscará, fundamentalmente, la rentabilidad económica, pero sí se puede, y se debe incidir, en la formación de una sólida base de juicio razonable y discernimiento respecto a lo presentado en pantalla.

Siguiendo la tesis que plantea Ricoeur (115), el cine permitiría redescubrir y reconfigurar la experiencia humana mediante su función mimética. La mimesis es la representación de la acción, pero desde el prisma de la ficción y de la fabulación pero, eso sí, siempre dentro de los límites de que esa posibilidad nueva y creada de que se pueda producir en realidad. De hecho, a catarsis únicamente se produciría si las experiencias sobre las que se ficciona son identificables, por una parte, para el individuo, y si son posibles, por otra.

Así, en una primera fase que él denomina Mímesis I, el individuo hará la configuración o creación de una realidad previa que podrá alterar y manipular en la segunda fase, Mímesis II. Tras el aprendizaje que la vivencia de estas dos fases supondría, llegaría la Mímesis III que contendría la refiguración de la catarsis posibilitando el aprendizaje del individuo.

Domingo Moratalla (106) recoge este proceso de forma esquemática y muy visual en la siguiente tabla:

MÍMESIS I	MÍMESIS II	MÍMESIS II
Prefiguración	Configuración	Refiguración
“Antes de...”	La obra/el relato/la película	“Después de...”
Creencias, valores, actitudes, prejuicios,...	MUNDO DE LA FICCIÓN	Aplicación/apropiación Mundo de la ficción + Mundo del lector/espectador
<i>Experiencia previa...</i>	<i>Experiencia imaginada (ficción)</i>	<i>Experiencia interpretada (enriquecida narrativamente)</i>
ESPACIO Y TIEMPO DE APRENDIZAJE		

Tabla 2. Fases de la mimesis de Paul Ricoeur a lo largo del proceso de aprendizaje

#### 4.1. EL RECURSO DEL CINE COMO HERRAMIENTA PEDAGÓGICA EN BIOÉTICA

La formación en bioética debería ser sustancial a cada individuo. A lo largo de la vida constante y continuamente se presentan situaciones que afectan directamente a su calidad de vida, a su relación con los otros, a la relación consigo mismo, con su cuerpo y su persona, etc. que le obligarán a tomar decisiones para

las que debería estar preparado. Sin embargo, los diferentes planes educativos en la actualidad no contemplan la aportación de una sólida base de conciencia ética y moral con la que afrontar las diferentes circunstancias por las que transitará y que afectarán directamente a su vida e indirectamente a la de las personas de su entorno e incluso de más allá de este.

A lo largo del desarrollo de este trabajo se ha puesto de manifiesto, ya no sólo la necesidad de la adquisición de un conocimiento, sino de los diferentes canales y modos en los que esta formación y configuración de la personalidad y, por lo tanto, de los comportamientos, actuaciones y decisiones que tome un individuo a lo largo de su vida se van a ver afectados por la información que consciente e inconscientemente adquiera de su entorno. Un entorno cada vez más vehiculado por la imagen y el mundo audiovisual.

También se ha mencionado la cualidad del cine como medio de difusión y divulgación que incide en el individuo sin acción por su parte, es decir, en el individuo como ente pasivo y meramente receptor.

Se ha hablado también de la necesidad de dotar a los individuos de un sistema de juicio crítico hacia la información recibida si no es posible que puedan ejercer su capacidad de elección acerca de los inputs recibidos, dada la cantidad y masificación de emisiones informativas a través de canales que se multiplican y que la multiplican ya de forma exponencial.

Con todo ello se quiere hacer notar la importancia que el cine tiene para la divulgación y difusión de los principios y conocimientos bioéticos, no solamente desde un ámbito educativo, sino como fórmulas extrapolables al resto de componentes de la población. Para ello es preciso fomentar la importancia de apoyar el desarrollo y la divulgación de ese “buen cine” que señalaba Tomás y Garrido y que ya se ha mencionado anteriormente.

El cine es un instrumento para la formación en bioética, incluso un atajo. Un paseo lleno de sensibilidad y de reflexión para la comprensión del hombre y, desde ahí, una riqueza para acertar en las nuevas decisiones que los avances vertiginosamente nos plantean e imponen.

Las películas bien elegidas nos ayudan a descubrir el valor de lo ordinario, y proporcionan vivencias que nos hacen reaccionar, que incitan a la reflexión personal y al diálogo. [...] hay cine que ayuda a preguntarse y a dialogar

sobre los por qué del vivir e incluso sobre las preguntas a los eternos interrogantes. (117)

También se ha hecho un recorrido en esta tesis por la corriente del *estilo trascendental* en el cine, destacando la función que éste ejerce para con el ser humano. En el próximo capítulo se presentará la figura de la cineasta Carolina Rivas que, como profesional y como ser humano, contribuye con sus acciones directas a un modo de vida acorde con los planteamientos bioéticos, y se presenta su obra precisamente como un instrumento al servicio de la bioética. Carolina Rivas no solo se compromete como creadora, sino también como divulgadora y docente, motivo por el cual se incluye en la tesis este apartado vinculado específicamente a la enseñanza de la bioética de manera formal.

#### 4.4.1. Modelos educativos de enseñanza de la bioética a través del cine

La peculiaridad de la materia y la profundidad de los temas que la bioética contempla, precisa que el formador que fomenta del aprendizaje reúna unas determinadas cualidades y características humanas, más allá de las competencias meramente profesionales. Poder incidir en cada una de las partes de esta tríada es básico para un resultado satisfactorio.

Así, tal y como recoge León Correa (118), se recomienda que el docente haga un esfuerzo para conocer a sus alumnos, de cara a poder presentar la formación de manera emocionalmente vinculante y motivadora para cada uno de ellos, haciéndoles sentir personas más allá de meros alumnos de manera que se genere un clima de confianza y respeto que propicie el aprendizaje y la transmisión de valores. Promover las actitudes y capacidad de diálogo, sobre todo aquellas imprescindibles en este contexto concreto de la materia en aprendizaje, en la que la discusión de dilemas morales pueden convertirse en un gran facilitador. Abel (119) lo expresa aún de forma más contundente, y no deja lugar a equívocos

[...] respeto al otro, tolerancia, fidelidad a los propios valores, escucha atenta, actitud interna de humildad; reconocimiento de que nadie puede atribuir el derecho a monopolizar la verdad y que todos hemos de hacer un esfuerzo para ser receptivos, esto es, aceptar la posibilidad de cuestionar las propias

convicciones desde otras posiciones y lo razonable de otros argumentos. En otras palabras, se necesita la escucha recíproca, el enriquecimiento de la competencia profesional interdisciplinar y la autenticidad de los acuerdos. Los dogmatismos científicos o espiritualistas y las visiones reduccionistas son un auténtico estorbo. La ignorancia convierte en imposible el diálogo bioético.

Todo ello sin dejar de fomentar cualquier acción educativa pertinente para promover al cambio de actitudes.

Sobre la evolución de los modelos más educativos, Domingo Moratalla (120) resume en una tabla muy acertada los tipos y usos específicamente en el caso que nos ocupa, el del cine

MODELOS DE ENSEÑANZA (ÉTICA/BIOÉTICA)	EL CINE SE UTILIZA...
Catequético	Para <i>ilustrar</i> unas opciones previas
Neutral	Para <i>presentar</i> posiciones diferentes
Socrático	Para <i>deliberar</i> buscando la mejor opción

Tabla 3. Modelos de enseñanza en bioética

En cuanto a metodología, la deliberación se presenta como “la actividad propia del razonamiento moral” (121) y como el acto moral es complejo en sí mismo, y procesa una reflexión, la deliberación permite incidir en los tres niveles que lo componen: el cognitivo (hechos), el estimativo (valores) y el práctico (deberes).

La deliberación vinculada a la narración, y por tanto, extrapolable al cine permite vivir la catarsis que defendía Ricoeur, a la vez que fomenta la reestructura de hábitos mentales y mapas cognitivos, como se expuso desde la perspectiva psicológica. También, al presentar un problema y desgranarlo en sus

partes, permite discernir aquellas que directamente atañen al ámbito moral, de tal manera que se facilita la claridad de ideas y resolución mientras que se fomenta la responsabilidad hacia las decisiones e implicaciones. El cruce entre la deliberación narrativa de la bioética en su uso en el cine y las fases de la mimesis de Ricoeur se aprecia con claridad en la tabla que aporta Domingo Moratalla (122)

DELIBERACIÓN PREFIGURADA (mimesis I)	DELIBERACIÓN CONFIGURADA (mimesis II)	DELIBERACIÓN REFIGURADA (mimesis III)
<p>Ingenua, no crítica, no metódica, espontánea; la desarrollamos inconscientemente ante una determinada situación, ante un problema; nuestras evaluaciones espontáneas, aprendidas, etc.; procedemos de tal forma, en función de las ideas y creencias que tenemos, influidos por otros, por los medios,...</p>	<p>La propia película, el director, el guion, el montaje, etc., nos ofrecen una respuesta a una situación, a un problema, a un caso,... lo han elegido, y lo han presentado de una cierta forma... el mundo de la ficción se presenta como configuración de un problema. Comprender una película es en buena medida detectar, plantear, el problema y hacerlo propio.</p>	<p>Crítica, gracias al cine, y al uso del cine mediante un método... no automáticamente... aprendemos a deliberar, para que nuestra forma de deliberar sea más rica, metódica y potente.</p>

Tabla 4. La deliberación narrativa de la bioética en su uso en el cine y las fases de la mimesis de Ricoeur



**CAPÍTULO 5: CAROLINA  
RIVAS: OBRA,  
PENSAMIENTO Y  
TRANSCENDENCIA**



### 5.1. CAROLINA RIVAS, ORÍGENES Y TRAYECTORIA DE UNA CINEASTA COMPROMETIDA

Carolina Rivas es una de las cineastas mexicanas más reconocidas en la escena internacional. Estudió en la Escuela de Escritores de la SOGEM (1996-1998), en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM), donde se especializó en dirección y guion, licenciándose en cine en 2003 y asistiendo al *Talent Campus-Berlín* (2004).

En el curso de su desarrollo profesional, y a fin de profundizar y conectar con las diferentes vértices del proceso creativo y artístico, realizó también estudios de teatro en México (1998-2000), recibiendo en 2002 el Premio de teatro Punto de Partida de la Universidad Autónoma de México (UNAM) por su obra *Huye de Z, huye*<sup>6</sup> publicado en la revista digital *Punto de partida* de la UNAM<sup>7</sup>. También se formó en danza Butoh en Brasil (2004)- La adquisición de estos conocimientos de diferentes disciplinas han sido determinantes en la génesis de su *metodología del autoconocimiento*.

Desde el año 2000 ejerce como profesora de cine y vídeo impartiendo clases y conferencias en distintos países. Ha sido jurado en diversos festivales cinematográficos, como Documenta Madrid en 2012<sup>8</sup> y el Festival Internacional de Toluca (México) en 2013.

Su filosofía vital, que queda manifiesta tanto en su obra, como en su modo de vida y compromiso social, se caracteriza por su espíritu humanista y agudeza crítica.

---

<sup>6</sup>[http://www.vigonet.com/lumiere//imagenes/programa\\_semana\\_4.pdf](http://www.vigonet.com/lumiere//imagenes/programa_semana_4.pdf)

<sup>7</sup><http://www.puntodepartida.unam.mx/index.php/443-no-0115/673-0115-portada-punto-de-partida>

<sup>8</sup>[http://www.documentamadrid.com/documentamadrid12/jurados\\_detalle.php?cod\\_jurado=13](http://www.documentamadrid.com/documentamadrid12/jurados_detalle.php?cod_jurado=13)

### 5.1.1. Biografía

Carolina Rivas nació un 27 de marzo de 1972 en Ciudad de México, tercera hija de una humilde matrimonio católico, compuesta por Salomón Rivas Correa (†), hijo, a su vez, de un emigrante del campo a la ciudad, en busca de mejor fortuna, que acabó reconvertido en zapatero remendón. Su madre, Leonor Domínguez Olórzano, que también provenía del campo, llegó a la ciudad para dedicarse al servicio doméstico. Ambos tuvieron cuatro hijos: Olimpia, Roberto, Carolina y Lilián.

Su padre, ávido lector, atesoraba libros con los que formó una pequeña biblioteca. Tanto él como su madre, adquirían numerosas enciclopedias y manuales educativos, no sin sacrificio, conscientes de la importancia de la educación para sus hijos. La infancia de Carolina se desarrolló en un barrio lleno de vida y ruido. Carolina encontró desde pequeña su refugio, pues, en la lectura y en las bibliotecas, que frecuentó para sus estudios y proyectos. Es muy probable que su temprana afición a la escritura provenga de esa época.

Sin antecedentes familiares artísticos, su primera relación con el mundo del teatro se produjo por casualidad, a la edad de cinco años, cuando un amigo de la madre le propone formar parte del grupo de niños soldaditos en una representación infantil del cuento “El soldadito de plomo”. A pesar de que esta participación nunca se llegó a producir, fue precisamente por este hecho, que Carolina comenzó a escribir, de forma totalmente natural y autodidacta, pequeñas obritas teatrales que, con permiso y guía de su maestra escolar, comienza a representar para sus compañeros. Al finalizar la etapa de la escuela, es esa misma maestra la que recomienda a la madre de Carolina inscribirla en una escuela de teatro. Las condiciones económicas de la familia, sin embargo, no lo permiten. No obstante, el hambre artística de Carolina ya se ha abierto paso, y de tal manera, que los padres la matriculan para su segunda enseñanza en un Bachillerato de Arte. Esto le permite recibir formación integral en disciplinas como la danza, el teatro, la música y artes plásticas, lo que será determinante para el resto de la trayectoria formativa de Carolina en un futuro. También, gestará desde temprano una visión particularmente estética e integradora que caracterizará el enfoque plástico de las imágenes de su filmografía.

Es esta segunda etapa, que Carolina Rivas, alentada por sus profesores y dadas sus cualidades, escoge especializarse en pintura, aunque dudaba entre las otras disciplinas artísticas que estudiaba, sobre todo con el teatro. Finalmente, en lo que ella misma califica como “*un giro del destino*”, se dan unas circunstancias que imposibilitan que Carolina se pueda matricular en una afamada escuela de Bellas Artes, al suspender dos asignaturas que la retrasan un año y la separan de su grupo de compañeros. Al poner esta distancia no premeditada, que rompe ese vínculo de amistad y conexión, Carolina se replantea si realmente su camino se encuentra en la pintura, y vuelve a conectar con sus sentimientos originales.

En otro “giro del destino”, siempre según ella, tuvo un encuentro fortuito en el taller de zapatero remendón de su padre con un director de documentales, que la marcaría y que la impulsa a acercarse al sector cinematográfico, y comienza a hacer sus primeros voluntariados en escuelas de cine.

Sin embargo, la suerte tampoco parecía estar de su lado en esta ocasión, ya que cuando ella quiso optar únicamente se ofertaban veinte plazas por año y podía haber entre trescientos y cuatrocientos aspirantes. Carolina no fue seleccionada. Mientras tanto, un amigo le sugiere que también puede dedicarse al cine, pero desde la escritura, y le plantea matricularse en los estudios para guionista. Es así como empieza su camino en la escritura en la Escuela de Escritores de la SOGEM, en la que pasará tres cursos y que le aportará un amplio bagaje y experiencia, así como numerosos referentes bibliográficos que configuran, también, su manera de encarar las obras audiovisuales.

Al finalizar sus estudios de escritura se matricula, ya por fin, en la escuela de cine. Es en esta escuela donde escribirá su primer guion y rodará el primer cortometraje: *La vida se amputa en seco* (1995). Desde esta primera obra ya serán evidentes las herramientas que caracterizan el cine de Carolina Rivas: el marcado cariz social, su visión estética y su uso del sonido.

Antes de cursar el último año, decide de nuevo tomarse un año de introspección en el que, auspiciada por la Cineteca de México, se desplaza a Brasil. Allí coincide con las máximas figuras de la danza Butoh con los que se forma y complementa su bagaje. Fruto de la inmersión en esta disciplina, nacerán muchas de sus propuestas de creación y dirección escénica y de actores, y factores como la mirada, el uso de los silencios, la contención, etc. pasarán a formar parte de su repertorio de instrumentos técnicos.

Ya de regreso a México, estudia con el gran maestro polaco Ludwik Margules<sup>9</sup>, director de teatro contemporáneo, con el que amplía su formación en manejo escénico, dirección de actores, contención, administración de la energía,...

Después de este impasse, Carolina Rivas retoma sus estudios de cine y los finaliza con la realización de su segundo y premiado cortometraje *Zona Cero* (2003), inspirado como se ha mencionado, en esos referentes bibliográficos adquiridos durante su formación como escritora, concretamente en un cuento de Juan Rulfo. Al acabar, es becada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) con el que realiza su tesis y edita el libro "*Cine paso a paso*".

Entre los años 2003 y 2004, Carolina Rivas se dedicará a visitar diversos países mostrando su obra *Zona Cero*, que alcanzó notoria popularidad a raíz de ser seleccionada en el Festival de cine de Cannes.

Poco después, y de nuevo en México, se queda impresionada por las imágenes de unos niños en Palestina que para ir a la escuela debían ir saltando de un tejado a otro, evitando los peligros de las calles. Su entorno más cercano critica el hecho de que teniendo conflictos en su propio país sería más adecuado hacerlos públicos, que irse fuera y hablar y denunciar lo que sucede en los de países que quedaban lejos de su alcance y área de influencia. A pesar de ello, la cineasta no puede olvidar esas imágenes que tanto la conmovieron y decide, con los escasos recursos económicos de un premio fílmico que acaba de recibir, desplazarse a Palestina.

Una vez más, un nuevo giro del destino, de ese camino que Carolina Rivas asevera que nos guía a todos hacia donde debemos estar, permite que sea justamente en ese país donde conocerá a una persona fundamental para su obra y para su vida. Durante una visita para un rodaje en una escuela para la que necesita traducción, le presentan a un intérprete que acabará convirtiéndose en su marido, Daoud Sarhandi.

---

<sup>9</sup> Ludwik Margules (Varsovia, 1933 – Ciudad de México, 2006), periodista y filósofo, fue además director teatral y docente de interpretación durante más de cuarenta años. Fue reconocido con el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de las Bellas Artes (México, 2003). Carolina Rivas (123) señala como

bajo su propia metodología me enseñó a dibujar cada escena con un tema. Esta lección la he asimilado para trasladar su enseñanza de la escena teatral a la cinematográfica. Su aplicación está expresada en el *storyboard* temático.

Daoud Sarhandi, nacido en 1962 en Londres, de cuya trayectoria se hablará más adelante, es un profesional del cine versátil con un largo camino a sus espaldas, que se encuentra en Palestina realizando su libro sobre “Artistas palestinos”. Con él, Carolina Rivas empieza una colaboración profesional que deviene en una relación personal. Ambos se complementan en los aspectos ideológicos y comparten una misma visión vital. De hecho, cuando regresan a Palestina para llevar a cabo el rodaje de *El color de los olivos* se produce el fallecimiento de Yasir Arafat que les hace tener que tomarse una pausa forzosa en la que visitan un zoológico y conocerán a la familia que protagonizará su film. Una frase recurrente de Carolina es “*nada es casualidad, todo son ámbitos preparados*”, y parece ser que, de nuevo, es así.

Terminado el rodaje de *El color de los olivos*, regresa a México donde recogerá, a raíz de los reconocimientos internacionales recibidos por *Zona cero*, el encargo de Canal Once TV para rodar el documental *Cómo te fue en la feria*, llamado inicialmente *Ruedas de la fortuna*.

Es en este periodo donde Carolina y Daoud contraen matrimonio, en 2005 en México, y tienen a su primera hija, Zafirah en 2007.

Como no puede ser de otra manera, Carolina y Daoud se embarcan en un nuevo proyecto, el largometraje *1 para 1*, que les lleva mucho tiempo de ensayo y preparación, debido a su peculiar manera de rodaje en plató y la cantidad de actores intervinientes. Esta forma particular y milimétricamente minuciosa de Carolina se refleja en uno de los ensayos rodados, que acaba teniendo entidad propia y que terminará dando como resultado el cortometraje *El desalojo*.

Mientras tanto, y siempre activos, Carolina y Daoud se ponen manos a la obra del largometraje más peligroso de su vida y que más consecuencias tendrá para ellos, *Lecciones para Zafirah*. Este film marcará un antes y un después tanto en la obra cinematográfica de Carolina, como en su perspectiva vital. El documental que recoge la experiencia de numerosos migrantes que recorren el país de México en el tren denominado La Bestia y las patronas que les dan soporte, cuenta con las primeras apariciones de una pequeña Zafirah que acompañaba a sus padres en los rodajes. Vida y obra permanentemente ligadas en Carolina Rivas, que se verá gravemente amenazada por los hechos que denuncia y que saca a la luz en este documental. Por primera vez Carolina Rivas tiene miedo, mucho más miedo que en el territorio militarizado de Palestina, y no tanto por ella como por su familia.

Después vino la finalización del rodaje de *1 para 1*. Durante el desarrollo de esta filmación se dieron situaciones aún más desagradables y peligrosas que hicieron temer a Carolina por la vida de uno de sus actores y hasta por la suya propia. A este hecho hay que sumar la pérdida de su segundo bebé Kin, nacido prematuro en 2011, dramático episodio que ofrece en su vocación de servicio en *Videovalores* bajo el título de *Las flores* con la postdata: "Todo sucede por una razón y en el momento justo". De hecho, la propia Carolina dice de esta época "*1 para 1* fue lo peor. Yo creo que ahí murió una Carolina". Por todo ello deciden abandonar el país para instalarse en España en 2011, donde ya nace en 2014 la pequeña de sus hijas, Hannah.

Para Carolina Rivas la maternidad, y por ende, la familia, marca un antes y un después, en su vida y en su obra. Llega a decir que a partir del largometraje *El color de los olivos* y de contar con Zafirah, que quiso alejarse del cine documental y que sus obras sean "*películas de esperanza*", afirmando que es el legado que quiere dejar a sus hijas. De ahí viene el cambio de enfoque en ese reflejo de los problemas sociales que encontrará en la orientación de humor para tratar los temas tan serios que, sin embargo, denuncia en *1 para 1*. Esta película pues, a pesar de todo, no pierde el prisma de denuncia social de la deshumanización, la perversión de un sistema para el cual el individuo no existe si no es bajo un utilitarismo.

El proyecto de *Videovalores* es también una apuesta en este mismo sentido, busca ser una suerte de postales fílmicas que dirigen al mundo mensajes de humanidad. *La historia de un árbol* también apuesta por un final de integración y esperanza,... está claro que su cambio de rol a madre se va a reflejar en su cine, que sigue en constante evolución, como ella dice.

Actualmente reside junto a su familia en Santa Coloma de Gramanet (Barcelona) y sigue adelante con su carrera cinematográfica alineada en su equilibrio vital, personal y ético.

### 5.1.2. Trayectoria profesional

Carolina Rivas destaca como directora ya desde sus primeros trabajos en el sector cinematográfico. Sin embargo, a pesar del reconocimiento en esta área, no se limita al ámbito de la dirección sino que prolonga su compromiso e implicación

social, creando diferentes asociaciones y proyectos de marcado cariz ideológico, siempre en consonancia con su filosofía personal y moral, y con sus potentes valores éticos, en esa misión vital en la que el cine es la herramienta divulgativa para realizar un trazado del conocimiento humano, la difusión de una manera de entender la realidad desde la concienciación y el vínculo entre seres humanos más allá de toda frontera y tiempo, tal y como ella misma afirma “*el cine nos ayuda a mejorar nuestra condición humana y por esta razón creo firmemente en el poder del cine*” (124).

En 1995 rueda en México su primer cortometraje como directora, *La vida se amputa en seco* (1995), con la que ya obtiene diversos reconocimientos.

Su segundo cortometraje como directora, *Zona cero* (2003) fue seleccionado en el Festival de Cannes<sup>10</sup>, siendo proyectado en Cinefundación, una sección específica dedicada al Talento Joven. Con *Zona cero* ha obtenido, hasta el momento, veintitrés premios en distintos festivales y países, entre otros reconocimientos internacionales.

En 2008 funda en México la productora *Creadores Contemporáneos*, de la que es Gerente General, en colaboración con el cineasta británico Daoud Sarhandi. Compañía de carácter social y defensor de los derechos humanos, *Creadores Contemporáneos* combina la realización de cine con la intervención social. Hasta ahora ha producido tres largometrajes que han sido objeto de premios internacionales: *El color de los olivos* (Carolina Rivas, México-Palestina, 2006, 97 min.); *Lecciones para Zafirah* (Carolina Rivas y Daoud Sarhandi, México, 2011, 75 min.); *1 para 1* (Carolina Rivas y Daoud Sarhandi, México-España, 2013, 77 min.), película que recibió apoyo de Luis Miñarro, director y propietario de la productora catalana Eddie Saeta. Con esta productora edita en 2011 la revista *Cinerevista digital*<sup>11</sup>, en formato DVD, que persigue poner el cine al servicio de la educación cinematográfica. En su primer número incluye cortometrajes de impacto social producidos en México y EE.UU. entre los años 1995 y 2010 por creadores de diversas nacionalidades, coincidentes en este enfoque educativo y comprometido del cine, como es la tónica de todas las acciones que Rivas lleva a cabo.

---

<sup>10</sup> <http://www.festival-cannes.com/es/peliculas/zona-cero>

<sup>11</sup> <http://www.creadorescontemporaneos.com/cortos.html>

Durante los años 2009 y 2010, ejerce como becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en México, con cuya beca publica en 2010 su libro *Cine paso a paso: metodología del autoconocimiento*, distribuido en España, México y Argentina.

En 2014 funda su compañía de actores *Contemporary Actors Company* y dirige la obra teatral de su autoría *La historia de un árbol*. Actualmente está trabajando en el guion de adaptación para su versión en largometraje.

También en 2014 emprende el proyecto social y cinematográfico *Videovalores*, que desarrollará durante el bienio 2014-2015 bajo el auspicio de la Obra Social "La Caixa" y con la participación de entidades cinematográficas y culturales como Filmoteca de Catalunya, Filmoteca de España, CCCB, Filmets Badalona Film Festival y Cinemes Girona, entre otras. Este proyecto recibió el Premio de Obra Social "La Caixa". Actualmente este mismo proyecto está encontrando repercusión internacional y se está instaurando en otros países, como Alemania, en el que se halla en desarrollo de la primera fase.

En 2016, también junto a Daoud Sarhandi, crea *Open Art*, cuya presidencia ejerce desde entonces. *Open Art* se constituye como una asociación cultural sin fines de lucro cuya misión es fomentar la educación del arte en todas sus manifestaciones y la integración ciudadana. Fundada como extensión de *Creadores Contemporáneos*, es una productora de cine de autor reconocida en la esfera internacional, con la voluntad de establecer en Barcelona un espacio de creación multicultural y social de proyección internacional, impulsando programas sociales y realizando películas bajo innovadores formatos audiovisuales. Defensores de los derechos humanos, *Open Art* impulsa una nueva generación de creadores y realizadores cinematográficos de extracción vulnerable o en riesgo de exclusión para crear obras artísticas. Con un enfoque interdisciplinario de cooperación, diversidad y solidaridad, y con una mirada de Europa 2020, *Open Art* está vinculada con otras organizaciones y entidades internacionales de carácter humanitario y cultural.

Con *Open Art* es seleccionado en 2016 para participar en *Business with social value (BWSV)*<sup>12</sup> celebrado en la ciudad de Barcelona y que intenta generar posibilidades competitivas de negocio con valor social mediante la colaboración

---

<sup>12</sup> <http://www.businesswithsocialvalue.org/es/>

con entidades no lucrativas que den trabajo y contraten a personas en riesgo de exclusión social o discapacidades, a fin de que puedan ser autosuficientes económicamente.

Desde esta asociación, además de con actividades internacionales, como actualmente el programa de *Videovalores* en Alemania, Carolina Rivas específicamente trabaja de manera focalizada en la localidad en la que reside, fomentando un entorno de intercambio, compromiso y responsabilidad, erigiendo su forma de trabajo como ejemplo para modificar la realidad de forma integradora. Así, crea los proyectos *Club de Cinema a Gramanet*, que fomenta el empleo pedagógico del cine fórum como herramienta socializadora en esa línea de servicio que es su lema de vida.

En 2017 crea y dirige el “Foro Social para la Integración Ciudadana” en la ciudad en la que actualmente tiene su residencia, Santa Coloma de Gramanet (Barcelona) que, bajo el lema “Todos estamos incluidos. Todas estamos invitadas” pretende mejorar la inclusión e integración ciudadana mediante el intercambio, por medio de la fusión social, cultural y laboral en múltiple facetas: *bussiness*, musical, gastronómica, networking,... Igualmente fomenta y participa en los talleres “Tiempo x tiempo” dentro del programa de “Banco de tiempo” de la misma localidad, contribuyendo a la formación en cine en fórmula teórico-práctica para personas que, por falta de recursos, no podrían permitírselo.

A nivel cinematográfico, en la actualidad está preparando la preproducción del largometraje *IN* que trata el tema de los refugiados sirios y su integración en una Europa en crisis, y la adaptación cinematográfica de su obra teatral *La historia de un árbol*.

Otras facetas de Carolina Rivas son colaboraciones audiovisuales de tipo comercial, como la dirección, realización y producción desde el año 2012 de una colección de vídeos divulgativos de gastronomía española realizados para el sitio web Allrecipes en Madrid, empresa con matriz en EEUU.

También ha trabajado como redactora especializada para la revista de la escuela de cine (CUEC-UNAM) en México (1999-2003)<sup>13</sup>, la revista digital Eye

---

<sup>13</sup>[www.cuec2010.unam.mx/pagina/es/30/produccion-editorial-estudios-cinematograficos](http://www.cuec2010.unam.mx/pagina/es/30/produccion-editorial-estudios-cinematograficos)

magazine (2005)<sup>14</sup> y ha colaborado en la publicación digital de la Revista Antídoto<sup>15</sup> con artículos de análisis y crítica cinematográfica (2011-2012).

### 5.1.3. Un tándem personal y profesional: Daoud Sarhandi

Daoud Sarhandi tenía entre sus planes escribir un libro en Palestina, cuando su camino vital se cruzó con Carolina Rivas, que buscaba un intérprete para el proyecto que también la había trasladado a ese país. “*Un día viaje a Bosnia-Herzegovina a hacer una película documental, y regresé a casa con un libro. Varios años después fui a Palestina (donde conocí a Carolina Rivas) a escribir un libro, y eventualmente regresé a casa con una película dirigida por Carolina Rivas (El color de los olivos, 2006)*”. Es allí donde sus caminos profesionales se unen y, más tarde, también los vitales: acabarán formando una familia.

Daoud Sarhandi nace en 1962 en Londres, obteniendo en 1985 el título de Degree in Film and Photographic Ars en la Universidad de Wetsminster. Entre los años 1987 y 1994 trabajó como editor de documentales, donde montó documentales para Channel Four Television y la BBC. También trabaja con el documentalista Peter Wets. Ha ejercido la docencia cinematográfica en diferentes especialidades en el Instituto de Artes de la Universidad Autónoma de Edo, en Hidalgo (México) durante el curso 2006-2007, en Cinefilias en México D.F. (2008-2010), y desde 2011 en La casa del Cine en Barcelona.

En 2001 publica el libro *Evil Doesn't Live Here: Posters from de Bosnian War*<sup>16</sup> (Laurence Hill, 2001) sobre la guerra de Bosnia. Se traslada a México en 2002, desde donde estuvo colaborando con *Eye*, revista londinense de comunicación visual (2002-2012). En México ha publicado textos en *Proceso*, *La Jornada* y *Tinta Seca* (2004). También ha publicado en el Institute for War & Peace Reporting<sup>17</sup>. Es editor y diseñador del libro *Cine paso a paso: metodología del*

<sup>14</sup> [www.revistaantidoto.com](http://www.revistaantidoto.com)

<sup>15</sup> [www.eyemagazine.com/feature/article/this-is-1968-this-is-mexico](http://www.eyemagazine.com/feature/article/this-is-1968-this-is-mexico)

<sup>16</sup> [https://books.google.es/books/about/Evil\\_Doesn\\_t\\_Live\\_Here.html?id=9G-8QgAACAAJ&source=kp\\_cover&redir\\_esc=y](https://books.google.es/books/about/Evil_Doesn_t_Live_Here.html?id=9G-8QgAACAAJ&source=kp_cover&redir_esc=y)

<https://www.creadorescontemporaneos.com/edlh.html>

<http://www.csudh.edu/dearhabermas/bosniabk01.htm>

<https://www.amazon.com/Evil-Doesnt-Live-Here-Posters/dp/1568982682>

<sup>17</sup> <https://iwpr.net/global-voices/comment-extremists-threaten-tear-bosnia-apart>

*autoconocimiento* (Carolina Rivas)<sup>18</sup>, publicado por Creadores Contemporáneos en el año 2010.

Es un cineasta multidisciplinario: es productor, realizador, guionista, montador, fotógrafo y diseñador sonoro; compuso música y se ocupó del montaje del documental *Lecciones para Zafirah*, y fue productor, codirector y coguionista (con Carolina Rivas), director de arte, fotógrafo y montador del largometraje de ficción *1 para 1*, productor, editor y fotógrafo del documental *El color de los olivos*.

Junto con Carolina Rivas es, desde su fundación en 2008 en México, Director General y miembro fundador de la productora *Creadores Contemporáneos*.

La confluencia entre ambos ha sido determinante para el desarrollo de la obra de Rivas. Ambos, por caminos diferentes, ya perseguían previamente los mismos ideales, los mismos objetivos de compromiso y responsabilidad en el ejercicio de sus profesiones artísticas.

La compenetración con la que integran sus especialidades cinematográficas repercute, sin duda alguna, en la calidad de su obra. Daoud Sarhandi es la parte analítica, el cerebro racional, Carolina Rivas la parte creativa y emocional. Uno le pone la coherencia a la desbordante capacidad de la otra. Mientras que Carolina Rivas filma y acumula planos, es Daoud Sarhandi quien los elige en un montaje preciso que aumenta el impacto y el efecto de las imágenes. A veces, esta necesidad de rodarlo todo, de captarlo todo, de Rivas ha sido crucial para poder rediseñar un montaje<sup>19</sup>.

Daoud Sarhandi en la actualidad imparte clases de montaje cinematográfico en La Casa del Cine y forma tándem con Carolina Rivas en el proyecto *Videovalores*, en el proyecto teatral/cinematográfico *La historia de un árbol*, escrito y dirigido por Rivas a partir de una idea original suya, además de en los restantes proyectos que tienen en marcha. Ya ha empezado la formación y difusión en Alemania de *Videovalores*<sup>20</sup> en mayo de 2017 que se implementará en el mes de julio del mismo año.

---

<sup>18</sup> <http://www.creadorescontemporaneos.com/pasopaso.html>

<sup>19</sup> D. Sarhandi, comunicación personal, 17 de julio 2015

<sup>20</sup> <http://videovalores.org/berlin2017.html>

#### 5.1.4. Palmarés

*1 para 1* (codirección con Daoud Sarhandi, México-España-Gran Bretaña, 2013)

2014 Selección Fílmoteca de Catalunya, Barcelona

2013 Selección Full Length Film Festival, Polonia

2013 Selección Portobello Film Festival, Londres.

*Lecciones para Zafirah* (documental, codirección Daoud Sarhandi, México, 2011)

2013 Mejor Documental, Latinoamericano Film Festival van Vlaanderen, Bélgica

2013 Premio Derechos Humanos, Latinoamericano Film Festival van Vlaanderen, Bélgica

2011 Mejor Película, Ahora México, FICUNAM, México

2012 Mejor Documental Internacional (3er premio), Festival Cine Pobre, Cuba

2012 Mejor Película, Premio del Jurado Joven, Anûû-rû âboro, Nueva Caledonia

2011 Mención Honorífica, Mejor Documental Mexicano, DocsDF, México

2011 Mención Honorífica, Mejor Documental Mexicano, Puebla Festival, México

2011 Mención Honorífica, Mejor Documental Mexicano, Premio José Roviroso, México

*El color de los olivos* (documental, México-Palestina, 2006)<sup>21</sup>

2008 Mención Especial, Festival Cine Pobre, Cuba

2008 Mención Honorífica, Voces Contra el Silencio, México

2007 Mención Especial, Festival de Cine de Cancún Riviera Maya, México

2007 Mejor Dirección Documental, Golden Minbar, Rusia

2007 Visión Artística, Big Sky Documentary Festival, EE.UU.

---

<sup>21</sup> [http://www.vigonet.com/lumiere//imagenes/programa\\_semana\\_4.pdf](http://www.vigonet.com/lumiere//imagenes/programa_semana_4.pdf)

2006 Valor en la Filmación, Women Film Critics Circle Awards, EE.UU.

2006 Mención Especial, Docúpolis, España

*Zona cero* (cortometraje, México, 2003)

2004 Mejor Película de Ficción, Festival de Cine en Tampere, Finlandia

2004 Mejor Dirección Int'l, José Zuba Jr., Festival de Cine Belo Horizonte, Brasil

2004 Premio de la Crítica, José Zuba Jr., Festival de Cine Belo Horizonte, Brasil

2004 Mención Especial, Festival de Cine Independiente L'Alternativa, España

2004 Nominación ARIEL, Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, México

2003 Selección Oficial, Festival de Cannes, Sección Cinéfondation, Francia

2003 Mejor Película del Festival, Festival de Cine Latino Alucine de Toronto, Canadá

2003 Segundo Premio Ficción, Este Corto Sí Se Ve, México

*La vida se amputa en seco* (cortometraje, México, 1995)

2000 Primer premio Comunicosfera, Festival Interdisciplinario de Comunicación, México

1999 Mención Especial, El Hábito Festival de Cortometraje, México

## 5.2. LA METODOLOGÍA DE TRABAJO DE CAROLINA RIVAS

### 5.2.1. Misión y visión: declaración personal de Carolina Rivas sobre la creación cinematográfica y su filosofía vital.

Rivas se expone de manera franca en una declaración personal sobre su visión de la creación cinematográfica, desde la humildad “acepto que me falta mucho por conocer” (126) pero también desde su propio reconocimiento de la

necesidad de definir y “*dar respuesta a todos mis cuestionamientos en torno al cine, su sentido, mi comunicación con el espectador y la ética de hacer una película*”, y va a ser desde sus propias experiencias como estudiante primero, y en dirección después, que va a configurar lo que es una personal forma de dirigir sus films y que ella misma bautizará como la *metodología del autoconocimiento*.

Para encajar en esta premisa a ella resulta fundamental no sólo “qué” se quiere comunicar —el “qué”—, sino principalmente cómo se va a transmitir —el “cómo”—, y propone una exploración íntima y honesta a través de evaluaciones constantes que, bien sea por secuencias, temáticas o emociones, acaben derivando en un punto de partida indefectiblemente franco y sincero que acabe vinculando al director o intérprete con una *experiencia vital*. Es por este mismo camino cómo ella hace rail de su propia vía de expresión invariablemente alineado con la honestidad y disciplina; pues es también a través de su obra como se puede confirmar otra de sus máximas, que aúna creatividad con una ineludible metodología.

Su compromiso sincero en la creación de esta metodología propia viene de la relevancia que otorga a la importancia de tener un discurso y una metodología personal amparada en valores didácticos, tanto teóricos como prácticos y humanísticos, cuya finalidad no es otra que “*estimular la reflexión en torno a la creación, la comunicación y la responsabilidad de hacer cine*”.

En este mismo sentido se alía con la vocación de responsabilidad de la bioética que señala Moratalla (126) como “*respuesta reflexiva y crítica a los avances científicos y tecnológicos*” para que “*sobre algunos problemas, plantearlos en toda su complejidad y promover la responsabilidad a la hora de resolverlos*” y “*nos lanza a la tarea de pensar y construir*”. No hay que obviar tampoco que este mismo paradigma hermenéutico y narrativo es el que defiende como *ética de la responsabilidad* D. Gracia (127).

Y si, además, vehiculamos este proceso que entraña la fórmula de trabajo y acercamiento a la experiencia cinematográfica que propone Rivas. También estaríamos a la par que dos propuestas consagradas y reconocidas, la primera, la del propio Ortega y Gasset y su propuesta de un método de comprensión de la vida a través de la razón vital y razón narrativa, sobre la que posteriormente Julián Marías, su discípulo aventajado, fundamentaría los conceptos de ética narrativa o bioética narrativa:

La representación de la vida humana en la narración o en la escena no basta, por lo visto, al hombre. En este siglo ha aparecido una forma de representación espectral, en la que la realidad y la irrealidad se mezclan extrañamente: la pantalla cinematográfica [...] El cine es un caudal de experiencias; nos podemos hacer con experiencias que de otra manera sería imposible [...] podemos ganar tiempo [...] es aprendizaje. El cine tiene el poder de descubrir y mostrar realidades, problemas, matices que sólo él, por su peculiar constitución, puede dar. El cine tiene el poder de mostrarnos la vida aconteciendo [...] corresponde con sobrecogedora exactitud a la estructura de la vida humana tal y cómo por primera vez la ha descubierto el pensamiento de nuestra época (128)

La segunda, la responsabilidad en cuanto a la involucración en su tarea de cineasta también encuentra su reflejo en la línea del estilo trascendental que ya se comentó, especialmente en la figura de Tarkovski.

En todo caso, Carolina Rivas es explícita en este compromiso

Para mí, la importancia de hacer cine radica en su poder de comunicación y comprensión. Un cineasta puede establecer un vínculo consigo mismo y con el espectador; puede descifrar el modo cómo existimos y expresar aquello que no se puede comunicar con palabras: las emociones. En este sentido, el cine nos ayuda a mejorar nuestra condición humana. Y por esta razón creo profundamente en el poder del cine. (129)

### 5.2.2. Su propuesta: la metodología del autoconocimiento.

La experiencia que Carolina Rivas ha vivido a lo largo de su vida dedicada a las diferentes artes, como estudiante primero, y como profesional después, ha desembocado en una particular forma de entender y llevar a cabo su trabajo de dirección y de realización, que han derivado en una metodología propia que ella ha denominado *metodología del autoconocimiento*.

De entrada, esta metodología consiste en una dicotomía que transcurre en paralelo para acabar convergiendo en una creación, en una obra cinematográfica, dramática o incluso en una interpretación de un personaje. Esta metodología sirve, pues, a ambos lados de la cámara. Por una parte, al director, para profundizar en la tesis de su obra, es decir, en qué es lo que quiere comunicar, y

por otra, al actor, para integrar las emociones precisas y auténticas para afrontar un personaje, en la medida, también, de su responsabilidad hacia el público y hacia el espectador.

En este camino de dos vías, los participantes en el proceso deberán trabajar en dos frentes. Por una parte, desde la introspección, la escucha, la reflexión, las preguntas,... se tratará de llegar a conocerse a uno mismo. Por otra, aplicando el mismo proceso en versión exógena, se intentará conocer la propia naturaleza del universo que se plantea en la obra. Al finalizar el proceso, deberán confluir la naturaleza humana y la naturaleza creativa.

En la primera de las fases, la investigación endógena, se emplearán diversas técnicas y ejercicios diseñados por Carolina Rivas, que irán dirigidos a la conexión con los verdaderos motores del individuo. En el punto de partida de este proceso se halla la búsqueda de la experiencia vital. Para ella "*descifrar es comprender. Descifrar es autoconocimiento*" (130), justamente a la contra de la dificultad para comunicar que caracteriza a una sociedad más pendiente de las necesidades propias que de las de los otros.

Es importante destacar el proceso en el que se gestó esta metodología por parte de Carolina Rivas. Y ese proceso es, sin lugar a dudas, inherente a su propia biografía y trayectoria personal y profesional, relatadas al inicio de este capítulo y que ahora se recuperan en contexto.

Para la primera obra de Rivas, *La vida se amputa en seco*, únicamente se partía de unos condicionantes del ejercicio de escuela de que se trataba. En aquellos momentos se encontraba formándose en el Centro de Estudios Cinematográficos y era la tarea exigida para superar una de las asignaturas, concretamente "Ficción I". El condicionante del ejercicio era la proscripción de usar diálogos, lo que obligaría a Rivas a explorar las posibilidades del uso del sonido buscando su máxima capacidad expresiva. El uso del sonido, como se verá, será a partir de entonces un importante elemento no sólo de su metodología, sino una característica que distintiva de su obra.

También en esta primera obra se aprecian los primeros gestos de otro de los elementos claves de su metodología, el recurso a la transgresión y la unión de objetos inconexos, que posteriormente explorará y definirá con mayor precisión, y se verán empleados, principalmente, en su obra de ficción.

De su segunda obra, *Zona cero*, lo primero que hay que destacar es las circunstancias biográficas que la envolvieron. Rivas decidió tomarse un año de descanso para profundizar en la tesis y su creación, momento que aprovechó para progresar en sus aprendizajes teatrales, acercarse a la danza Butoh y finalizar sus estudios de escritura y literatura. Precisamente estos hechos redundarán en la creación de esta obra, inspirada en el relato de Juan Rulfo *No oyes ladrar a los perros*. Y es en esta influencia de las artes donde halla su inspiración para encontrar la fórmula con la que trasladar sus mensajes al mundo. Por otra, esa disponibilidad de tiempo, le haría plantearse los cambios que introduciría en su metodología en cuanto a la construcción de herramientas de trabajo, como el *storyboard* artístico en pos del *storyboard* temático, y el guion activo en detrimento del guion literario o pasivo.

La lógica de una historia puede encontrarse de muchas maneras. Lo importante es elegir los hechos que nos involucren como realizadores. (132)

### 5.2.3. Herramientas en la obra de Carolina Rivas

La experiencia que, a lo largo de su trayectoria profesional ha ido desarrollando Carolina Rivas se puede descomponer en una serie de elementos que, unidos, configuran la metodología concreta que caracteriza su obra y que propone como estrategia de trabajo, dirigida a conseguir un cine honesto, comprometido y con esa vocación de servicio que lleva persiguiendo toda su vida. Estas herramientas se pueden emplear en todos los componentes de la tríada cinematográfica: dirección, actores y equipo técnico.

#### 5.2.3.1. La experiencia vital

El elemento clave desde el cual se articula toda la *metodología del autonocimiento* es, para Carolina Rivas, la experiencia vital. “Dirigir cine es la capacidad de articular una experiencia vital, para luego comunicarla en imágenes y sonidos” (133). Para poder guiar a los actores y al equipo de forma honesta, Carolina empieza por emplear la misma herramienta en sí misma.

El cineasta tiene la responsabilidad de comunicar experiencias vitales, más que como artista, como persona. Por eso, el cine tiene no sólo sentido

artístico, sino ético. El cineasta, como persona y artista, necesita elaborar su obra con los hilos de sus experiencias vitales para comunicarse mejor: consigo mismo y luego con el espectador. (134)

Para guiar este camino de exploración, Rivas se apoya en lo que Alejandro Jorodowsky, al que cita (135), denomina “historias iniciáticas” y que son, según él, aquellas historias de las cuales se puede extraer una lección de vida, y propone una serie de cinco ejercicios a los que llama “estímulos de creación” para estimular el reconocimiento e identificación de la *experiencia vital* personal, que Carolina define como

Una *experiencia vital* es un acontecimiento que te sacude la conciencia, que te marca, que cambia el rumbo de tu destino, que no te deja en paz, que puedes tener pesadillas con esa experiencia. Pero esa experiencia vital puede ser a partir de algo que ves que lees en los periódicos, algo que te platicaron otras personas. Es decir, experiencia vital eso no quiere decir que tú lo viviste, sino que es un acontecimiento que te marcó. En pocas palabras, un acontecimiento que te movió el tapete, y ese pudo haber sido a partir de una noticia, de un periódico, a partir de una lectura de una novela, a partir de algo que tú viste en la calle, a partir de algo que alguien te contó, a partir de una historia que tal vez no es tuya, quizás, como te comenté, tal vez la leíste. O, como dice Jorodowsky, una historia iniciática que está por doquier, por cualquier lado, y que solamente tú, en tu mirada profunda, en tu observación de la vida, puedes extraer una lección de vida. Esa es una historia iniciática, que yo la traduzco como experiencia vital, y por eso se vuelve universal.<sup>22</sup>

El primero de los estímulos de creación consiste en reconectar con una situación personal que haya marcado la historia vital del individuo, conmoviéndolo, hasta el punto de poder llegar a pensar que puede incluso establecer un antes y un después de vivir esa situación. En este caso, se trataría, pues de una búsqueda interna.

El segundo consistiría en una búsqueda externa. Se trataría de elegir una noticia o información que haya generado gran impacto en el individuo. Sobre esta

---

<sup>22</sup> Ver Anexo 2: entrevista a Carolina Rivas

noticia, Carolina Rivas propone establecer una reflexión que permita llegar a saber por qué esta noticia y no otra es la que ha generado ese gran impacto.

En tercer lugar, se trataría de que la persona seleccionase una narración, poesía o fragmento literario y hacer una adaptación literaria del mismo según el punto de vista personal. En este caso es una búsqueda externa, pero vinculada a la emocionalidad que provoca a nivel interno. Habrá que saber qué preferencias literarias tiene la persona, cuáles son los cauces por los que ha llegado hasta allí,...todo contribuye a enriquecer esta parte de la exploración.

Como cuarto ejercicio, el sujeto tendría que explorar su mundo auditivo, tratando de identificar un sonido, mucho más allá también de una canción o melodía, que genere una influencia directa, y probablemente oculta al resto de personas, de su estado de ánimo. Por ejemplo, una canción rítmica y vibrante, que por lógica generaría un estado de ánimo alegre y participativo, se puede asociar a una persona que ya no vive y lo que a la mayoría aportaría un estado positivo, al sujeto le puede suponer uno contrario. O un sonido como el paso de un tren, que a la persona le puede llevar a recordar unas agresiones que sufrió en la infancia, en un descampado cercano a las vías, y que le provoca angustia, mientras que para la mayoría de la población no habría esta asociación directa.

Por último, un quinto ejercicio consistente en la elección de una fotografía que pueda tener relación o no con el sujeto, pero que provoque un efecto detonante para generar una historia.

Cuando el sujeto ya ha conseguido identificar la *experiencia vital*, entonces empezaría una segunda fase tendente a la exploración de la misma, que permitirá extraer toda una valiosa información que servirá como punto de partida para la elección de la historia que se quiere o necesita contar, el mensaje a transmitir o el personaje a interpretar.

Esta segunda fase consta de una serie de pasos. El primero de ellos consistiría en volver a pasar por la experiencia de manera intensa, esto es, revivirla. Para ello es interesante pararse en cada pieza, en cada sensación, en cada articulado del recuerdo, explorando todos los matices con profundidad para llegar reconstruirla de la manera más vívida, tanto a nivel emocional como a nivel sensorial. Este paso exige una gran honestidad y un importante esfuerzo, no sólo porque pueda tratarse de una experiencia desagradable, sino porque hay que

tener presente que el paso del tiempo dificulta los recuerdos y los sesga, ajustándolos a las interpretaciones y preferencias del individuo respecto a la situación de partida original.

Relacionado con el paso anterior estaría el segundo, consistente en “sentir, luego pensar”. En esta ocasión, se trata de “estar presente” en la experiencia vital. Es decir, intentar vivir la experiencia vital como si sucediese por primera vez, como si los sentidos reaccionasen por primera vez a su impacto. Esta fase exige práctica y es posible que se deban hacer varias exploraciones y repeticiones hasta que pueda darse con la misma nitidez que si estuviera ocurriendo realmente. Cuando se practica de forma persistente y con entrenamiento, a veces incluso recurriendo al apoyo de algunas técnicas de relajación, actorales, de sugestión, etc. se pueden llegar a experimentar sensaciones físicas como reales, como olores, temperaturas, etc.

Uno de los pasos más importantes para Carolina Rivas es el que recomienda en tercer lugar y que consiste en limpiarse de la contaminación visual y auditiva. Este paso es extremadamente dificultoso debido a la dificultad de aislamiento de la sobresaturación informativa en la sociedad contemporánea, a la instalación de ese pensamiento globalizado que ya se ha venido mencionando en este trabajo. Es recurrente el hecho de que hay películas de argumentos e imágenes similares que han sido creadas por directores de culturas y países alejados, pero que no deja de ser un reflejo de esa unanimidad mental fruto de la sociedad de masas que limita la creatividad, la originalidad, generando mentes mediocres sin pensamiento ni juicio crítico. En los capítulos anteriores, en los que se nombraba a cineastas vinculados al estilo trascendental, se recogía la figura de Dreyer, quien, por ejemplo, reconocía que no había visto mucho cine (135) y sin embargo, es indudable que su obra es no sólo fruto de su tiempo sino de calidad magnífica. En este sentido, Carolina Rivas defiende el hecho de la autenticidad en la creación

Si el cineasta se deja domesticar por las imágenes de los medios de comunicación masiva, se volverá ciego; las secuencias serán réplicas de otros; sus películas tendrán el estilo oficial de la ilustración. Aunque tengan su crédito de “director” serán películas fabricadas por “los otros” (los medios de comunicación masiva), pero nunca serán suyas, porque no serán auténticas.

Una película auténtica es donde el cineasta toca en profundidad sus experiencias vitales para comunicarlas al público. Una película auténtica será única e irrepetible, como cada persona, como cada cineasta. (136)

Para ello Carolina Rivas recomienda usar la mirada y el oído “virginal”, esto es, aprender a mirar y escuchar como si fuese la primera vez, como si no se hubiese experimentado antes. Lo definirá también como “estar presentes”, “estar en el aquí y ahora”. De hecho, es lo que actualmente se está demandando en las corrientes interpretativas actuales, tanto en dirección como en actuación, la exigencia de una “verdad” que sólo puede darse si se siente en el momento presente, y como si estuviese pasando (que por otro lado lo está haciendo, aunque sea en ficción) por primera vez en la experiencia del intérprete. Se verá más adelante que Carolina emplea en ejercicios de mecanización de las acciones dirección de actores para que pasen a ser cotidianas y le resten importancia a la acción física permitiendo al actor centrarse en lo emocional.

En el trabajo sobre la experiencia vital también se prestará especial atención a fenómenos físicos como la mirada y el oído, buscando identificar dónde están durante el proceso, y esa localización será utilizada, posteriormente, en el rodaje.

La fragmentación permitirá, a modo de insertos, trasladar una información pertinente y muy relevante al espectador. Siempre es “mostrar” en vez de “decir”, componiendo un “todo” de un puzzle formado de piezas fundamentales para trasladar el significado de la intención al espectador. En la vida cotidiana es posible, y tiene cabida en el campo visual, todos los movimientos, pequeños y grandes de un individuo, por ejemplo, mientras articula unas palabras. En cine, es la cámara la que debe mostrarlos, incidiendo, de manera precisa, en aquellos de valor inestimable para entrar en concordancia con el estado y mensaje que se quiere trasladar al espectador.

Característico es a su vez, en la obra de Rivas, el uso de la cámara contemplativa, coincidente con algunos directores del estilo trascendental también en este hecho. Este aspecto se vincula inexorablemente al paso del tiempo, mientras que, además, muestra la verdad, la realidad de lo cotidiano sin mediación externa. Destaca este empleo en el largometraje *El color de los olivos*, que además contribuye a generar esa atmósfera lenta, encerrada, sin salida, de espera permanente, de doblegación hasta en el tiempo, que viven los protagonistas de

esa historia. “Este tipo de ejercicio genera un encuadre vivo. El cine es un organismo vivo. Hay que permitirle que viva” (137).

Un valor muy destacable en el cine de Rivas es el uso de la lógica poética que ella recomienda para pasar una experiencia vital al medio audiovisual, cambiando la analogía y la sustitución como metáforas del lenguaje literario, por imágenes y sonidos en lenguaje cinematográfico. Para ello invita a prestar atención a las experiencias vitales exploradas y vivir, sentir las y descifrarlas, esto es, dotar de significado a los acontecimientos de la vida, encontrándoles un sentido que configure la estructura narrativa desde la que se contarán mediante el empleo de la lógica poética. Y define lógica poética como

un estado espiritual que nos ayuda a interpretar y a dar significado a las cosas, a través de la asociación, analogía o sustitución (metáfora). La lógica poética nos da conciencia y nos ayuda a ampliar la comunicación de nuestro espectro mental y emocional. Eso significa hacer poesía en el cine.

[...]

Una imagen poética es capaz de comunicar la totalidad del ser. El montaje corresponde a la lógica poética, no a un razonamiento intelectual, abstracto e ilustrativo. Se necesita honestidad para expresarse a través de un montaje poético. El cine es la articulación de eventos poéticos. (138)

En su empleo es estricta a la hora de señalar que se debe hacer en base al *principio de la honestidad*, es decir, sin bloqueos de la razón, simplemente observando de manera pura, profundizando en lo que la experiencia vital conlleva para cada uno, sin juzgar desde la razón, expresándose con totalidad y sinceridad, con entrega que, en el fondo, será una analogía de los propios sentimientos. Como estrategia sugiere trabajar con *haikus*<sup>23</sup> lo que, según ella, facilitará la precisión de las imágenes y adiestrará en la concepción sintética cinematográfica. De hecho, Carolina compara un *haiku* a una secuencia, y por tanto, como suma de secuencias o de *haikus*, surge el largometraje como si fuese una poesía visual.

---

<sup>23</sup> Poema breve japonés nacido del *haikai* de 17 sílabas (*moras*) y que se estructura en 7-5-7 sílabas en tres versos.

Rivas es coincidente con Dreyer en permitir y aceptar lo imperfecto como reflejo de lo natural, como en la vida. Esto se aplica en cuanto a encuadres, entradas y salidas de plano o escena —como se puede apreciar en *Ordet* (1955), por ejemplo—. Al igual que él, postula que en lo imperfecto se abren las numerosas posibilidades del conflicto, está vivo y permite evolución, justamente lo contrario que impele el cine comercial. En todo caso, no debe restar en absoluto legibilidad a la obra. No hay que olvidar que por encima de todo se debe perseguir que el mensaje que llegue y que reciba el espectador sea el mismo que la tesis del director.

Y por último, para Rivas es determinante definir la experiencia vital en cuanto la estructura narrativa teniendo en cuenta si es anecdótica, que devendría en relación de causa-efecto, o sensorial, en imágenes y sonidos.

Si se siguen estas instrucciones y recomendaciones que Carolina Rivas hace respecto a la experiencia vital, no se tendrían, en principio, problemas para identificar lo que ella denomina las *constantes*, que no son otra cosa que características recurrentes al discurso particular, en cada percepción y trayectoria creativa, y que van a facilitar a encontrar el propio discurso.

Tanto en las diferentes entrevistas, como en sus textos y, por supuesto en sus obras, se manifiestan estas *constantes* en la obra de Rivas, que ella misma identifica como “la preocupación por la indiferencia humana y el trastocamiento social” (139).

Trabajar partiendo de la *experiencia vital* permite realizar un proceso de introspección y análisis personal de lo que preocupa o “mueve” a la persona. Normalmente esas experiencias han sido tan potentes que han dejado huella en la historia biográfica de un individuo. Suelen estar vinculadas a valores comunes y universales. Si se tiene en cuenta que los temas en el cine, literatura, teatro, etc. son recurrentes y todos ellos están determinados, desde la tesis de Carolina Rivas, por la búsqueda del mensaje que se desea transmitir, ese “qué” se quiere decir, esta herramienta de introspección sirve también para vincular a todos los seres humanos al escarbar en la verdadera raíz y motor de sus motivaciones vitales, de las causas de su conducta.

El proceso con el que emprende sus obras Carolina Rivas es largo y laborioso. Como se verá, el guion se va construyendo auxiliado por

improvisaciones resultantes del trabajo de los actores. Este proceso queda registrado en diferentes entrevistas, que además ejemplifican el paso por el proceso de introspección de la experiencia vital, tanto en actores<sup>24</sup> como en directores

Lo de la experiencia vital, bueno, fue muy chistoso<sup>25</sup>, porque fue como una introspección, fue como autoanálisis psicológico en el que me metí muy adentro de mis recuerdos de mi memoria, incluso cuando yo era niño, empecé a encontrar puntos en mi historia que me habían cambiado de alguna manera. No sólo que me habían marcado, sino que me habían cambiado, como una cicatriz profunda dentro de ti. Entonces de ahí empiezas a sacar la historia, más que nada como el mensaje que quieres transmitir. Esa era mi experiencia vital<sup>26</sup>

#### 5.2.3.2. *Discurso y tesis*

Para Carolina Rivas el *discurso* es el motor, el alma de la película, que expresa la visión que de la vida tiene el director, que evidencia quién es y cuál es su búsqueda y camino. Para ella, el discurso es el resumen de la responsabilidad del director para con el espectador

[...] descifra el modo como existimos. El cineasta que no se preocupa por tener un discurso no hace películas, hace pirotecnia. Cuando el espectador termina de ver la pirotecnia, siente que le falta algo. Una película de pirotecnia entretiene, pero no alimenta el espíritu. Es como la comida chatarra: entretiene la “tripa”, pero no alimenta. En cambio, el cine con discurso responde a nuestra necesidad humana ¿quiénes somos?, ¿a dónde

---

<sup>24</sup> Entrevista a Fernando Rojas, actor principal en *1 para 1*  
<https://www.youtube.com/watch?v=U0-w9U0MV6M&t=1445s>

Entrevista a Nallely Cardona, actriz principal en *1 para 1*

<https://www.youtube.com/watch?v=jdvuTzBhCPA>

Entrevista a Itzel y Ricardo Mendoza, actores en *1 para 1*  
<https://www.youtube.com/watch?v=qppeu3uwzmg&t=634s>

<sup>25</sup> Es preciso tener en cuenta las connotaciones que en el contexto del lenguaje del director de nacionalidad mexicana, adquiere.

<sup>26</sup> Fragmento de la entrevista a Sergio Coto Claussen, director del cortometraje *La pesca* que forma parte de la Cinerevista Digital (Creadores Contemporáneos)

vamos? Restablece nuestra relación con el mundo. Nos vincula con nuestra naturaleza y nos reconcilia con la vida. Ayuda a comprender nuestra condición humana. (140)

Para ella es vital el cine con discurso, pues realmente considera que expresa la línea del pensamiento del cineasta y lo trasciende. Cuando se inicia el proceso de una película debe haber un punto de partida claro y bien definido, que es aquello que el cineasta quiere comunicar. Este punto de partida se puede encontrar desde el trabajo de introspección de la experiencia vital. Es fundamental tenerlo pues en el proceso de elaboración, desarrollo y evolución de la película se pueden dar numerosas circunstancias modificantes que tienen repercusión en su evolución, pudiendo alterar los planteamientos iniciales. Si el discurso está bien establecido y fijado, aunque se den estos cambios, la esencia permanecerá, es más, incluso puede aparecer con unos matices más ricos que los establecidos inicialmente.

En cuanto a la *tesis* o tema, sería la expresión de ese discurso en una palabra, pudiendo ser de cualquier naturaleza: emoción, valor, defecto, etc. que engloba toda la idea que se quiere hacer llegar.

Otro elemento importante que utiliza Carolina para hacer la guía del discurso del director es la *premisa*. Responde a la pregunta de lo que éste quiere que llegue a pesar y sentir el espectador, condensando el discurso en un enunciado dramático que recoge su filosofía vital, esas constantes a las que se hacía referencia anteriormente, su visión particular del mundo y de la vida. Si bien se revela con una frase, es cierto que se puede ir elaborando a medida que evoluciona el desarrollo del filme. Tiene tres partes. Una primera que es el sujeto (tesis), una segunda que sería el verbo (conflicto con antítesis) y una tercera, como predicado (desenlace, síntesis o resolución).

En toda película hay un *conflicto*, al igual que sucede en la vida. “*En la yuxtaposición de contrarios radica la comprensión humana. El ser se revela en el no ser. Los opuestos expresan el flujo dinámico de la vida. La lucha de opuestos es el conflicto*” (141). Hay un nivel narrativo, que es formal, enmarcado por dos fuerzas antagónicas de la misma intensidad (protagonista *versus* antagonista), un segundo nivel de conflicto formal, con contraposiciones en fuerzas, direcciones, tamaños, ritmos, etc. y un tercer nivel que es el espacial, entre lo que está dentro y lo que

está fuera de cuadro y que denomina *dialéctica in-off*, donde *in* es lo que se ve y *off* lo que queda fuera de encuadre.

Para Carolina lo que sucede fuera de cuadro, en el espacio *off*, es más productivo porque estimula la curiosidad y la imaginación del espectador convirtiéndolo en un ente activo.

En cuanto a los personajes, Rivas expone el paralelismo entre el personaje simple o unidimensional, y el complejo, el que ella busca, usa, promueve y fomenta como directora y como creadora, que tiene múltiples dimensiones como diferentes factores a la hora de tomar decisiones y aplicar su comportamiento. Muchas veces estas dimensiones se complementan, o pueden entrar en conflicto, pero esa riqueza del personaje, ese coctel exclusivo es el que lo hace único, real y humano, porque en la vida real las personas también son seres complejos con múltiples razones condicionantes. Estos personajes van a tener unas necesidades dramáticas construidas entorno a dos necesidades, aquello que quieren o persiguen, los objetivos, y por qué los necesitan o los quieren, las motivaciones. Es responsabilidad del director que estas necesidades sean percibidas con claridad por el espectador, mientras que las dimensiones no es preciso que las capte en su totalidad, pero sí que el personaje está lleno de vida y de complejidades.

Toda película obedece a una lógica interna en base a la ley de causa-efecto, es decir, toda acción conlleva una consecuencia que se ciñen al universo de creación dimensionado por el director. Para esta autora, debe haber una coherencia interna entre lo que sucede y este universo propio y personal desde el cual el director quiere lanzar su mensaje al mundo.

Es preciso también que la película sea orgánica en cuanto a su propia naturaleza dramática, es decir, cada pieza tiene que ensamblar adecuada y correctamente con esa lógica interna y con ese planteamiento de universo desde la dirección.

### 5.2.3.3. Estructura: su uso del paradigma complejo

Esta cineasta defiende el uso del paradigma complejo frente a la monotonía y previsibilidad del paradigma simple para cuya explicación se basa en el conocido *paradigma de Syd Field* (142), gurú de los guionistas en EEUU y en el resto del mundo, que se apoya en trucos o trampas dramáticas como puntos

argumentales, que no son otra cosa que giros de fortuna o *plot points* e impiden al protagonista llegar a su objetivo. Para ello establece una tríada que se basa en tres ejes: sujeto, punto de vista y reacción que siguen una línea horizontal de acción-reacción-acción con su equivalente a inicio-desarrollo-desenlace e introduciendo los puntos argumentales entre los pasos.

Rivas considera que este enfoque plantea la *estructura* alrededor de la anécdota, generalmente estableciendo una sola dimensión y ofreciendo, por lo tanto, personajes planos, de tal manera que las películas resultantes son repetitivas, carentes de originalidad y predecibles. Este hecho confronta con la necesidad del buen cine de ofrecer una experiencia que ayude al espectador a descifrar su modo de vivir, que se convierta en un instrumento de servicio vital para la reflexión, indagación y crecimiento. Aun así, no le resta mérito al paradigma de Field en cuanto a su valor como arranque estructural.

El paradigma que propone Rivas y con el cual trabaja es el *paradigma complejo*. Permite elaborar los hechos y sucesos con profundidad, diversificación y, sobre todo, de manera multidimensional, con personajes llenos de capas, poliédricos, como la vida misma.

El punto de partida es la exploración de la *experiencia vital* que se describía en el apartado anterior. Una acción, o una anécdota, que experimenta el individuo con intensidad, modificándolo y aportando cambios en su vida y percepción, viene determinada por las múltiples capas y dimensiones en las que actúa. Y los propios personajes van a desarrollarse y comportarse conforme a la multiplicidad de *dimensiones*<sup>27</sup> que los habitan: sociales, religiosas, culturales, políticas, afectivas, psicológicas, emocionales, sexuales, familiares, etc. y cada dimensión actúa de manera radical influyendo contundentemente sobre el personaje. Rivas, añade, además, otras dos dimensiones muy características en su cine, la *dimensión del azar*, aquello incontrolable y misterioso que no tiene, en principio, razón de ser y que sucede por mera coincidencia y sincronía, seduciendo al espectador para buscar la comprensión y el significado haciendo que conecte con el misterio de la vida, y la *dimensión obtusa*, efecto antinatural que forma parte de la vida humana y

---

<sup>27</sup> Las dimensiones, según Carolina Rivas, son las características que influyen en las acciones de los personajes y que le aportan complejidad.

ayuda a revelar su complejidad, que abre interrogantes, genera incertidumbres y, por lo tanto, conmueve las entrañas emocionales del espectador.

La *estructura* en este paradigma complejo tiene, además, un doble enfoque. Por una parte, se compone de una estructura horizontal en la que se ubicaría la línea narrativa, y por otra, de una vertical que contemplaría las múltiples dimensiones de los personajes a través de sus diferentes comportamientos.

En esta fórmula adquiere especial relevancia el montaje, que es a través del cual se elaboran los vínculos. Aunque Carolina ya tenía presente la importancia de esta herramienta, en su tándem profesional con Daoud Sarhandi ha adquirido mayor peso aún, si cabe. De hecho, en función del montaje las mismas imágenes adquieren uno u otro significado, por lo que su valor es fundamental.

En resumen, en este modelo la anécdota se estructura a través de las funciones narrativa, pero también expresiva, como la propia multidimensionalidad humana. Su importancia radica, pues, en esa doble estructura horizontal y vertical sobre la que se deben establecer con precisión los momentos de incidencia de las dimensiones modificantes del comportamiento de los personajes y, sobre todo, cuál debe ser la que tenga mayor incidencia y relevancia en cada momento dado para justificar sus acciones.

A la hora, pues, de enfocar el trazado de la historia que consiga transmitir la tesis que se necesita contar, también Carolina Rivas decide elegir el enfoque del *guion activo* frente al *pasivo o literario*, al considerar éste como “*un texto abstracto, intelectual, escrito a ciegas, que señala una serie de acciones y diálogos que debe ejecutar un actor como si fuera un autómata*” (143). Esto se ha advertido, especialmente, en las limitaciones y peligros que genera el fidelizarse con ese primer guion trazado. Según ella, además de ser limitante de por sí, no permite contemplar los cambios y evoluciones ni en los personajes ni en la propia historia, ya que muchas veces se presentan durante la puesta en escena y el propio rodaje. Además puede acabar dando como resultado un producto diferente a lo inicialmente planteado por el cineasta, al poner cercos a su creatividad.

Un cineasta comprometido con su discurso (más allá del guion) necesita hacer investigaciones de campo, improvisaciones y exploraciones artísticas. Y toda esa elaboración tiene la finalidad de conseguir que la idea o emoción buscada se transmita al espectador. Esto significa que el guion necesita la

vida de las acciones dramáticas para comprobar que funciona; así el guion es un proceso de escritura constante. (144)

En este enfoque, Carolina se apoya en su coincidencia de planteamiento con los “grandes”, citando a sus referentes en dirección como Tarkovski “*la imaginación es menos rica que la vida*” o Scorsese “*El guion no lo es todo; lo que es todo es la interpretación, la interpretación visual de lo que tienes en el papel*” (145).

Así, en su fórmula personal de construcción de un filme, sí que ciertamente parte de una tesis que formula en un guion que construye a partir de *fichas temáticas* como frases que condensan los hechos o acontecimientos relevantes para la historia y qué quiere comunicar a partir de ellos. La ventaja de disponer de estas fichas es que, en función al desarrollo del proceso, y como parte de ese *guion activo*, puede ir modificando el orden de aparición por las necesidades dramáticas, pues lo realmente importante es el “qué” se cuenta y que quede claro para el espectador, más que el “cómo se cuenta” que es, al fin y al cabo, el medio para lograrlo.

Su siguiente paso es un laboratorio de exploración escénica, donde interactúa con los actores, e incluso con el resto del equipo, para generar un clima de confianza plena, de entrega, y de compromiso con el proyecto. Todos deben acabar sintiendo de verdad su tesis, y para ello va a tocar con meticulosidad la sensibilidad de cada uno de los intérpretes mediante el manejo de las herramientas mencionadas dentro de la *metodología del autoconocimiento*, específicamente y en primer lugar, la *experiencia vital*. En esta fase, ambas partes, actores y cineasta van a explorar, siempre con registro de cámara para feedback y reconsideraciones, cada una de las situaciones planteadas en las *fichas temáticas*, cuestionándose y planteándose los objetivos, motivaciones y tema. Todo ello se complementa con investigaciones de campo. Los sentidos, la capacidad de observación queda en alerta para las pequeñas cosas<sup>28</sup>. Los nuevos registros, observaciones y aprendizajes, se comentan en grupo, y hacen que todo el

---

<sup>28</sup> Durante mi fase experimental para esta tesis recuerdo particularmente el ejercicio encomendado por Carolina Rivas de *momento vital de fuga* al que se aludirá más adelante. Trabajar para explorar y encontrar este momento y su influencia en mis acciones cotidianas me hizo tomar mucha más consciencia de ellas, de cómo me afectaban e influían en mi vida, lo que hasta ese momento no me había cuestionado.

conjunto de participantes, e incluso el mismo proyecto, progresen hacia una misma confluencia que, sin estar alejada de la tesis de partida, es mucho más madura y evolucionada. De todo este trabajo surge, a modo de maqueta dramática, el guion activo a través del cual, el cineasta, el equipo y los actores, habrán conseguido autoconocimiento.

Trabajar el guion activo desde esta metodología ofrece, según Carolina Rivas, numerosas ventajas, destacando la determinación de certezas dramáticas, concreción y ahorro económico en producción, y eliminación de errores y lagunas a nivel dramático y narrativo. Principalmente permitirá llegar al set de rodaje directamente a grabar, porque todo el trabajo está establecido de antemano con precisión y explorado con la suficiente profundidad para que todo fluya de manera natural y autónoma mediante la puesta en escena previa y ya no será preciso repetirlo ni rehacerlo para la puesta en cámara. Además, si una vez conseguido este guion activo se quiere pasar a plasmarlo en guion literario, siempre resultará mucho más fiel y fácil. Esta argumentación se pudo explorar durante la parte práctica de esta tesis, concretamente en la construcción conjunta del guion para *La historia de un árbol*, en la que determinados elementos se fueron ajustando a las características de los actores, de los espacios, de las improvisaciones,... y se fue configurando una obra única que, sin perder su esencia ni mensaje, probablemente hubiese resultado diferente con otro grupo de actores. En este caso, además, se trabajó en paralelo con dos elencos y una misma historia, lo que ayudó a enriquecerla, más si cabe, por los diferentes procesos con cada uno de ellos.

Finalmente, en el momento de filmar de todo este proceso, la precisión y certezas que han llevado hasta ese punto, permitirá al cineasta concentrar su atención en los elementos dramáticos desde la perspectiva visual del lenguaje cinematográfico, perfilando con exactitud el mejor trazo escénico para registrar la tesis lo que permite articular la mejor puesta en cámara posible para contar la historia, y esto refuerza esa diferenciación que ya se ha mencionado y que Carolina hace entre director y cineasta

Por esta razón, la diferencia entre un “director” (que puede reproducir una acción) y un “cineasta” (que puede hacer la puesta en cámara de una acción) radica en la capacidad y el compromiso para elaborar el tejido dramático de

una película. En mi opinión, hay muchos directores y muy pocos cineastas.

(146)

Definido este proceso de trabajo, el siguiente paso es “aclimatar” la película de manera que consiga despertar el efecto emocional deseado en el espectador. Esto es lo que determinará el *tono* con el que se enfocará el mensaje a transmitir. Vendrá determinado por percepciones e interpretaciones psicológicas que tendrán mucho que ver con el manejo del tiempo (la lentitud, por ejemplo, que aportará un aire de desánimo, tristeza, solemnidad, recogimiento,...frente al ritmo trepidante que provoca agitación, humor, dinamismo, etc.), incluso el elemento de factores manipulativos como la ausencia o presencia de repeticiones, y en qué número, modificarán las emociones vinculadas al visionado del filme.

Por otra parte, y en cuanto al género Carolina también es coincidente con Dreyer en denotar el realismo del que el propio maestro opinaba que era “reporteril” en pos del género no realista o “cine abstracto” como representación de la vida interior de las personas de manera subjetiva

Y ahora llegamos a la cuestión esencial: ¿cómo se puede realizar una renovación artística en el cine? No puedo responder más que por mí mismo, y no alcanzo a ver más que un medio: la *abstracción*. Para hacerme entender diré que la abstracción es algo que exige del artista que sepa abstraerse de la realidad, para reforzar el contenido espiritual de su obra, ya sea ésta de orden psicológico o puramente estético. En definitiva, el arte debe describir la vida *interior* no la *exterior*. Por eso hay que abandonar el naturalismo y hallar los medios de introducir la abstracción en nuestras imágenes. La facultad de la abstracción es fundamental para toda creación artística. (147)

Podría también vincularse la *abstracción* con otro de los recursos por los que apuesta Rivas, la *transgresión* como ruptura de dogmas y reglas preestablecidas que atañen a las creencias individuales a modo de soluciones dramáticas inesperadas que provocan la sorpresa y el cuestionamiento del espectador, haciéndolo partícipe del proceso al modificarlo, perturbándolo y sacudiendo su conciencia. Esto está en la línea de Lars Von Trier, David Lynch —por el que ha manifestado en numerosas ocasiones su admiración e influencia— y Roy Anderson (148).

Se podría denominar transgresor en sí mismo otro de los motores del trabajo que Carolina utiliza como revulsivo, que es la unión de *objetos inconexos* a modo del “cadáver exquisito” que ya proponían los surrealistas, entre los que se encuentra otro de los que ella señala como su referente, Luis Buñuel. Defiende su uso como herramienta de desbloqueo al alejar la mente de los parámetros rigurosos y predecibles de la racionalidad y potente liberador de problemas escénicos.

Esta herramienta la utilicé en mis cortometrajes (*Zona cero* y *La vida se amputa en seco*) para hallar las imágenes de ciertas secuencias donde tenía claridad en el tema, pero no certeza en su visualización. Y de ahí en adelante ha sido una herramienta fundamental de mi trabajo. (149)

En cuanto al manejo de economía de recursos, a todos los niveles, destaca la *síntesis* y la *elipsis*, de la que, además, defiende el aspecto de participación del espectador al involucrarle activamente para poder desentrañar lo que ha podido suceder en el tiempo intermedio, destacándola, además como herramienta clave para comunicar la experiencia vital, y en ambos lados del encuadre, interfílmico y exofílmico.

A la hora de posibilitar al espectador el reconocimiento de la información relevante que le es transmitida en el filme, de manera que se le facilite relacionar los acontecimientos para generar su propia interpretación de la historia, propone la *repetición*.

Para gestionar la evolución del drama se apoya en que la constante de la vida son los cambios, así que la modificación de los elementos que aparecen en el filme será determinante para generar esta *progresión dramática*.

La última herramienta del cajón de Carolina es el *storyboard temático*<sup>29</sup>, ya anteriormente mencionado, que consiste en la representación visual, o la concentración en una imagen, palabra o frase del tema que es el eje de la comunicación que se pretende con el proyecto.

La evolución de una película —desde la concepción hasta la edición— se encuentra en constante mutación y riesgo. En este sentido, cambia de forma pero no de identidad (la identidad es la premisa). Una película demanda su

---

<sup>29</sup> Ver Anexo 5: *storyboard* temático de *Zona cero*

propia forma y exige cambios según su naturaleza. Solo necesitamos estar alerta para escucharnos y respetar primero nuestra naturaleza y la naturaleza de la película, con todos sus valores y dimensiones. (150)

Resumiendo, la metodología del conocimiento que desentraña y propone Carolina Rivas facilita un sistema de apertura del conocimiento que permite, en primer lugar, trabajar con uno mismo y conocerse mejor y más profundamente, y en segundo lugar, permite explorar la verdadera e intensa naturaleza de las acciones presentes en la película, en todas sus dimensiones,

Al unir nuestra propia naturaleza humana y la naturaleza creativa comprenderemos que nuestras potencias (humanas y creativas) deben guiar el camino para la creación de una película.

La importancia de dirigir una película con la *metodología del autoconocimiento* es tener una guía que nos ayude a encontrar la dirección adecuada. (151)

La fórmula de trabajo que propone, y que usa Carolina se basa en tres puntos clave de enfoque. Primeramente, siempre viene su discurso enmarcado y vinculado a una historia personal suya, elemento clave de su trabajo es, sin lugar a dudas y como ha quedado de manifiesto, el recurso a la experiencia vital. En segundo lugar, en la línea de los maestros rusos, la tremenda relevancia que otorga al montaje “la historia de una película viene construida por el montaje” (152) y en tercer lugar, la historia que el público imagina, y que viene determinada por la maestría en el manejo de las herramientas metodológicas, el uso del lenguaje cinematográfico, la pericia del director y, por encima de todo, la responsabilidad que para ella supone este trabajo y vínculo con el espectador.

#### 5.2.3.4. Relevancia del diseño sonoro

Es innegable el paso adelante que vivió el cine con la incorporación del sonido, no solamente en cuanto a la presencia de la palabra hablada, sino, principalmente, en la creación de atmósferas. El citado cineasta David Lynch llegó a expresar con contundencia que “*el sonido es la mitad de lo que hace que una película funcione*” (153), y el uso del sonido tiene un papel primordial dentro de las herramientas que caracterizan la obra de Carolina Rivas.

Al sumar el doble efecto que causa en el espectador, emotivo e informativo, y se manejan con precisión y a la par la presencia de determinadas imágenes, se consigue un efecto muy potente a nivel psicológico.

En la tabla siguiente se recoge un resumen de las relaciones temporales entre imagen y sonido en el cine propuesto por Bordwell y Thompson (154) que servirán para explicar el efecto buscado en su manejo dentro de la obra de Rivas.

Relación temporal	Espacio de la fuente	
	Diegético (espacio de la historia)	No diegético (espacio de la no historia)
1.No simultáneo: sonido <i>anterior</i> en la historia que en la imagen	<i>Flashback</i> sonoro; <i>flashforward</i> de la imagen; solapado de sonido	Sonido señalado como pasado sobre la imagen (por ejemplo, sonido de un discurso de J.F. Kennedy sobre imágenes de Estados Unidos hoy)
2.Sonido <i>simultáneo</i> en la historia y en la imagen	<i>Externo</i> : diálogos, efectos, música. <i>Interno</i> : pensamientos del personaje que se oyen	Sonido señalado como simultáneo con las imágenes sobre la imagen (por ejemplo, un narrador describiendo los hechos en tiempo presente)
3.No simultáneo: sonido <i>posterior</i> en la historia que en la imagen	<i>Flashforward</i> sonoro; <i>flashback</i> de imagen con sonido que continúa en el presente; el personaje narra hechos anteriores; solapado de sonido	Sonido señalado como posterior sobre la imagen (por ejemplo, el narrador que recuerda <i>El cuarto mandamiento</i> )

Tabla 5. Relaciones temporales del sonido en el cine

Desde su primera obra, *La vida se amputa en seco*, Carolina Rivas señala la búsqueda de una función dramática intencional, más allá de lo anecdótico. Seguramente tuvo buena culpa de ello el hecho de que las condiciones de ese cortometraje, como ya se ha señalado, formaban parte de un ejercicio para una asignatura, y no podía tener diálogos. Ello condicionó a Rivas a hacer una estrategia basada en la combinación del sonido con la imagen que quedaría anclada en su forma de hacer cine.

En esta peculiar manera del empleo del sonido, coincide con Bresson en la importancia que éste le da a la posibilidad manipulativa en las emociones del espectador

El oído es más creativo que el ojo. Siempre que puedo reemplazo una imagen por un sonido. El sonido da libertad a la imaginación del público y te ayuda a sugerir cosas en vez de mostrarlas. (155)

Por otra parte, en *La vida se amputa en seco*, están presentes los sonidos de carácter emotivo que reflejan el mundo interno del protagonista, el burócrata, a la llegada a su domicilio. Se escuchan el sonido de unas goteras que se va incrementando conforme se fusiona con la percusión de un teclado de máquina de escribir, hasta llegar a configurar una melodía cuya misión era señalar la mente taladrada del funcionario, causando sensación de repulsa insoportable. Para marcar el momento en el que el funcionario adquiere consciencia liberado de la monotonía vital que le habita, Rivas introduce el sonido de un platillo y modifica sutilmente el sonido de las gotas al caer haciéndolo más limpio.

El sonido siempre ha sido una de mis grandes preocupaciones, para comunicar emociones difíciles de expresar con imágenes. [...] Para mí, el sonido ofrece lo que la imagen sola no da. Los sonidos pueden evocar imágenes y crear atmósferas. El sonido puede causarnos perturbación o puede llevarnos a estados emotivos muy singulares. (156)

También hace un potente uso del manejo de la voz en off, como recurso narrativo, y considera el uso de otros valores sonoros como el silencio, la música, los ambientes, los incidentales y los efectos sonoros, que vincula a un preciso uso de tiempo de entrada de los mismos y a la recomendación del uso de marcadores visuales de entrada y salida, casi como si fuesen condicionamientos clásicos en

asociación sensorial. A la hora de precisarlos, se guía por una intuición, entrenada en su caso en la técnica y con la amplia formación multidisciplinar que posee, pero que debe ser, quizás más meditada, e incluso asesorada<sup>30</sup>.

Un diseño sonoro eficaz ejerce una influencia secreta en una película, no porque subraya emociones, sino porque su poder es profundamente evocativo y psicológico. (157)

#### 5.2.4. Aplicación de la metodología del autoconocimiento en bioética

A lo largo del desarrollo de este estudio se ha encuadrado el empleo del cine como herramienta de configuración de la percepción social y de la realidad a través de enfoques de distintas ciencias y perspectivas.

Por una parte, desde el campo de la Psicología, se han expuesto las diferentes teorías y autores que explican los principios de conformación de la percepción humana de su contexto y su realidad, así como el desarrollo de los mapas cognitivos en función a las experiencias vividas directamente en su cotidianidad y a los conocimientos y aprendizajes derivados de experiencias indirectas, en cuanto a modelado sociológico en función de la potenciación de unos valores y creencias que inciden directamente en su comportamiento. En este sentido, se expusieron los diferentes estudios en cuanto a la conformación de la uniformidad mental y comportamental en la sociedad de masas actual, cada vez más globalizada, cada vez con más superficialidad en su relación con los contenidos ya que, si bien hay un acceso a mayor número de información, precisamente este exceso deriva en una sobresaturación que invita a no profundizar y dejarse bandear por modas o tendencias de breve duración, generando una sociedad por lo general inculta y, por lo tanto, manipulable.

Desde el campo de la Comunicación, se analizó el papel de los medios de comunicación, y los medios audiovisuales en particular y en concreto el cine, y cómo contribuyen a la difusión de estas tendencias, valores o concepciones que parece que los *lobbies* también quieren imponer, dirigiendo a la humanidad a una sociedad cada vez más individualista, hedonista y materialista, donde se pierde

---

<sup>30</sup> Ver apartado *Carolina Rivas en la docencia y dirección de actores*.

de vista la responsabilidad conjunta hacia la humanidad, hacia el otro, hacia la propia naturaleza como sistema orgánico de vida, y donde lo único que parece importar es el presente y el disfrute personal por encima de todo y de todos.

En un consumo masivo y sin criterio de productos audiovisuales que potencian este comportamiento ególatra y vicioso, y que distraen de los problemas y conflictos de una sociedad enferma de deshumanización, destacan una serie de autores, pensadores, científicos, y cineastas que asumen su responsabilidad para con el otro y para con la humanidad y encuentran en el cine su manera de expresión, de conmover, permitiendo recordar al ser humano los valores inherentes a su propia naturaleza de grupo, de solidaridad, de compromiso y de responsabilidad con todos los seres humanos y seres vivos.

Desde el campo de la Cinematografía, se ha tratado por diferentes caminos, muchas veces coincidentes en el enfoque, de procurar hacer llegar al ser humano a un momento de introspección, que le remueva y que le reunifique con el camino universal de generosidad y entrega a los demás, y de conexión con el motivo por el qué y para el cual fue creado, y que da sentido a su existencia. En este trabajo se ha expuesto toda una suerte de autores que han seguido una estela denominada *estilo trascendental*, entre los cuáles, esta tesis pretende haber incorporado a Carolina Rivas.

La exposición de la vida de compromiso y entrega que Rivas hace a su responsabilidad hacia la humanidad, como ella misma reconoce, se hace manifiesta en cada una de sus acciones, en cada una de sus obras, tanto audiovisuales como dramáticas, al igual que en su forma de vida, entregada a causas solidarias, de integración, de difusión del conocimiento, de dotación de herramientas a los grupos más desfavorecidos para poder incorporarse a un mercado laboral.

En cuanto al contenido de su obra, se ha tenido en cuenta la relación que también se ha expuesto en este trabajo, entre bioética y cine, en cuanto al empleo del mismo como herramienta pedagógica. También como configurador de pensamiento, conectándolo con las otras apreciaciones científicas anteriormente mencionadas, el análisis llevado a cabo permite conocer los valores que rodean su obra, que la impregnan y que se trasladan tanto al espectador como a aquel que trabaja en el desarrollo de las mismas en diferentes roles: actor, productor, dirección de arte, etc.

Particularmente se ha expuesto la base de trabajo de Carolina Rivas en la *metodología del autoconocimiento*, fruto de la integración de las distintas áreas que ella ha experimentado como creadora, y el desarrollo y evolución que esta herramienta ha tenido en los diversos proyectos en los que ha sido implementada.

Como ya he dicho al inicio, una de las misiones de este trabajo es la presentación de esta herramienta como un útil instrumento de introspección que permitiese modular y reconectar al ser humano con su propia esencia, con sus propios valores, con su propia sensibilidad y verificar que ese retorno, ese reencuentro con uno mismo, permite la reconciliación con los demás y con el contexto social, recuperando las motivaciones vitales de compromiso y solidaridad con el grupo y, por ende, con la humanidad.

La manera en la que Carolina Rivas nos muestra el mundo a través de su óptica, no es manipulativa, es franca, abierta y objetiva. La expresión de la realidad con todos sus colores, con todas sus formas, con todas sus facetas, buenas y malas, sin juzgar, para que sea el propio espectador el que pueda conectar con los elementos que subyacen, y reflexionar y, desde ese punto de partida tomar consciencia de sus actos y de sus omisiones. Esta es, en resumen, su manera de entregar y de entregarse al mundo.

Se trata ahora de hacer visible el valor que la *metodología del autoconocimiento* aporta como instrumento al servicio de la bioética.

La *metodología del autoconocimiento* es un instrumento deliberativo en su planteamiento socrático, como la deliberación es un método de investigación y construcción moral permite que, a través de un análisis racional y del proceso mimético del cine facilita educar narrativamente al espectador. También a los participantes en el proceso creativo con esta fórmula, pues empleado como herramienta de dirección de actores facilita la sincronía con la esencia motivadora de las creaciones audiovisuales y dramáticas de Rivas, que, a su vez, en el fondo están sustentadas por los mismos valores morales y éticos vinculados a la propia naturaleza humana.

Esta metodología, a través de sus diferentes pasos, permite al sujeto ir retrocediendo en sus valores personales más íntimos, confrontando su realidad con sus experiencias vitales, reubicando los lugares de poder a las raíces mismas de su cognición que han ido configurando su comportamiento y actitudes ante las vicisitudes que le han acontecido.

Cuando el sujeto, en cualquiera de las categorías de relación con la metodología de Rivas, entra en el proceso de introspección y escucha íntima, desaparecen todos los condicionantes manipulativos del entorno materialista y ególatra que caracteriza las sociedades mercantilistas actuales, restando sólo la esencia, como individuo humano, donde los verdaderos e perpetuos valores se magnifican en su propio proceso espiritual, el “saber de lo incierto” que señala Milan Kundera. También Domingo Moratalla (158) señala la importancia de la acción reflexiva y crítica hacia los problemas, advirtiendo la necesidad de abordarlos en toda su complejidad y con total responsabilidad, y por ello asevera que

La bioética se define por ser una tarea constructiva; la bioética no da “pensamientos” ya hechos que simplemente haya que aplicar, sino que nos lanza a la tarea de pensar y construir: “nos da qué pensar”.

Como removían las entrañas, el espíritu y la esencia los grandes directores del estilo trascendental, Carolina Rivas propone una verdadera herramienta hermenéutica para conectar y favorecer el diálogo, estrategias y hábitos deliberativos, al incidir en trabajar esas experiencias profundizando para conseguir clarificarlas sin filtros, que permiten llegar no a la interpretación moral verdadera, sino, al menos, a la más correcta en cuanto a comportamiento para con el otro y, a la vez, para con uno mismo. El hecho, además de que se ejerza sobre aspectos particulares, permite llegar a la extrapolación a lo universal, propiciando la empatía y el reconocimiento. Además, esa posibilidad de recurso pedagógico, en el caso de Carolina Rivas, viene amparado por la propia temática propuesta en sus películas.

## 5.2. LA OBRA DE CAROLINA RIVAS

### 5.2.1. Carolina Rivas cineasta

Carolina Rivas, además del libro metodológico *Cine paso a paso* ya mencionado, y de su trayectoria como cineasta, de cuyo análisis fílmico se hablará más adelante, posee otra prolija obra audiovisual que contempla diferentes

facetas que complementan y dan soporte a su visión de la dirección cinematográfica.

Así, ha participado como asistente de dirección en 1996 en el cortometraje *Por encima del abismo de la desesperación*, del director mexicano Julián Hernández; como *scrip supervisor* en el premiado largometraje *Stella Cadente* (España, 2014) del director catalán Luís Miñarro galardonado por este trabajo en los Premis Gaudí 2015; como productora en treinta y siete títulos, muchos de ellos del proyecto de *Videovalores*; tres títulos como directora de fotografía; también ha participado como guionista en catorce títulos y ha editado tres de sus trabajos, *La vida se amputa en seco* (México, 1995) , *Zona cero* (México, 2003) y *Cómo te fue en la feria* (México, 2007) .

Como directora, cuenta con doce títulos en su haber.

La totalidad de su obra se encuentra estrechamente vinculada con los valores éticos y la trascendencia hermenéutica del cine en su vocación narrativa bioética.

Es interesante tener presente los directores que ella misma reconoce que han sido su referente y que, sin duda alguna, han tenido influencia en su obra: Luís Buñuel, Carl Dreyer, Ingmar Bergman, Robert Bresson, Aki Kaurismäki, Víctor Erice y Stanley Kubrik<sup>31</sup>.

Describe a Carolina Rivas como cinestasta Juan Mora Catlett (159), director de cine, editor, guionista y su profesor, apuntando que el cómo se narra es el aspecto más importante de una obra y que lo verdaderamente difícil es conseguir ese estilo del creador, que no es otro que su actitud ante la vida y el arte, que sus más grandes virtudes son la capacidad de escuchar y la voluntad de compartir. Sin duda, ambas quedan de manifiesto en su filmografía.

#### 5.2.1.1. Análisis fílmico

##### 5.2.1.1.1. “La vida se amputa en seco”

###### Ficha técnica:

Título: La vida se amputa en seco

---

<sup>31</sup> Comunicación personal, mail fechado 15-07-2017.

Título original: La vida se amputa en seco

Productoras: CUEC-UNAM.

País: México.

Año: 1995.

Dirección: Carolina Rivas

Guion: Carolina Rivas

Música: Benito Espinoza.

Reparto:

- Juan Manuel Castejón.
- Alejandro Reyes.
- Jorge Zárate.

Duración: 5 minutos.

Imagen: color.

Género: cortometraje, drama.

Web oficial: <http://www.creadorescontemporaneos.com/cortos.html>

#### Sinopsis:

La violencia de la ciudad cambia la vida de una persona de forma brutal. El cortometraje es un alegato a la denuncia de la indiferencia y deshumanización que caracteriza las sociedades actuales, máxime en los entornos urbanitas, y cómo el individualismo y el ego fomenta el desapego con la humanidad.

Un hombre (Alejandro Reyes) camina de regreso a su casa. A pocos pasos por delante de él cae el cuerpo de un suicida (Juan Manuel Castejón) que se estrella contra el suelo. El hombre, indiferente, enfrascado en sus pensamientos, continúa su camino pasando por encima del cuerpo inerte sin verlo. En la intimidad de su casa, al ver su zapato manchado de sangre cobra consciencia de lo sucedido y regresa a la calle pidiendo ayuda. Es su manera de confrontar una realidad que no había percibido. Otro hombre (Jorge Zárate) lo ve y se acerca, pero su intención no es la ayuda, sino el robo para lo que acaba asesinando al primer hombre que cae, moribundo, sobre el cuerpo del suicida. Nadie hace nada.

Cuestiones bioéticas planteadas en la película:

En el cortometraje se aluden a varios principios bioéticos. En primer lugar, si se aplicase la bioética principalista se encontraría el principio de autonomía, en cuanto a la *“regulación personal de uno mismo libre, sin interferencias externas que le impidan hacer una elección”* (160), ya que es fruto de su decisión ayudar o no a la persona que se encuentra en la calle, igual que pedir ayuda e incluso, de atacar, en el caso del ladrón. También el principio de beneficencia en cuanto a la obligación moral de actuar en beneficio de otros.

Desde el personalismo se atendería al principio de defensa de la vida humana, presente tanto en la figura del suicida como en la del funcionario que posteriormente es asesinado. Fundamentalmente está presente, y siempre lo estará en toda la obra de Carolina Rivas, el principio de solidaridad y subsidiaridad, por cuanto una persona se mueve a realizarse a sí misma en cuanto participa en la realización de los demás. Esto es especialmente destacable en este cortometraje, cuando transforma la mutua desconfianza en colaboración.

Igualmente, este cortometraje trata la intimidad y trascendencia de la vida humana al mostrar el mundo interior del personaje protagonista, al que accedemos sorteando las barreras que nos permiten acceder a su mundo interior en conflicto, entre la supervivencia, lo que viene marcado de fuera, por una sociedad ególatra y materialista, y su espacio íntimo de conciencia, más espiritual, donde se encuentra el superobjetivo del personaje que crece en la ayuda al otro. Tomás y Garrido lo expresa de una manera bella y certera

Pero la intimidad no es la clausura del yo en sí mismo sino, precisamente, el núcleo de la radicalidad de la trascendencia, de la posibilidad de apertura que nos caracteriza a los humanos. La persona solo se perfecciona como tal cuando se relaciona con los demás, cuando seda, cuando se entrega. (161)

Está claro que el visionado de este cortometraje hace que el espectador viaje por todo un espectro de sensaciones, desde la incomprensión de la primera escena, cuando hay indiferencia ante el suicidio, la identificación con el burócrata cuando se perca y acude en la ayuda de la víctima, y reproche ante el egoísmo de la vida cotidiana y la deleznable acción del ladrón, que no solo no ayuda a quien quiere ser solidario, sino que encima parece que lo castiga por ello, por no seguir la *“norma”* de la indiferencia.

Génesis de la obra y análisis de su lenguaje audiovisual:

El punto de partida de esta obra temprana de Carolina Rivas parte de tres aspectos que acabarán conformando la personalidad y enfoque de la trayectoria cinematográfica de la autora. Inevitablemente son los aspectos filosóficos vitales y las creencias personales de Carolina las que subyacen desde un primer momento en la elección de las temáticas con las que va a llevar adelante su misión y compromiso con el ser humano a través de la herramienta cinematográfica.

En la génesis de esta obra está un ejercicio dentro de la asignatura “Ficción I” de su etapa escolar en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en México.

Esta obra, a pesar de los escasos medios con los que cuenta para llevarla a cabo, es reconocida internacionalmente con numerosos premios.

Son justamente estos escasos medios los que van a hacer que inicialmente Carolina se decante por el diseño austero: una historia, dos personajes, una localización. A partir de ahí, explorando en qué es lo que quiere contar, entrará en el cómo lo quiere contar, haciendo uso de las herramientas y técnicas que serán comunes a su obra: tríada, estímulo sonoro en los usos del sonido no diegético (gotera, en este caso), etc.

Es precisamente una de las restricciones normativas del ejercicio académico, no usar diálogos, lo que la llevará a explorar al máximo las posibilidades expresivas que conlleva una banda sonora. La estrategia usada en el sonido en *La vida se amputa en seco*, como se ha comentado, va a incidir de manera determinante en la progresión dramática de la historia a pesar de no contar con sonidos ambientales y ni siquiera musicales.

En una entrevista, Carolina Rivas reconoce que han sido tres los puntos de partida de esta historia: las condiciones económicas, la *experiencia vital*, que en este caso es el lema “la indiferencia de las personas ante el dolor ajeno”, y, concretamente, un comic de *The Spirit*<sup>32</sup> en una de cuyas historias, y sin más trascendencia para el argumento, un hombre cotidiano camina por las calles cuando otro hombre cae del cielo a sus pies y éste, indiferente, continua su camino. Este comic enlaza con lo que Carolina Rivas identifica como *experiencia*

---

<sup>32</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/The\\_Spirit](https://es.wikipedia.org/wiki/The_Spirit) y <http://www.willeisner.com/>

*vital* y la lleva a querer narrar y buscar la reflexión del espectador entorno a “*la indolencia, la deshumanización, el vivir mecánicamente, no tener consciencia de lo que está pasando alrededor*”<sup>33</sup>

Así pues, partiendo de esta idea únicamente, Rivas la integra en una historia que contenga su tesis, su misión, su relato. Hilvana, pues, el *tema* que, como cineasta, quiere comunicar al espectador y elabora su *premisa*, siempre conforme a su método de trabajo, que, reitero pero contextualizo, en esta obra es “*la indiferencia de las personas ante el dolor ajeno*”.

Para ello recurre al uso de la herramienta clave que configurará su metodología: la experiencia vital. En un ejercicio de introspección, al preguntarse qué es lo que quiere contar y decidir el lema “*la indiferencia de las personas ante el dolor ajeno*”, se reencuentra con una situación personal en la que en su recorrido cotidiano en su ciudad, se encontró con una persona caída en la acera a la que el resto de transeúntes ignoraba pasando de largo. Está claro que se tiene que considerar el contexto, Ciudad de México y las circunstancias de peligrosidad que inundan las calles. Ese fue su punto de partida para contar la historia. Cuando además enlaza con las viñetas del cómic, todo cobra sentido argumental para contar su tesis.

En cuanto a la línea argumental, el trazado dramático plantea el conflicto del personaje que contrapone su supervivencia con no perder la calidad humana y muestra la lucha interior entre la frustración que siente como aletargado y rutinario oficinista que casi se ha convertido en una máquina de producción frente al superobjetivo de demostrarse a sí mismo su valía y humanidad al ayudar a la víctima defenestrada. Representa, a su vez, al protagonista como la humanización de la sociedad y al ladrón que acaba con su vida, como la deshumanización que la atenaza, con el único objetivo de medrar en una sociedad de consumo. Se concreta la tesis en

La sociedad de consumo aniquila a los hombres, los despoja de valores humanos y los lleva a devorar todo aquello que encarna en dinero. [...] La ley de la deshumanización —del vacío del hombre— es la intranscendencia de su

---

<sup>33</sup> Ver Anexo 1: comic y Anexo 2: entrevista.

propia vida. Humanizarse, al contrario de lo que creemos, equivale a no resignarse. Vivir es no resignarse; esta es mi convicción. (162)

[...]

la indiferencia termina cuando empezamos a tomar conciencia, pero la conciencia individual no puede transformar la inconsciencia social. (163)

En cuanto a la técnica, en el mismo cortometraje, el sonido se alía con la imagen para contrastar a la manera de objetos inconexos utilizando cuatro de los componentes de la banda sonora en funciones no habituales al usar el claxon como sonido musical e incidental, la música tanto como sonido incidental y como efecto sonoro, el golpeteo de las gotas como base musical y efecto ambiente y con la elección, sin embargo, de la eliminación de otros sonidos incidentales como los pasos o el ruido de la puerta. En todo el cortometraje sólo aparecerá una única voz, que además será femenina, mientras que en el cortometraje únicamente aparecen actores masculinos, y servirá para dar relieve al abandono repetido en la segunda víctima, como reforzamiento de la repetición.

Respecto a la historia, Carolina traza un guion literario apoyado en las anécdotas y unido a las necesidades dramáticas que le van a facilitar la historia a contar. Es decir, el punto de partida es la tesis, el discurso, y es a partir de ahí desde donde, en ese *guion activo*, va a construir las premisas precisas para que se geste la historia de manera que guíe al espectador en su introspección y cuestionamiento, pero que lo haga sin dejar duda en cuál es el mensaje a trasladar, de tal manera que todo, principalmente el desenlace, se une a la lógica interna de la historia. Lo importante, para ella, radica en elegir los hechos que involucren el trabajo y la responsabilidad como realizador.

Quise mezclar una historia aparentemente cotidiana con un evento extraordinario. Además de contar esta historia me propuse manejar un montaje tan poderoso y sintético que llevara a los espectadores a la evocación y a la reflexión. (164)

Otra uso de la metodología en este cortometraje es el empleo del montaje interno al permitir colocar en primer plano aquellos objetos y sucesos más importantes a nivel dramático y más alejados, en segundo plano, aquellos con menor valor para la historia.

## 5.2.1.1.2. "Zona cero"

Ficha técnica:

Título: Zona cero

Título original: Zona cero

Productoras: CUEC-UNAM.

País: México.

Año: 1995.

Dirección: Carolina Rivas

Guion: Carolina Rivas

Música: José Navarro y Guillermo Portillo.

Reparto:

- Padre: Arturo Ríos.
- Hijo: Jorge Adrián Espíndola.
- Muchacho: Jorge Sepúlveda.
- Mujer: Laura Almela.
- Enterrador: Gabriel Pascual.
- Médico: Luís Ferrer.
- Conductor: Gerardo Trejoluna.
- Muerto: Javier Rivas.
- Doctor (voz en off): Luís Rábago.
- Pies en créditos: Dankmar García.

Duración: 27 minutos.

Imagen: blanco y negro.

Género: drama.

Web oficial: <https://www.creadorescontemporaneos.com>

Sinopsis:

Basado en el cuento de Juan Rulfo<sup>34</sup> *No oyes ladrar a los perros* (1953), cuenta como en medio de una zona devastada, un hombre busca un doctor para salvar a

---

<sup>34</sup> Juan Rulfo (1918-1986) fue un reconocido escritor, periodista y fotógrafo mexicano perteneciente a la generación del 52.

[http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/no\\_oyes\\_ladrar\\_los\\_perros.pdf](http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/no_oyes_ladrar_los_perros.pdf)

su hijo. Durante el trayecto el hijo fallece pero el hombre se niega a ser consciente de este hecho.

Cuestiones bioéticas planteadas en la película:

De nuevo la presencia de la vida y la muerte confrontadas en la obra de Carolina Rivas, y de nuevo los principios bioéticos más importantes. Primeramente, el principio de defensa de la vida física, encarnado en la figura del padre que lucha hasta la extenuación, e incluso sacrifica sus propios principios morales al robar monedas a un hombre tendido para poder pagar el transporte para salvar a su hijo, el robo de la carretilla o el asesinato del muchacho del triciclo. Se podría señalar incluso el principio de totalidad cuando el médico, un excamillero charlatán en realidad, no sabe siquiera qué medicación dar, y el padre, desconfiado, lo ve, aunque no pone en duda el intento. El principio de libertad y responsabilidad también queda manifiesto ante la negativa del padre a abandonar a su hijo, aunque le suponga un desgaste tal que pueda poner su vida en riesgo. El principio de sociabilidad y subsidiariedad se demuestran también en la mayor preocupación por el otro que por uno mismo, aunque entra en conflicto el principio de justicia, pues en ocasiones el padre usa distinta vara de medir para con su hijo que con los otros, de los que abusa, como del hombre tendido, o golpea y roba, como al chico del triciclo.

El paso por este recorrido emocional pone al espectador en aras de preguntarse dónde estaría su límite para salvar a un ser querido, dónde empieza el tomar un poder que no le corresponde a decidir la vida de uno frente a la de otros. También, fruto de la dramaturgia, de las diferentes estrategias cinematográficas, le llevará a plantearse la misma tesis que Carolina persigue: su actitud ante determinadas situaciones de los demás ¿es también de indiferencia? ¿Dónde radica su compromiso? ¿Dónde están los límites en el comportamiento? La situación conmueve, cuestiona y modifica al espectador.

No hay que dejar de lado que el cortometraje también puede interpretarse en términos de esperanza, la que el padre tiene en salvar a su hijo, más allá de la deshumanización que también se muestra en la constante falta de colaboración de unos con otros.

Génesis de la obra y análisis de su lenguaje audiovisual:

El punto de partida de la tesis de Carolina es su conmoción ante algo que la desestabiliza y no alcanza a comprender: la indiferencia ante el dolor humano

Al tratar de explicarme este fenómeno, desarrollé un discurso que sintetice de la siguiente forma: “en la actualidad, la gente vive indiferente al dolor humano”. Sin embargo, uno mismo es el único responsable de salvarse. Y gracias a la fe podemos dominar las atrocidades de la vida y salir adelante.  
(165)

En este cortometraje es donde se empiezan a aposentar las herramientas que, posteriormente, derivarían en la configuración de la *metodología del autoconocimiento*. Carolina señala cinco parámetros: una noticia autobiográfica, que posteriormente acabará denominando *experiencia vital*, un cuento, su propia percepción de la sociedad, una propuesta estilística y su tesis a comunicar.

Como experiencia autobiográfica relata una situación muy similar a la del relato de Juan Rulfo. Su propia hermana llegó a su casa enferma, traída en brazos por un amigo. Nadie sabía qué le pasaba e intentaron llevarla al hospital, pero cada taxi que pasaba y veía a la enferma seguía de largo. Finalmente llegan al hospital donde perciben el automatismo y la indiferencia de los sanitarios. Percibir la deshumanización y la indiferencia ante el sufrimiento de un igual, removiò los cimientos de la conciencia de Carolina y enlazó con su percepción de la sociedad, otro de los parámetros de partida. Desde entonces, es un hito en su lucha que se refleja en el cine, y que ha adquirido como responsabilidad: mover las conciencias, despertar a la humanidad al respeto y compromiso con los demás.

Más tarde, le recomendaron el nombrado cuento. Ni qué decir que se sintió plenamente identificada y decidió utilizarlo como hilo conductor sobre el que tejería la estructura dramática.

Tomaría, después, las decisiones estéticas. Decidió optar por el minimalismo para dejar todo el protagonismo a la historia. Incluso está rodado en blanco y negro para ahuyentar la distracción de los colores y dar mayor sobriedad, así como la soledad y desesperación que acompaña todo el cortometraje. El nombre del cortometraje también hace alusión a este minimalismo que se corresponde con el desierto y la desolación. *Zona cero* (*Ground zero*) es como se denominó la zona devastada tras el estallido de las

bombas de Hiroshima y Nagasaki. Es la misma devastación que siente el padre ante la impotencia y soledad con la que hace frente a la situación de intento de salvar a su hijo, devastación del alma al ver la indiferencia de los otros ante su dolor.

Diseña su objetivo a comunicar como el intento por *“descifrar el modo cómo existimos dentro de la sociedad y darle un sentido a nuestra existencia a través de la fe”* y como tema *“la fe”* representado por la esperanza del padre en salvar a su hijo, de tal manera que el conflicto se manifiesta entre la fe y la indiferencia, representada por la gente con la que el padre interacciona y que cruza en su camino de desesperanza, resultando la premisa que guiará el cortometraje y que será el mensaje a comunicar al espectador *“la fe del individuo es más fuerte que la indiferencia social”* (166).

A nivel estilístico, la premiada y reconocida obra no escatima en recursos estéticos. Por un lado, alterna dos puntos de vista, el del hijo y el del padre, lo que le confiere aún mayor valor dramático. Por otro lado, utiliza desde dentro y desde fuera la variación entre escenas objetivas y subjetivas, y la dialéctica dramática al utilizar el movimiento de cámara hacia la derecha para el planteamiento y hacia la izquierda para la conclusión. La función descriptiva-expresiva de la cámara se ayudó con elipsis y con el empleo del espacio *in*, éste en tomas muy abiertas para ayudar a crear atmósferas, y del *off* para generar involucración en el espectador.

En cuanto a estrategias de dirección, se empiezan a vislumbrar la importancia de las miradas, que será un favor característico en la obra de Carolina. Señalaba al actor que mirase fuera de cuadro para manipular la sensación de sus estados internos tras pasados al espectador.

También trabajó la puesta en escena hasta la saciedad para provocar comportamientos automáticos que reflejaran hastío, cansancio y rendición.

El montaje interno, y la importancia que le otorga, sirvieron para trabajar el orden de importancia dramático y conseguir el tono *“no realista cotidiano”* contrastado con el realismo buscado en la interpretación, que permite dotar a los personajes de complejidad y dimensionalidad, rechazando la ilustración gestual.

Se buscó la solemnidad en el lenguaje empleado en los diálogos para favorecer la percepción de no cotidianeidad que empujara los elementos trágicos. Es más, hizo con los actores protagonistas un exhaustivo trabajo de voz para conseguir unos matices específicos que reforzasen los parámetros que perseguía.

Para el guion se decidió por una línea narrativa extremadamente sencilla que permitiese el viaje emocional del espectador gracias al montaje. Para resolver algunas cuestiones dramáticas a las que no encontraba solución, echó mano de su recurso de objetos inconexos, lo que le permitió conseguir mayor eficacia y dramatismo (por ejemplo, el traslado de un ser humano en una carretilla de obra) y resolvió algunos problemas dramáticos como el hecho de conseguir dinero con el robo al hombre tendido, que además provocó el inicio del declive moral del padre.

La rotundidad hipnótica de las imágenes de *Zona cero*, desde el inicio mismo con las plantas de los pies caminando vistas desde abajo, fue posible gracias al empleo del *storyboard* temático, que deriva en encuadres irregulares y asimétricos, de cámara inestable y tiempos dilatados y que acompaña de sonidos diegéticos y no diegéticos, que busca trasladar al espectador la constante sensación de incertidumbre, y a un notable trabajo de investigación visual donde queda patente su educado sentido estético por su particular formación previa al cine.

Muy importante resultó la etapa de posproducción. Carolina apostó por limpiar las pistas de sonido para que se trasladase la sensación de zona desierta, a la que posteriormente unió incidentales que tomó durante el rodaje y que enfatizaban la sensación de soledad, junto con nuevos sonidos de viento, flauta y percusión que ayudaban a remarcarlo.

De toda la experiencia con *Zona cero*, fue estructurando su metodología, que ya ha sido explicada en capítulos anteriores, y que empleará en el resto de sus obras.

#### 5.2.1.1.3. “El color de los olivos”

##### Ficha técnica:

Título: El color de los olivos

Título original: The color of olives

Productora: Creadores Contemporáneos.

País: México-Palestina

Año: 2006.

Dirección: Carolina Rivas

Guion: Carolina Rivas

Música: Daoud Sarhandi

Reparto:

- Hani Amer.
- Monira Amer.
- Nidal Amer.
- Hisham Amer.
- Asia Amer.
- Ishak Amer.
- Maisa Amer.
- Shaddad Amer.

Duración: 97 minutos.

Imagen: color.

Género: documental.

Web oficial: <http://www.creadorescontemporaneos.com/olivosnuevo.html>

### Sinopsis:

Como muchas familias palestinas, los Amer viven rodeados por el infame muro en Cisjordania. Su existencia cotidiana está dominada por puertas electrificadas, candados y la presencia constante de soldados. A través de una mirada sensible, descubrimos el mundo privado de los ocho miembros de la familia. Con el paso de los días se nos revelan sus luchas constantes y los pequeños alicientes de su vida: las amistades de la escuela, los olivos y dos asnos pequeños.

### Cuestiones bioéticas planteadas en la película:

Principalmente se pone de manifiesto el principio de solidaridad y subsidiariedad en cuanto al padecimiento en general de la población a raíz de la guerra y sus consecuencias y, en particular de la familia, en ocasiones agredida por los propios vecinos, en ocasiones vejada por el comportamiento de

aislamiento al que son sometidos. El principio de libertad y de responsabilidad se ve coartado por las circunstancias que rodean a la familia. Si un hijo o cualquier miembro enferma o tiene una urgencia, ¿cómo pueden gestionarlo? ¿Deberían abandonar el lugar por las posibles consecuencias de que se diesen circunstancias como esa? Estarían afectados los principios de justicia, pues es evidente que hay un trato desigual a los seres humanos, de beneficencia, porque no se está actuando de manera respetuosa con la familia, la no maleficencia porque hay una intención de persecución para lograr que abandonen su hogar y tierras, y también restricciones a la autonomía, aunque, al fin y al cabo ellos pueden tomar la decisión de abandonar el lugar y eso sí depende de ellos. Uno de los hijos quiere ser médico para que no se vuelva a dar la circunstancia que pasó uno de sus hermanos, fallecido por no poder tener cuidados. También hace reflexionar sobre los conceptos de familia y el respeto y cuidado que sus miembros se deben.

#### Génesis de la obra y análisis de su lenguaje audiovisual:

A raíz del impacto que Carolina vivió cuando vio un documental de unos niños que, para poder ir a la escuela, iban saltando de tejado en tejado para eludir la guerra que estaba a pie de calle, se planteó viajar a Palestina para un documental sobre esta situación. Sin embargo, una vez allí hubo un cúmulo de circunstancias<sup>35</sup> que modificaron su objetivo inicial y la abocaron a centrar su interés en la familia Amer como punto de partida que propone una reflexión sobre los efectos de la guerra y la segregación racial, planteando el universo absurdo de las fronteras y la lucha por un territorio.

Esta primera película de no ficción de Carolina Rivas, se va a tener que enfrentar a un nuevo medio, donde no puede controlar algunos aspectos de su metodología, como el manejo en los protagonistas. Por el contrario, si se puede afirmar que, como en toda las creaciones cinematográficas que ha hecho por iniciativa propia, ha surgido de una experiencia vital autobiográfica que la ha marcado. En esta ocasión, fue el impacto de unas imágenes de niños que saltaban sobre los tejados de una ciudad palestina y su arriesgado recorrido para eludir bombas y tiroteos, y poder ir a la escuela.

---

<sup>35</sup> Ver Anexo 6, entrevista a Carolina sobre este filme.

Coincidente con los parámetros del estilo trascendental, Carolina apuesta por mostrar lo cotidiano de la vida de la familia y da cada uno de sus miembros para que, sin juicio por su parte ni inducido, sea el espectador el que se vea conmovido en la comparación con la vida de libertad, elección y opciones que posee en su vida cotidiana y que le es restringida a esta familia y a aquellas personas que se encuentran inmersas en conflictos bélicos. Hay un deber de compromiso con los demás, y ella lo hace abriendo una ventana al mundo, para que, al conocer la realidad, éste pueda reaccionar. Esta sería su tesis y será la que guiará la configuración de elecciones técnicas y narrativas para conseguirlo a base de escenografías impuestas que conformarán la lectura fílmica y ajustarán los parámetros visuales y sonoros para reflejar el desgaste humano ante situaciones de imposición y restricción.

Así pues, la cámara se centrará en la dicotomía de la vida entre el enrejado y la vida fuera de él, principalmente en la escuela de los hijos, aunque también aparece el campo de labranza del padre, Hani Amer el. Muchas veces es la mujer, reflejo fiel de la estructura social y las responsabilidades de roles, la que se queda en casa aguantando y “manteniendo el sitio” mientras los demás salen a la vida.

La mirada de la cámara es estática. En muchos momentos, y así se cita, se deja fuera de la estructura de la casa grabando. En otros momentos se vuelve activa y cómplice, al moverse como una observadora más y mostrando los aspectos más íntimos de la familia, como miedos y temores de la madre cuando le tiran piedras y está sola, o las discusiones en la pareja fruto de la tensión de la situación de presión manipulativa a la que son sometidos.

Adquiere especial valor la fotografía del primer trabajo en tándem con Daoud Sarhandi, que permite poner el énfasis en una mirada exploratoria y acompaña en la lectura del espectador de esta vida particular e íntima de la familia Amer como denunciante de las vejaciones y abusos que intentan fragmentarlos. El encuadre permite hacer una delimitación textual del entorno.

La configuración de la historia se hace de manera secuencial, a modo de agenda, plasmando, teóricamente, lo sucedido en una interminable semana que sirve de hilo conductor para mostrar los diferentes aspectos de interés en la historia, la lentitud en el transcurso de un tiempo encadenado al encierro en el que se encuentran inmersos.

Se intercalan silencios y algunos diálogos breves, reflejo de la humillación permanente a la que se ven sometidos, sobre todo Hani Amer cuando quiere ir a trabajar y conseguir el sustento para su familia.

Las miradas, que ya empezaron a denotar un importante significado en Zona cero, toman también en esta obra un magnetismo que atrapa, desde la verdad sin frontera ni protección, mostrando la realidad descarnada de los padres, la cautiva y sometida de la madre, la inocencia coaccionada de los niños, la condicionada de los adolescentes.

La puerta en el vallado adquiere muchos significados, pero siempre se muestra desde dentro, desde la prisión. Igual que desde el interior de la casa se mira al exterior, pero no al contrario. Se infiere ese sentimiento de opresión y privación de libertad.

Se intercalan testimonios, en ocasiones con imágenes simultáneas, otras con voz en off para generar y vincular los afectos del espectador y la identificación con los diferentes motores vitales.

El sonido, como se ha dicho, también siempre importante en la obra de Rivas, acumula momentos de silencio, pero incorpora sonidos naturales y diegéticos.

#### 5.2.1.1.4. "Cómo te fue en la feria"

Ficha técnica:

Título: Cómo te fue en la feria

Título original: Ruedas de la fortuna<sup>36</sup>

Productoras: Creadores Contemporáneos-Malicia Producciones-Canal Once TV

País: México.

Año: 2007

Dirección: Carolina Rivas

---

<sup>36</sup> "Ruedas de la fortuna" es como se denomina en México a la atracción ferial que en España se denomina "noria". El título hace referencia a que se trata de un documental sobre México desde el punto de vista de las fiestas populares y los feriantes que las acompañan.

Guion: Carolina Rivas

Música: Luís Butrón, David Arellano, Alfredo Guadarrama

Duración: 24 minutos.

Imagen: color.

Género: documental.

Web oficial: <http://www.creadorescontemporaneos.com/filmografia.html>

Sinopsis:

Documental cortometraje sobre feriantes y el mundo que rodea las fiestas y celebraciones populares. Una coproducción de Once TV y Malicia Producciones. ¿Qué significa hacer una rueda para tres personajes en una feria mexicana?

Cuestiones bioéticas planteadas en la película:

En este caso, aunque hay algún aspecto, no tendría relevancia para el caso de estudio que nos ocupa, ya que se trata de un encargo pedido con unas características determinadas. Aun así, el tratamiento del tema por parte de Carolina y cómo se fija en la humanidad de los participantes para reflejar, una vez más, los principios de solidaridad y subsidiariedad. Igualmente, durante el rodaje, y tal y como se recoge en el documental, uno de los integrantes de los grupos de actuación padeció una enfermedad, y cómo se enfocó puede vincularse al principio de defensa de la vida física, pues aunque tiene necesidades económicas que cubrir y parece rechazar el periodo de convalecencia, al final prevalece el sentido común y el cuidado. También el principio de libertad y responsabilidad, por el que se debe respetar la decisión individual del danzante para parar o proseguir.

Génesis de la obra y análisis de su lenguaje audiovisual:

Como ya se viene apreciando en la obra de esta autora, el enfoque desde el que aborda el documental es con una tesis, y es presentar el modo de vida paralelo, las aspiraciones vitales, la humanidad con sus sufrimientos y pesares, con sus alegrías y aspiraciones, de quienes dedican su vida a hacer felices a los demás alegrando sus momentos de festejos.

De hecho el nombre original de este filme viene de una de las frases de los participantes: “La rueda [noria] es igual que el sol, que rueda y hace sonreír”. Siempre el mensaje de vida de Carolina.

De nuevo el enfoque de mirada a cámara y mirada fuera de cuadro, jugando con los espacios *in* y *off*, el uso particular de los sonidos, la voz directa y en *off*, pocos diálogos, silencios e imágenes con sonidos incidentales y diegéticos, la realidad intercalada con momentos de reflexión en la inocencia de un niño que comparte sus sueños. Resulta entrañable observar el tipo de relación que, como directora, mantiene con las personas que pasan ante el objetivo de su cámara, cómo presenta siempre sus vidas sin juicio, con respeto y admiración. Particularmente bello es como ella describe cómo descubrió al niño que tocaba para ganarse unas monedas y cómo estableció su relación con él, quien llegó a tener cierto protagonismo en el documental, desde su mirada inocente y esperanzada de la vida a la vez que muestra gran aceptación a las circunstancias a pesar de su corta edad<sup>37</sup>. Carolina lo muestra en su espacio íntimo, con sus pensamientos, tal y como hizo con Shaddad, el hijo pequeño de la familia Amer. Al poner el foco en la mirada inocente de un niño, la vida se presenta desprovista de artificio y provoca la reflexión en lo natural, en lo cotidiano.

#### 5.2.1.1.5. “El desalojo”

##### Ficha técnica:

Título: El desalojo

Título original: El desalojo

Productora: Creadores Contemporáneos

País: México.

Año: 2009

Dirección: Carolina Rivas y Daoud Sarhandi

Guion: Carolina Rivas

Música: Alejandro Jaén

Reparto:

---

<sup>37</sup> Ver Anexo 2: entrevista a Carolina Rivas

- La mujer migrante: Xochiquetzal Rodríguez

Duración: 11 minutos.

Imagen: color.

Género: drama.

Web oficial: <http://www.creadorescontemporaneos.com/cortos.html>

#### Sinopsis:

*El desalojo* es un ensayo de la película *1 para 1*, llamada originalmente *Nosotros*. Todos los ensayos que se hacían para la película se grababan, tal y cómo se ha explicado en la parte de cómo se desarrolla la metodología del conocimiento. Con las improvisaciones desarrolladas en uno de los ensayos, se construyó una pieza propia, que contiene una historia en sí misma, la de una mujer que es echada a la calle, cómo pide ayuda y de nuevo, la indiferencia y la deshumanización del entorno que la miran desde la lejanía, sin empatía.

*El desalojo* se incluye en la *Cinerevista Digital* que editó *Creadores Contemporáneos*, y que contiene nueve cortometrajes de diferentes directores de distintos países, incluyendo *La vida se amputa en seco* y *El desalojo*, de Carolina Rivas, y *El extranjero*, una pieza creada por Daoud Sarhandi a partir de las imágenes tomadas para *Lecciones para Zafirah*.

#### Cuestiones bioéticas planteadas en la película:

De nuevo son los principios más sociales y vinculados a los Derechos humanos los que más presencia tienen en este fragmento aislado que luego configurará el largometraje *1 para 1*. En este fragmento destaca el principio de solidaridad y subsidiariedad, cuando la protagonista pide ayuda al colectivo que la rodea. Este principio incluye específicamente según García (167) estos aspectos que se contemplan en el cortometraje,

Implica que sean ayudados aquellos que no pueden ayudarse por sí mismos, que no tienen posibilidad de buscar lo necesario por sí mismos, lo necesario para su alimentación, para su salud, para su instrucción. La sociedad es una verdadera sociedad cuando es solidaria.

### Génesis de la obra y análisis de su lenguaje audiovisual:

Con este cortometraje como precursor, comienza un nuevo enfoque dentro de la obra de Carolina Rivas que, principalmente, se va a asociar a ficción. Más adelante se llevará a cabo para la totalidad de la película *1 para 1*, y parece ser que también será con el que se trabaje en el largometraje en preproducción *La historia de un árbol*, cuyo *teaser* ya fue presentado con este diseño.

Sobre una caja negra, los actores improvisan una escena bajo las premisas que, previamente, les ha indicado la cineasta. Una mujer es echada a la calle con todas sus pertenencias y pide ayuda a los transeúntes, que la miran indiferentes a su dolor, reprobatorios, antes asqueados por su situación, bastante similar o cercana en algunos casos, pero siempre desde la mirada huidiza que aparta de aquello que resulta desagradable por ser el propio espejo o una posibilidad vital que se rechaza.

La cámara no se queda estática y se centra en gestos y miradas. La cámara parece un observador más y emprende planos objetivos y subjetivos. Con el movimiento adquiere un tono vinculativo con el espectador, que parece que viaja de su mano y lo convierte en un observador activo, le da la sensación de que él puede elegir donde dirige la mirada.

El empleo del sonido diegético combinado con el no sincrónico que se convierte en parte del decorado al incluir la vida externa creando la atmósfera de representación, en la calle, que no se puede llevar al interior del local de grabación. Respecto al uso de la música, al incluir solo una canción la convierte también en personaje, y la da un papel protagonista en el eje y cierre de la historia.

Respecto al cuadro de cámara, tampoco está excesivamente cuidado, para dar esa sensación de movimiento, de vida cotidiana, e incluso se perciben elementos técnicos como focos, etc. Lo importante es la historia, y la historia, la tesis, toma vida a través de los personajes. Eso es lo importante, el qué, y provocar reflexión con el cómo, presentándolo de una manera atípica y que huye de decorados artificiosos para dejar la esencia de lo sensible.

Como siempre, muchos silencios y pocos diálogos. Su máxima del menos es más, mejor mostrar que decir. Apenas hay texto, pero está plagado de lenguaje no verbal y microgestos expresivos.

No hay que olvidar que este cortometraje se encuadra en la recopilación de Cinerevista Digital que se mencionaba con anterioridad, y que el objetivo con el que nace es

Tratar de mirar el cine de un modo distinto, desde un punto de vista poético, filosófico y ético. De aquí el interés de reflexionar en la creación de una película, su sentido y las emociones que suscita. Un cineasta es aquella persona capaz de ser honesta consigo misma y expresar a través de una película una “experiencia vital”. Cuando una película está articulada bajo una experiencia vital, expresa el modo distinto como existimos de forma universal y contemporánea.

Para acceder a una nueva manera de mirar el cine, presentamos diez cortometrajes realizados bajo una experiencia vital, cuyos directores, con o sin experiencia, han partido de la honestidad de su discurso. (168)

#### 5.2.1.1.6. “Lecciones para Zafirah”

##### Ficha técnica:

Título: Lecciones para Zafirah

Título original: Lecciones para Zafirah

Productora: Creadores Contemporáneos

País: México.

Año: 2011

Dirección: Carolina Rivas – Daoud Sarhandi

Guión: Carolina Rivas

Música: Daoud Sarhandi

Reparto:

- Norma Romero
- Zafirah Sarhandi
- Alejandro Solalinde

Duración: 75 minutos.

Imagen: color.

Género: documental

Web oficial: <http://www.creadorescontemporaneos.com/lecciones.html>

### Sinopsis:

Referente indiscutible del cine mexicano de migración, *Lecciones para Zafirah* retrata hechos, rostros y gestos humanos que se dan cita en torno al tren La Bestia (también llamado “Tren de la muerte”), –que representa el vehículo simbólico de escape para miles de migrantes (pasajeros clandestinos de Guatemala, Honduras, El Salvador o Nicaragua, principalmente) que viajan hacia Estados Unidos en busca de una vida mejor, del pretendido “sueño americano”. Es un tren de carga que, partiendo de la frontera con Guatemala, atraviesa el país hasta finalizar al norte de Tijuana. Ese viaje hacia el futuro se convierte en una pesadilla, un infierno en el que surgen los extremos más dañinos del ser humano hacia otro ser humano: violaciones, robos, peleas y agresiones, y también en las inmediaciones del recorrido, donde muchas veces caen o bajan y no pueden volver a subir. Algunos se llegan a atar para evitar caerse cuando duermen. Entre los que bajan y no logran subir hay muchos casos de atropello, con fallecimientos o brutales y desmedidas amputaciones.

A lo largo del viaje se quedan sin comida ni bebida, pasan necesidades,... El filme muestra, a través de testimonios, la participación de personas en México que voluntariamente ofrecen ayuda a los migrantes: Las Mujeres de la Patrona y el padre Solalinde. Las imágenes de la película son compartidas con la hija de los directores –de nombre Zafirah– a manera de relato universal sobre la época en la que vive. Con un aliento crítico y gozoso, los directores muestran un retrato desolador, pero también maravilloso de la grandeza humana –invitando al espectador a transformar la mirada sobre los migrantes.

### Cuestiones bioéticas planteadas en la película:

En esta película están presentes todos los principios bioéticos. Desde el principalismo, el principio de autonomía, manifiestamente no respetado por los

médicos intervinientes con los heridos y amputados, el principio de beneficencia, incumplido, así como tampoco se cumple el de no maleficencia por parte de los mismos médicos, incluso de los viajeros que comparten tren y que deben tomar medidas de subsistencia eligiendo su vida frente a la de los demás, sea cuales sean las medidas a tomar para ello, el principio de justicia, que también se incumple notablemente. Desde el enfoque personalista, se atenta contra el principio de la defensa de la vida física, y ¡qué decir en este filme del uso del principio de totalidad! cuando prácticamente es el más representado en los testimoniales. El principio de libertad está presente en las decisiones que toman los migrantes al decidir iniciar el viaje, subir y bajar del tren, en las Patronas y el párroco, pero se coarta en las intervenciones sanitarias sobre los pacientes, no informando, no preguntando, simplemente actuando...y en muchos casos mal. Los principios de solidaridad y subsidiariedad también aparecen retratados, en positivo en las figuras de las patronas, en negativo, en los sanitarios, los propios migrantes, las organizaciones estatales, etc. La película es un ejemplo para hacer un recorrido sobre todos ellos.

#### Génesis de la obra y análisis de su lenguaje audiovisual:

Como en se viene demostrando, hay una situación que se convierte en una experiencia vital inspiradora para esta obra. Carolina y Daoud ven una película titulada "De nadie" del realizador mexicano Tim Dirdabal que ya trata este tema, y se quedan impactados por la generosidad de las "Mujeres de la Patrona" que se entregan con humildad a la atención de los migrantes viajeros, compaginando su día a día con la búsqueda de comida, que cocinan y preparan para lanzarla en bolsas al paso del tren y que no tengan que arriesgarse a subir y bajar, ya que están famélicos y desalentados, pues el viaje, según las distancias, puede extenderse entre uno y seis meses.

El rodaje fue muy duro, e incluso llegaron a recibir presiones y amenazas porque desvelaban y sacaban a la luz verdades que intereses quieren mantener ocultas. El mismo documental es, de por sí, tremendamente duro por la objetividad con la que está planteado y la descarnada rotundidad y sinceridad de los testimonios que recoge.

El contrapunto lo marca, pues, de nuevo una mirada inocente infantil, factor común que ya se ha comentado. En esta ocasión es la hija de ambos, Zafirah, la interlocutora de una Carolina que, por primera vez, y obligada por las circunstancias, se expone ante la mirada de su propia cámara. Toda la familia, unida, en la entrega para contar una historia, para transmitir una verdad. Tanto Daoud, *“la película no es un truco, es un acto verdadero entre madre e hija. Lo único que hicimos fue educar a la niña delante de la cámara para que cuando crezca recuerde los valores de sus padres, que son valores universales”*, como Carolina, *“es un cine activo que estimula la voluntad de acción donde te dan ganas de ser solidario y, nosotros, esa solidaridad la empezamos en el seno familiar. Integrar a la niña en el film fue un acto de verdad”* [...] *“Zafirah te voy a mostrar mi gesto, extendiendo mis manos y mi cámara...”*, se entregan y entregan todo lo que tienen, lo único que tienen: su familia.

En cuanto a las resoluciones estéticas, sigue las directrices de minimalismo y objetividad, de la cámara como observadora, en ocasiones parte, incluso. Silencios, sonidos incidentales, escasos diálogos y testimonios con mirada a cámara. Mucha repetición para enfatizar y “cansar” incluso, como es el cansancio de los viajeros. Se muestra la crudeza pero desde una muestra sin más, sin ser dirigida, simplemente presentando, de nuevo, lo cotidiano, aunque en esta ocasión poco tenga que ver con una cotidianeidad común. Hay mil historias en una historia, sin necesidad de artificios.

De hecho, Daoud recupera una de ellas para trasladarla a un cortometraje alternativo que incluirá también en Cinerevista Digital, *El extranjero* (México, 2009), que está basado en un poema de Charles Baudelaire con título en francés *L'étranger* que cayó en sus manos y leyó poco después de terminar el rodaje de *Lecciones para Zafirah*. Inmediatamente lo asoció a algunas de las imágenes que había editado, concretamente las correspondientes a la migrante María y, simplemente, usa la repetición y el poema para mostrar la situación que vivía. Cuando, tiempo después, regreso al albergue donde ella se alojaba y había grabado las imágenes, ella ya no se encontraba allí, había desaparecido, y lo más probable que con fin incierto y no propicio.

Finalmente, todo lo que sé es que la filmé un día de 2009, que hice una pequeña película con sus imágenes, y que María ahora ocupa un lugar en la

memoria de cada espectador que la ve. A través de su memoria, simbólicamente encontró un lugar seguro para habitar. (169)

Como dicen en su declaración los directores

Empezamos hacer esta película con una regla: evitar que el director se esconda detrás de su cámara y colocarlo directamente al frente, a fin de que el director confrontará la realidad igual que sus personajes. Reconocemos que el cine no conmueve sólo por denunciar sino por confrontar y fomentar emociones que iluminen pensamientos nuevos y constructivos. Con este objetivo, *Lecciones para Zafirah* se convirtió en un diario cinematográfico para nuestra primera espectadora: nuestra hija de tres años, llamada Zafirah.<sup>38</sup>

#### 5.2.1.1.7. "1 para 1"

##### Ficha técnica:

Título: 1 para 1

Título original: Nosotros

Productora: Creadores Contemporáneos

País: México.

Año: 2013

Dirección: Carolina Rivas – Daoud Sarhandi

Guion: Carolina Rivas– Daoud Sarhandi

Música: Joan Barranca, José Antonio Acosta

Reparto:

- Varios personajes: Claudia Acosta
- Varios personajes: Camilo Acotl
- El músico: Tony Alba
- La esposa del candidato: Gabriela Ambriz
- La tía de la niña: Alicia Camacho
- La mujer migrante: Nallely Cardona
- Varios personajes: Sandra Cervantes

---

<sup>38</sup> <https://www.creadorescontemporaneos.com/lecciones.html>

- El papá de la niña: Joaquín Chablé
- Varios personajes: Érick Israel Consuelo
- Varios personajes: Rafael Flores
- El cubano: Juan Fonseca
- Varios personajes: Alejandro Gabb
- El ayudante de El Ejido: José Luís García
- El ladrón: Ángel Garnica
- Varios personajes: Gala Gutiérrez
- Varios personajes: Jorge Guzerra
- Varios personajes: Lucía Izquierdo
- La esposa del músico: Gabie Lazkano
- Voz conductor TV: Alberto Luck
- Varios personajes: Ari Luque
- Varios personajes: Ana Lourdes López
- Varios personajes: Jorge Isáac Macías
- La niña: Itzel Mendoza
- La hija del músico: Montserrat Mendoza
- Varios personajes/el tío de la niña: Ricardo Mendoza
- Varios personajes: María Teresa Moreno
- Varios personajes: Margarita Murillo
- La anciana: María Elena Olivares
- El portero: Miguel Ángel Ordoñez
- Varios personajes: Pedro Pérez
- La mamá de la niña: Adriana Ramona
- Varios personajes/la mesera: Clarissa Rendón
- Manifestante: Frida Rodríguez
- El candidato: Fernando Rojasbarr
- El juez: Rafael Romero
- Indigente: Daoud Sarhandi
- La hija del candidato: Zafirah Sarhandi
- Varios personajes: Vania Sisaí
- Varios personajes: Nancy Smith
- Varios personajes: Beatriz Sánchez
- Varios personajes: Éric Sánchez

- Policía: Juan Carlos Torres
- Político: Enrique Vega
- Varios personajes: Carolina Zamudio
- Varios personajes: Jonatán Álvarez
- El nieto: Ramsés Álvarez
- El elegido: Enrique Avilés

Duración: 77 minutos.

Imagen: color.

Género: comedia

Web oficial: <http://www.creadorescontemporaneos.com/1para1.html>

#### Sinopsis:

Comedia extraordinaria de humor negro que explora los límites de la supervivencia y el absurdo juego del poder. La historia ocurre en tiempos de elecciones en México. Un candidato a Gobernador atropella a una mujer migrante embarazada. Tras el accidente, y para cubrir el posible escándalo, la esconde en un edificio de su propiedad. Presionado por su jefe político y para no arruinar su carrera política, el candidato desaloja a la mujer. En un estilo no realista, la película se enfoca en las historias que se cruzan alrededor de la mujer y su búsqueda de un cuarto. Una película radical, con agudeza crítica, que refleja el espíritu de la sociedad mexicana actual.

#### Cuestiones bioéticas planteadas en la película:

De nuevo hay numerosos principios y cuestiones bioéticas presentes en esta obra de Carolina Rivas. Desde el punto de partida de la protagonista y su defensa de la vida, sus decisiones y la libertad restringida por las circunstancias sociales en las que se ve inmersa. Con tantos personajes es inevitable que el filme esté plagado de momentos que tocan la sensibilidad humana, valores como la familia, los afectos, el amor, el compromiso, la responsabilidad de las acciones para con uno y para con los otros. Este largometraje traza con precisión las cualidades humanas y sociales de la comunidad, el sometimiento a roles en ocasiones marcados y obligados a asumir por la presión social, la dicotomía y el conflicto entre la supervivencia y la coherencia con los propios valores, la colaboración, el respeto, la reciprocidad, la defensa de la vida humana, la armonía

existencial,... Es un maravilloso cóctel de personajes y situaciones que plantea situaciones de reflexión y cuestionamiento personal desde el principio mismo de la película.

#### Génesis de la obra y análisis de su lenguaje audiovisual:

Una vez más, el punto de partida es una experiencia vital fruto de las historias que, con motivo del rodaje de *Lecciones para Zafirah* Carolina Rivas conoció, y que aquí quiso llevar hacia la comedia negra.

A raíz de las duras situaciones vividas en su anterior filme, Carolina decide y siente que debe hacer un cambio de rumbo y de enfoque en su manera de trasladar mensajes al mundo. La presencia de su hija, Zafirah, es determinante. Decide que lo que quiere es comunicar desde un lado más positivo, más de esperanza

Yo recuerdo que en ese tiempo yo ya tenía mi niña, Zafirah, y tenía una mirada diferente de la película. Yo quería hacer películas diferentes, que expresaran la grandeza humana, ¿no? Como que ya estamos cansados. Yo ya había hecho mucho trabajo de denuncia, de queja, de... No sé, llevaba haciendo mucho trabajo que me parecía que, está bien denunciar, pero sentí que no estaba haciendo películas constructivas. Entonces yo a partir de *Lecciones para Zafirah* quise hacer una película sobre la grandeza humana, que mostrara que tan grande que somos para ayudar a los demás, aunque tú estés jodido, estés con problemas, pero tú eres capaz de ayudar a los otros. El sentido de compasión, de generosidad, de humanidad,... pues para que no lo perdamos de vista, porque ya como están los medios audiovisuales parece que ya no existe eso. Y me parece que hay un montón de testimonios que están frente a ti, que me parece que la grandeza humana está todavía presente en cada uno de nosotros. Y las patronas son un ejemplo extraordinario, de su entrega total, de su incondición, de su amor incondicional estos seres anónimos y ellas hacen hueco en su cotidianidad, en el campo, para darles de comer.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Ver Anexo 6: Transcripción segunda entrevista a Carolina Rivas: *El color de los olivos y Lecciones para Zafirah*

Para optar también por un tratamiento visual más “amable” a la vez que simbólico, e incluso, paródico en momentos, se plantea una estética interior, en estudio, en una combinación de caja negra y elementos realistas junto con la presencia de la imagen de un árbol artificial, dibujado, onírico, aportando un colorido de ensueño frente a la acritud de la realidad, pero que adquiere un valor de hogar, de testigo mudo, a lo largo del desarrollo de la historia.

El simbolismo del árbol está muy presente en toda la obra de Rivas, desde su primera construcción literaria como dramaturga en *Huye de Z, huye*, hasta su última representación teatral que está en preproducción para convertirla en largometraje, *La historia de un árbol*. Es raíces, amparo, protección, el valor de lo natural, de la esencia misma del ser humano frente a una socialización imperfecta y decadente.

En la apuesta por este peculiar trazado visual, Carolina hace un acercamiento al cine abstracto emulando los directores del estilo trascendental

El cine abstracto es una teoría de Carl Dreyer que difundió en 1964 al hablar sobre el futuro del cine; señalaba que el cine que reproduce la realidad es uno reporteril sin futuro y que el cine que se sustrae de la realidad para expresarla de manera subjetiva es real y permanecerá vivo. Bajo esta reflexión es como se transformó gradualmente la propuesta escénica. (170)

[...]

es una película que apuesta por el cine abstracto. Es una teoría de Carl Dreyer sobre la síntesis del cine, donde la vida exterior cobra más importancia que la descripción externa, para eso con todo lo que tiene que ver con el artificio de la escenografía, decorado y todo eso, dentro de este trabajo de cine abstracto no tiene uso, es decir, únicamente está centrado en la vida interior y esencialmente el desarrollo de los personajes dentro de esta historia. Es decir, la subjetividad, de cómo se establecen las relaciones humanas en esta dimensiones humanas y dejar totalmente fuera el exterior y lo que hemos hecho es que esta construcción del exterior es únicamente un foro negro. Es espectador tiene que completar lo que no está.

[...]

La transformación de lo real a este trabajo irreal que a veces es surreal. Es un trabajo que Daoud Sarhandi propuso, pasamos de la locación al plató,

porque quisimos como abstraernos de esta realidad para quedarnos en la esencia. Entonces Daoud propuso que toda la película fuera sobre foro negro, también propuso que hiciéramos todo en un *shot*.<sup>40</sup>

En cuanto a la metodología, es una prolongación de su propia técnica, con un trabajo intenso sobre los participantes, actores y personas sin experiencia interpretativa, buscados expresamente como medida de inclusión, ensayos meticulosos y grabados, con improvisaciones y creación colectiva, en ese trabajo de guion activo que se construye a medida que el proyecto avanza. Es la primera de las obras de ficción corales para Carolina. Nunca remarca el protagonismo de un actor, porque es la historia, como la vida misma, la que debe tomar protagonismo. El hecho de que haya una figura que sirva de conductor para la historia es, en la obra de Rivas, meramente accidental fruto de la necesidad dramática

Bueno, en los ensayos tuvimos ochenta actores porque se ensayó durante dos años. Es un trabajo de escena milimétrico, con mucho trabajo, hubo casi coreografías. Es una película con mucho ritmo, pues hablo de la música, queremos hacerle un homenaje a la música, a la balada romántica, que en la edad de oro en México cobró mucha importancia. Yo la veo muy semejante con Berlanga, por ejemplo, estos coros de los pueblos, que son realmente unos personajes desde el pueblo. Yo que no conocía a Berlanga, pues hay gente que lo ha dicho, y ahora que conozco a Berlanga, pues es verdad. La participación es muy importante. Y está, por un lado, la línea narrativa, que es la historia de la mujer sin cuarto, y por otro lado, está una línea muy sutil que es la línea del individualismo. El tema de uno para uno es la fórmula del individualismo, haciendo como un homenaje a Alejandro Dumas de "Todos para uno y uno para todos". Es como una apuesta a que cuando hay, parece que hay, crisis, uno mira para uno mismo, cuando no debería ser así, debería ser que todos mirásemos uno para todos y todos para uno. Pero bueno, yo he identificado que a veces en estos estados de crisis, cada uno busca por salvar su piel. Y bueno, es una crítica sobre eso, de que cuando uno ve para uno mismo, qué tipo de efectos y de impactos tiene para uno mismo y para la

---

<sup>40</sup> Ver mismo Anexo 6

gente que está alrededor. Esto es una sátira donde expone todos estos tipos de problemas, cuando no vemos más para allá, más para uno mismo.<sup>41</sup>

A nivel de lenguaje audiovisual, sigue manteniendo su estilo en la presentación de miradas, uso de los sonidos para expresar el ánimo y el estado interior de los personajes. Hay mucha presencia en la banda sonora en esta ocasión, acogiendo músicas populares y compuestas para el filme que, en ocasiones, también amparan un mensaje.

Las imágenes finales de la película contrastan la pieza principal en interior con la muestra de las calles, el ruido de la vida en el interior del set, con todo tipo de sonidos, diégeticos, no diégeticos y sincrónico, mientras que con las imágenes de la calle, en la que se ven precisamente los tipos de personajes de escasos recursos, que malviven en condiciones de desarraigo como la protagonista y algunos otros presentes en la cinta, comienza con una brutal contraposición de silencio que invita a la reflexión desde el contraste con las imágenes en movimiento, repletas de focos de atención que aturullan después de haber pasado por la limpieza onírica que marcaba los puntos de interés del resto del montaje, imágenes que, además, se enseñan distorsionadas desde un juego de ópticas y que, previo a su fin para pasar al cierre con las imágenes de nuevo del set, se vinculan mediante el sonido no sincrónico de esa vida interna e interior que se mostraba en el grueso de la filmación y cierra en plano a pies con cámara y foto fija.

El tipo de planos se ven adaptados al rodaje en interior en un plano fijo donde los actores entran y salen, en una minuciosa coreografía, y contrastan con el movimiento y la dimensión de las últimas tomas que cierran la película, que están rodadas en el exterior, en la vida real peligrosa y agreste para el ser humano, en contraste con la historia, a veces un poco naif en el tono en el que está contada esta comedia negra que, sin embargo, es desgarradora en esencia. Lo único que ha cambiado es el camino para mostrar su tesis, que sigue siendo la misma que mantiene en toda su obra: denunciar y llamar la atención sobre la deshumanización y la indiferencia ante los otros que invade las sociedades actuales.

---

<sup>41</sup> Ver mismo Anexo 6

También en esta ocasión es la mirada de una niña la que pone el foco de inocencia y entrega en la implicación con la migrante. Siempre buscando más allá de la presencia de un personaje emotivo y que genere empatía, es el empleo del simbolismo de la inocencia virginal en la mirada al otro, en la reconexión con los valores inherentes a la esencia de todo ser humano.

#### 5.2.1.1.8. "Soles"

Ficha técnica:

Título: Soles

Título original: Soles

Productora: Creadores Contemporáneos

País: España

Año: 2015

Dirección: Carolina Rivas

Guion: Carolina Rivas

Música: Mónica Siwy "Marysia"

Reparto:

- Hannah Sarhandi
- Zafirah Sarhandi
- Daoud Sarhandi

Duración: 2 minutos.

Imagen: color.

Género: drama

Web oficial: <http://videovalores.org/>

Sinopsis:

¿Qué es un sol?

Cuestiones bioéticas planteadas en la película:

El valor de la persona humana en su individualidad. La trascendencia de la existencia del ser humano en su alma, su esencia, con todo su valor desde

que es engendrado hasta cualquier etapa de su vida. También señala los valores familiares y afectivos, el cuidado, la protección y la maravillosa singularidad de cada individuo.

#### Génesis de la obra y análisis de su lenguaje audiovisual:

Siguiendo la metodología de Rivas, se parte de una tesis que en este caso, compone la posdata del *Videovalor*, ya que estos últimos trabajos de Carolina Rivas pertenecen a dicho proyecto y fueron rodados para ejemplificar el tipo de trabajo que iban a contener.

Con la premisa de postales audiovisuales que contienen mensajes para un mundo mejor, cada uno de ellos se va a ver condicionado por la limitación temporal que los caracteriza, alrededor de un minuto. Por ello, siempre hay un importante contenido simbólico en la representación de las imágenes, y desde el enfoque de objetos inconexos y la perspectiva surrealista, en este caso, aúna el vínculo entre sol y alma, sol y vida, sol e individualidad.

El uso de los sonidos, siempre característicos, guía el paso por las distintas imágenes presentadas en plano fijo salvo en el momento de su propia sombra que, como contraste al sol, a los “soles” está en movimiento. Hay una base musical como sonido no diégetico de evocación y con cada nuevo “sol”, cada nueva presencia de imagen y cambio de escena, un sonido no sincrónico y no diégetico que es un soplo por cada uno de ellos, con un ritmo suave y mantenido, que unido a la melodía de fondo aporta paz y tranquilidad, reflejando el estado psicológico de acompañamiento y valoración.

#### 5.2.1.1.9. “El paseo de Hannah”

##### Ficha técnica:

Título: El paseo de Hannah

Título original: El paseo de Hannah

Productora: Creadores Contemporáneos

País: España

Año: 2015

Dirección: Carolina Rivas

Guion: Carolina Rivas

Música: Zafirah Sarhandi "La alegría de Hannah"

Reparto:

- Hannah Sarhandi

Duración: 3 minutos.

Imagen: color.

Género: drama

Web oficial: <http://videovalores.org/>

#### Sinopsis:

Hannah pasea con su muñeca.

#### Cuestiones bioéticas planteadas en la película:

La vida, el cuidado, la responsabilidad y el compromiso hacia los otros. El principio bioético de la solidaridad y subsidiariedad en la relación que la niña establece con su muñeca, el principio de beneficencia en cuanto que "se arriesga" por el otro, pese a su edad y limitaciones. Cuando se trabaja con la inocencia de los niños se muestran los valores inherentes al ser humano.

#### Génesis de la obra y análisis de su lenguaje audiovisual:

El cortometraje empieza con una foto fija que se abre a plano de acción representando un instante tomado de la vida. El uso del sonido viene marcado por una melodía de ritmo alegre y se acompaña del sonido no diégetico de un río cuyas aguas fluyen cristalinas, como la vida de la pequeña que comienza su andadura vital. Un poco más adelante se introduce el sonido sincrónico del balbuceo infantil de la protagonista, su lloro y sus risas como acompañamiento a las imágenes a la vez que desaparece la melodía. Cuando acaba la acción, la protagonista recupera su muñeca, se apaga el sonido sincrónico y aparece la melodía que cierra y lleva a una foto fija con la que acaba el cortometraje, cerrando igual que empezó este instante de una vida que ha sido compartido.

Las imágenes no están grabadas buscando la perfección ni la nitidez, centran su intención en la anécdota a transmitir, dando la sensación de que permiten colarse en un instante de la vida.

Siempre el punto de partida será la tesis y la composición, guion, etc. buscarán provocar el efecto más oportuno para la transmisión del mensaje que coincide con la posdata del *Videovalor*: “con la esperanza de que seamos adultos alegres, amorosos y responsables –aquellas personas que de niños prometimos ser”.

#### 5.2.1.1.10. “El cuadro vivo”

Ficha técnica:

Título: El cuadro vivo

Título original: El cuadro vivo

Productoras: Creadores Contemporáneos

País: España

Año: 2015

Dirección: Carolina Rivas

Guion: Carolina Rivas

Sonido: Daoud Sarhandi

Duración: 2 minutos.

Imagen: color

Género: drama

Web oficial: <http://videovalores.org/>

Sinopsis:

Un hombre camina por la calle.

### Cuestiones bioéticas planteadas en la película:

El valor de la persona humana en la belleza de la sencillez, la armonía existencial.

### Génesis de la obra y análisis de su lenguaje audiovisual:

Plano fijo y sonido diegético del ruido de la calle. Entra en plano por la izquierda un hombre con la figura distorsionada en foco que avanza en cámara lenta, el sonido se cambia a no diegético de bosque y naturaleza. Cuando el sujeto llega a la altura de las sombras de un árbol (de nuevo el simbolismo del árbol, también presente en el *videovalor* de *Soles* con presencia específica bajo el que la niña juega, y *El paseo de Hannah* en acompañamiento en las imágenes) se congela la imagen y simultáneamente se incorpora un sonido no diegético de campanillas bamboleadas por la brisa. Se reanuda el movimiento a la vez que desaparecen los sonidos no diegéticos de la calle.

Como en el estilo trascendental, en la sencillez de lo cotidiano se extrae un mensaje que nos repercute. También están las imágenes distorsionadas, anamórficas.

La tesis de que “la belleza habita en nosotros. Somos parte de un cuadro vivo” se ratifica en la precisión con la que se enfoca en un desconocido y su cotidianeidad, a la que no se da más importancia, y cómo se juntan la naturaleza humana y la naturaleza del entorno, como seres vivos de magnitud universal que cohabitan y dan sentido a la vida. Hay que aprender a mirar y saber ver lo que está alrededor para darle su valor.

#### 5.2.1.1.11. “Convivencia pacífica”

##### Ficha técnica:

Título: Convivencia pacífica

Título original: Convivencia pacífica

Productoras: Creadores Contemporáneos

País: España

Año: 2015

Dirección: Carolina Rivas

Guion: Carolina Rivas

Sonido: Daoud Sarhandi

Reparto:

- Hannah Sarhandi
- Zafirah Sarhandi

Duración: 2 minutos.

Imagen: color.

Género: drama

Web oficial: <http://videovalores.org/>

Sinopsis:

Dos hermanas duermen juntas.

Cuestiones bioéticas planteadas en la película:

Los valores de la familia, del respeto humano, de la convivencia, no sólo aparecen en las protagonistas sino en la mirada de sus padres que se refleja en este rodaje. La maravilla de las grandes cosas en las cosas pequeñas. Y vinculado a la tesis “en la serenidad todo acuerdo es posible” la sociabilidad humana, los parámetros de convivencia global y plural.

Génesis de la obra y análisis de su lenguaje audiovisual:

Sólo un plano fijo y el transcurrir del tiempo para hacer llegar al espectador la paz que pretende transmitir la imagen de las dos niñas durmiendo, el sonido no diegético del mar y las gaviotas, rítmico como las olas, relajante y predecible. No hace falta más para decir tanto.

5.2.1.1.12. “10.01 a.m.”

Ficha técnica:

Título: 10.01 a.m.

Título original: 10.01 a.m.  
Productoras: Creadores Contemporáneos  
País: España  
Año: 2015  
Dirección: Carolina Rivas  
Guion: Carolina Rivas  
Sonido: Daoud Sarhandi  
Duración: 2 minutos.  
Imagen: color.  
Género: ficción  
Web oficial: <http://videovalores.org/>

Sinopsis:

Contemplación de un instante.

Cuestiones bioéticas planteadas en la película:

De nuevo vinculado a la tesis del *videovalor* “¿Dónde estaríamos los pobres hombres si no existiera el tiempo para contemplar? (posdata inspirada por Robert Walser)” plantea la grandeza de la universalidad de la vida humana en la relación del hombre con el cosmos, con la grandeza de cada instante de la vida de un ser humano, privilegiado por el mero hecho de haber venido al mundo, de tener entidad física y saber mirar y ver a su alrededor, dando el justo valor a la grandeza de las cosas cotidianas.

Génesis de la obra y análisis de su lenguaje audiovisual:

Al igual que en el estilo trascendental, el valor de lo cotidiano adquiere grandes dimensiones y se hace llegar al espectador. Sólo es un minuto, emplazado en un reloj sobreimpreso en la imagen naturalista, lo que cambia en la imagen estática del plano fijo que compone el cortometraje.

Los sonidos son el lenguaje usado para enviar información. El punto de vista es el interior de la casa, pero se la composición sonora se compone de sonidos exteriores no diegéticos, al menos no en el volumen desde el que se manifiesta en el cortometraje, junto con otros ruidos del exterior de pasos, movimiento, etc. La persistencia insistencia de los cláxones de los vehículos se muestra en paralelo con la demanda del sonido de un timbre telefónico. En ambos hay apremio, pero el tiempo, mientras, sigue su avance inexorable.

El contraste entre la luz externa, brillante, con colores, y la luz del interior, amortiguada, apagados los colores, genera un contraste entre la vida interior y exterior del espectador.

Y de nuevo, en la ventana, la imagen de un árbol.

### 5.2.2. Carolina Rivas dramaturga

No es prolífica Rivas como dramaturga, si no tenemos en cuenta su escritura como guionista. Sin embargo, fue con una obra teatral como inició su trayectoria artística.

Hay una innegable relación entre las dos formas de creación de Rivas, no solamente en la estética de alguna de sus obras audiovisuales, como *1 para 1* o *El desalojo*, en la forma de guiar a los actores o del proceso de trabajo con ellos, sino, fundamentalmente, en la forma de construcción del guion activo. En ambos casos, obra teatral o audiovisual, se va configurando en equipo con los actores. Y en algunas ocasiones, la obra teatral y su representación, es el paso que antecede al rodaje del largometraje, pues como se ha explicado, esta autora es muy precisa con el trabajo previo del actor y planifica sus escenas corales, tan llenas de personajes, como si fuesen una coreografía para que puedan transmitir la esencia que busca en cada plano, en cada secuencia.

Las temáticas, así mismo, son recurrentes tanto entre sí como con la obra audiovisual, y parten también de la misma tesis: la deshumanización de la sociedad contemporánea.

### 5.2.2.1. *Huye de Z, huye.*

Es su primera obra de teatro, con la que además ganará el Premio Punto de Partida – UNAM en 2002.

La obra, de un solo acto, relata la historia de dos personajes unidos por un muro, que a la vez, es el que los separa. Y ambos tienen interés en la ayuda del otro, de quien dependen. También comparten un objetivo: huir de Z.

En la obra de nuevo se advierte la presencia de un árbol simbólicamente, el árbol de las sombras, que por un momento casi parece tornarse un personaje presente en sí mismo “otra vez soy árbol” cuando hablan sobre él

El árbol duerme y como todos los que duermen, mientras duerme llega a tener sueños. Y uno de sus sueños recurrentes es ser un humano. Durante el sueño él se ve como un humano: habla, camina, trabaja, se enamora, etcétera. Pero al despertar se da cuenta de que sigue siendo un árbol. Así que todas las mañanas llora porque no ha dejado de ser árbol.<sup>42</sup>

y que también acaba siendo el final de la historia “de las ramas cuelgan hombres ahorcados”, no hay huida posible de Z.

Inevitablemente, se aprecian las influencias cinematográficas en el manejo de las potentes imágenes creadas, así como de la unión de objetos inconexos: zapatos sueltos por el suelo, gallo, muro, etc. y la construcción surrealista y simbólica de la historia.

Como en todas sus creaciones, la historia no deja indiferente y dirige, en este caso al lector, hacia la reflexión sobre la vida y la muerte, las motivaciones vitales, los miedos,... se plantean de nuevo principios bioéticos como el principio de defensa de la vida física, el de libertad y responsabilidad, el de sociabilidad y subsidiariedad, el de autonomía, el de no maleficencia e incluso el de beneficencia, el de justicia... Rivas consigue en un texto tan breve llevar al lector a importantes cuestionamientos personales. Al igual que en el resto de su trabajo, la escritura no es un divertimento, también cumple un servicio.

---

<sup>42</sup> El texto dramático está disponible completo en <http://www.puntodepartida.unam.mx/index.php/669>

#### 5.2.2.2. *La historia de un árbol*

La obra de nuevo se desarrolla con la *metodología del autoconocimiento*. A partir de una noticia que impacta a Daoud, el naufragio de una barco con migrantes que perecen y cómo, al tratarse de una información recurrente, la población lo recibe con indiferencia y ni siquiera los informativos le dan mayor interés pese a tratarse de vidas humanas, se vuelve a conectar con lo que, podría llamarse, la tesis vital de Carolina: la deshumanización y la indiferencia.

A partir de ese momento, Carolina escribe el texto y plantea las bases de dirección. Comienza, pues, un arduo proceso del que, hasta el momento, sólo ha culminado la primera parte que se corresponde con la puesta en escena de la historia dramatizada.

En el proceso de casting de la convocatoria de actores, en 2014, hubo una selección previa para audicionar en septiembre de ese mismo año, dado el elevado número de solicitantes. Hubo una primera criba curricular y en función de las motivaciones y disponibilidades para un largo proceso de ensayos y creación grupal.

Los convocados a la audición tuvieron que afrontar un casting que ya fue grabado, siguiendo el proceso creativo de su metodología. Igualmente, se informó y se exigió el mismo compromiso de respeto al grupo que los directores y equipo iban a tener para con los actores, siempre advirtiendo de la gran cantidad de trabajo que se planteaba, previsto inicialmente para cuatro meses. Éste trabajo de ensayo que se iniciaría en noviembre hasta enero del 2015, en la que se exploró y se enseñó el funcionamiento de la *metodología del autonocimiento*, dividida, a su vez, en tres bloques: entrenamiento y trazo escénico, construcción de la historia (personajes, tono) y tejido de montaje (puesta en escena); y una segunda fase, con el guion activo escrito en su primera versión, de septiembre de 2015 hasta el mismo noviembre justo días antes de empezar la gira de representaciones que duraría hasta enero de 2016, pasando por diferentes salas y localidades catalanas.

Durante ese periodo, Carolina dirigió a los actores hacia su autoconocimiento y exploración personal, de manera socrática, mediante la petición de diferentes tareas en su vida personal y encargos específicos de cara a los ensayos. También, cada uno de los ensayos tenía una configuración muy particular que pretendía generar interacción, improvisación, y que hubiese respuestas naturales fruto del proceso grupal. Se definió trabajar con dos grupos

en paralelo la misma historia para optimizar las posibilidades de creaciones divergentes o, al menos, explorar las distintas derivas y evoluciones.

Hubo una gran exigencia actoral y de trabajo, de tal forma que el hecho de mantenerse fiel al grupo, a los ensayos y a los compromisos adquiridos era también una forma de entrenamiento y de generar autoconocimiento en los valores de solidaridad, responsabilidad, compromiso y respeto.

Como ha quedado ya descrito, el guion también evolucionaba a medida que lo hacia el proyecto. Igualmente, hubo que hacer ajustes dramáticos y resoluciones ajustadas a las circunstancias que iban apareciendo.

A nivel escenográfico, también se optó por una imagen minimalista y con economía de recursos, sin decorados, tan solo caja negra. Únicamente se contará con el soporte de proyecciones en vídeo en determinados momentos, y en la parte final, la voz en *off* del árbol. También adquiere presencia el tema de los contrarios, las contradicciones, los opuestos para llegar a la igualdad, al equilibrio. A esta unión se llama *triada temporal* según la filosofía del Tao Te King —filosofía de la que también gustaba Tarkovski<sup>43</sup>—.

El vestuario de los actores seguirá una pauta de color informativa en función de sus roles, siempre neutro en gama de grises, con combinaciones en tres categorías: naranja para los pescadores, azules para los familiares de las víctimas y migrantes, y para el resto de personajes en todas las combinaciones de colores.

Hay constantes, no obstante, los migrantes irán descalzos, con poca ropa o en ropa interior, abrigados con despojos, sacos, toallas,... la cabeza cubierta como protección del frío y del calor. Los pescadores llevarán los pies cubiertos con bolsas de plástico a modo de botas impermeables y su vestuario será ligero para que sea volátil al viento.

Una vez más, Carolina no da protagonismo a ningún personaje de la obra, todos son únicamente partícipes al servicio de la historia. Y la historia está al servicio de la tesis que quiere hacer llegar al espectador.

Es una historia épica contada por grupos sociales. No hay un personaje protagonista o antagonista. La obra tiene el objetivo de explorar la triada temporal de los fenómenos sociales. Esto significa que las fuerzas

---

<sup>43</sup><https://www.youtube.com/watch?v=NASunFaQZJE&index=2&list=PLiXT2RgIrJDiURZaRCZwFyLmB1xqEnMwm>

antagonistas o contrarias se igualan en el tiempo. Los personajes se transforman y cambian de decisiones. Este acto de transformación provoca reconciliación, complementación o equilibrio en el tiempo.<sup>44</sup>

Las notas a nivel de dirección para los actores fueron la búsqueda de la espontaneidad a partir del *micro-gesto*, con un máximo de dos frases por capítulo y actor, y las acciones vendrán introducidas por sonidos. El viento, presente como sonido en el guion inicial, aunque en el momento de la puesta en escena no se pudo incorporar por cuestiones de índole técnica, estaba previsto como un personaje más y las pautas de dirección eran que los actores debían estar en todo momento alertas al viento y a sus manifestaciones para reaccionar a ellas de manera espontánea.

Como quiera que, siempre en la línea de la inclusión y de la defensa de la diversidad, en el grupo de actores se incluyeron participantes de diferentes nacionalidades y con lenguas diferentes, también se pedía que cada uno hablase en una de ellas para cada uno de los personajes que interpretase, pues cada actor tenía varios roles.

La dificultad de la puesta en escena radicaba en que, a pesar de ser varias escenas en distintos capítulos, todo sucedía en un mismo espacio y la escenografía se iba montando y desmontando como parte de las acciones de los personajes durante el desarrollo de la obra. De las primeras representaciones a las últimas se fue limitando y volviendo más sencilla y austera, consiguiendo mayor viveza, movimiento, y entidad para los personajes y la historia.

Otra de las premisas es que había actores infiltrados entre el público, que entraban a la sala con ellos, y parte de los espectadores a los que, aleatoriamente se les entregaba tickets de distinta clase, y uno grupo de ellos era conducido, a modo de migrantes a ocupar parte del espacio de un pequeño barco, compartido con los actores. La escena final, en la que los actores que representan a los pescadores condenados a muerte tampoco estaba resuelta. Se podría haber dado la circunstancia de que algún espectador hubiese entendido que la ayuda que pedían también podía estar dirigida a ellos y haber subido al escenario a prestar la ayuda demandadas. En ese paralelismo de inacción ante la injusticia, en esa

---

<sup>44</sup> Tomado del guion original e instrucciones a los actores escritas por Carolina Rivas.

situación provocada ante la que no hay reacción, también se buscaba que el espectador se cuestionase por qué repetía lo que hacía cada día en su vida cotidiana pensando que esas situaciones no le atañían, y se quedaba al margen. ¿Qué condicionamiento ha hecho la sociedad para impedir que se actúe ante situaciones que todo el mundo, ética y moralmente, rechaza pero que se siguen permitiendo?

A nivel bioético entran en juego todos los principios y todos los valores, no solamente por el número de personajes y los roles y acciones que representan, en los que se ven inmersos en situaciones poderosas que invitan una y otra vez a la reflexión y a cuestionarse cómo se debería actuar, sino también por las cuestiones que pone sobre el mantel, como la defensa de la vida física, los principios de beneficencia, de no maleficencia, de justicia, de libertad y responsabilidad, de sociabilidad y subsidiariedad.

#### Ficha técnica

Dramaturgia, dirección y producción: Carolina Rivas

Idea original: Daoud Sarhandi

Primer asistente de dirección: Heivars González

Segundo asistente de dirección: Montserrat Sellés, Rocío Álvarez

Escenografía y ambientación: Rocío Álvarez, Carolina Rivas

Vestuario: Rocío Álvarez, Montserrat Sellés

Asesoría de escenografía: Toni Vives

Atrezzo: Ricard Izquierdo

Diseño, edición y mezcla sonora / Efectos de sonido: Juan Manuel Castrillo

Iluminación: Eric Rieu

Realización de vídeos de paisajes en ensayos: Lili Márquez, Lars Helmert

Diseño gráfico y web: Daoud Sarhandi

Diseño de cartel: Guillermo Aguilar

Fotografía del fondo de la web: Lili Márquez

Realización pancartas y piezas de ajedrez: Rita Ota

Videos, fotografías y edición en ensayos: Alla Shadrova, Camilla Ramos, Heivars González, Rodrigo del Río, Daoud Sarhandi, Michelle Saldaña

Asistentes de producción: Alla Shadrova, Camilla Ramos, Alejandro Alcántara, Maya Humo

Voz narradora: Mariona Casanovas

Voz árbol: Mercé Montllonch

Voces locutores de noticias TV: Oscar Dominguez, Norman Marsà, Josep Maria Alexandre, Montserrat Sellés

Revisión de texto dramático: Oscar Domínguez

Corrección de estilo de noticias: Norman Marsà

Música:

José María Jiménez (Composición y arreglos, Guitarra eléctrica en directo)

Carolina Rivas (Letras)

José María Jiménez, Andrea Currello, Júlia Torres (Melodías)

Andrea Currello, Júlia Torres (Cantantes)

Productos promocionales:

Realización dibujo: Rina Ota

Diseño e impresión: Rina Ota, Sara Carrasco

Producción: Carolina Rivas, All Shadrova, Zafirah Sarhandi

Web:

<http://www.creadorescontemporaneos.com/arbol.html>

Reparto:

REPARTO UNO (Orden Alfabético)

Andrea Currello

Madre S / Camarera

Daniel Blanqué

Pescador R / Migrante Cie

David Font

Migrante / Migrante Cie / Padre R / Cocinero

Isabel Llanos

Madre J / Rescatista Sos / Barrendera

Javier Alba De Alba  
Pescador E / Sobreviviente / Migrante Cie

Montserrat Sellés  
Pescador C / Migrante Cie

Oriol Fort  
Migrante / Migrante Cie / Auxiliar Juez / Sobreviviente

Oscar Domínguez  
Hermano S / Migrante / Policía 1

Pablo Monteserín  
Migrante / Migrante Cie / Policía 2

Raúl Ornelas Aguirre  
Vigilante M / Hermano E / Migrante / Migrante Cie

Rebeca Sánchez  
Migrante / Activista / Sobreviviente Barrendera / Joven Pescadora N

Silvana Longo  
Pescadora A / Migrante Cie / Becaria Activista

Toni Vives  
Pescador J / Migrante Cie

Xavi Garrido  
Vigilante F / Migrante / Rescatista Sos / Desempleado / Activista /  
Barrendero / Camarero / Familiar En La Lluvia / Pintor De Reforma

Yassine El Moufti  
Migrante / Migrante Cie

REPARTO DOS (Orden Alfabético)

Albert Franch  
Migrante / Migrante Cie / Cocinero / Policía 2

Anaís Tabueña  
Migrante / Migrante Cie / Joven Pescadora N /Becaria / Activista

Andrea Parra Moreno  
Pescadora A / Sobreviviente

Carles García  
Migrante / Migrante Cie / Hijo R

Enric Carrasco  
Pescador E / Migrante Cie

Eric Rieu  
Vigilante M / Migrante / Sobreviviente / Hermano E

Eva Maria Milara  
Migrante / Migrante Cie / Amiga S / Activista / Barrendera / Rescatista  
Sos

Irene Tardón  
Migrante / Pintora De Reforma / Joven Pescadora A / Rescatista Sos /  
Activista Con Pancarta

Jesús Angel Portilla  
Migrante / Sobreviviente / Desempleado Activista / Barrendero /  
Camarero / Policía 1 Familiar En La Lluvia

Josep Maria Alexandre  
Pescador J / Migrante Cie

Júlia Torres  
Migrante / Activista / Camarera / Mujer Aliada / Migrante Cie

Mercè Montllonch  
Pescador C / Migrante Cie / Auxiliar Juez

Rina Ota  
Pescador R / Joven Pescadora R / Migrante Cie

Ruben Arroyo  
Vigilante F / Padre J / Migrante Cie

Somayéh Heidarvand  
Madre S

Sinopsis:

La historia se ubica en un puerto de una ciudad llamada Villa del Roble cuya atracción es un enorme árbol de roble. Es una época marcada por la crisis.

Un grupo de pescadores vende su barco a unos inmigrantes a fin de obtener dinero. Durante la noche, cae una tormenta; mueren setenta y dos migrantes. Tras la tragedia, los pescadores son perseguidos por los familiares de las víctimas acusándolos como responsables del lamentable suceso. Los pescadores son condenados a muerte. En Villa del Roble los crímenes son condenados con la horca.

Una serie de investigaciones revela tres posibles causas de la muerte de los migrantes: la asfixia por sobrecarga de pasajeros en el barco, un conflicto religioso o racista entre ellos que derivó en peleas a muerte, y una tercera, la intervención tardía de los grupos de rescate del Gobierno, pese a la advertencia de la tormenta.

Los pescadores son conducidos hasta el roble para ser ahorcados. Una vez que están sujetos por la cabeza a las ramas del árbol, suplican ayuda a toda la gente que los mira. Nadie hace nada para rescatarlos. El árbol comienza a llorar hasta romper sus ramas. Los pescadores son liberados. Pescadores y familiares de las víctimas se miran a los ojos por primera vez, dialogan, caminan juntos dejando tras de sí las ramas rotas del árbol.

### 5.2.3. Carolina Rivas en la docencia y en la dirección de actores

Llevar una cámara de cine a la calle y registrar todo lo que está enfrente es dirigir la cámara hacia un lugar. Ahora bien, si lo que hay enfrente son personas y a éstas se les indica por dónde caminar y qué hacer, es dirigir la cámara y las personas hacia un fin determinado. En ambas situaciones se trata de un acto de dirigir. Y dirigir en el sentido estricto de la palabra significa conducir, orientar, guiar, es decir, equivale a llevar una cosa hacia un término señalado. De este modo, dirigir muestra un trayecto, un recorrido, un camino, cuyo fin está señalado pero es desconocido. Dirigir es, por tanto, una palabra en tránsito que apunta hacia el futuro. (171)

Con estas palabras explica Carolina Rivas el ejercicio de dirigir actores, para lo que plantea cinco elementos clave.

El primero de ellos y fundamental, es la *visión*, que influirá en la particular manera en que cada director enfocará su obra. Estará compuesto por *la memoria vivencial*, es decir, todas las experiencias vitales que haya vivido y que habrán

configurado su personalidad, y el *archivo cinematográfico* en cuanto al repertorio de conocimiento e influencia del medio que haya configurado sus preferencias, estilo, gusto, etc. siempre en términos de actuación, fotografía, sonido, empleo de planos, etc.

En segundo lugar estaría la *historia*, es decir, la tesis que se quiere comunicar pero que, a su vez, va encajada en el subtexto que representa la obra en sí misma. Una cosa es lo que sucede, lo que se cuenta, y otra el mensaje que se quiere hacer llegar.

Los *actores* representarían el tercer elemento. En ellos radica gran dificultad para el director, ya que se trata de personas con un universo propio y un bagaje multidimensional a sus espaldas que se transfiere en la forma en que cada actor interpreta de manera particular un personaje, porque cada simbiosis es única, igual que lo son las características de personalidad de cada intérprete. Para poder llevar a buen fin el manejo de este elemento, tiene que darse un proceso de adaptación mutua, en el que el director deberá trabajar con su intuición para comprender cómo debe guiar al actor hacia el resultado que pretende conseguir.

La *comunicación* entre ambos debe ser en el mismo espectro terminológico, para que puedan comprenderse con precisión, tanto en los ámbitos técnicos (lenguaje cinematográfico y actoral) como personales. El director debe ser capaz de intuir cuál es la medida adecuada de su empleo para cada actor en función del tipo de intérprete (por ejemplo, si es más reflexivo y analítico, y necesita comprender todas las decisiones de escena, o intuitivo, y el camino será más hacia el manejo de la empatía).

El *método* como técnicas de artificio para conseguir los resultados pretendidos en el actor. Es un manejo antinatural porque la situación de interpretación lo es en sí misma, como paralelismo de una realidad que en verdad no es.

Hay una interesante coincidencia en el trabajo que persigue Dreyer con los actores y la manera de gestionarlos de Rivas. Para ambos son piezas tremendamente importantes, fundamentales, ya que son los encargados de experimentar que transformación que se extrapolará al espectador. En este sentido, al igual que Dreyer, elude acudir a influencias del expresionismo o del mismo estilo trascendental, sino que hurga en las entrañas emocionales del actor, de una manera cuidadosa y respetuosa, que le permite acompañarle en su

proceso para dar su realidad. Tal y como Dreyer aseveraba (172) *“el director no debe forzar nunca a un actor a que actúe como él lo desea, porque un actor no puede crear verdad ni emoción pura si alguien lo domina. No se pueden forzar los sentimientos. Tienen que surgir por sí mismos. La tarea del director y del actor es lograr, al unísono, que esos sentimientos surjan por sí solos”* y es por este motivo que ambos, Dreyer y Rivas, conceden enorme importancia a los matices reveladores del gesto y la expresión *“el gesto hace que el rostro refleje el interior del alma y la expresión facial es un añadido tremendamente importante al mundo de la palabra”*.

De todas maneras, es muy diferente la interpretación para cámara que para escena. En cine, no es únicamente importante la actuación del actor, que no deja de ser uno de los elementos integrantes del engranaje, sino que la clave está en el montaje. En teatro, por el contrario, la expresividad del actor es integral, debe estar con la energía excedida porque tiene que conseguir trasladar su mensaje a todas las distancias de la sala, llegar en la misma medida a los espectadores cercanos que a los más alejados, que muchas veces no pueden ver su rostro con precisión. En cine se trabaja con la energía contenida y de forma fragmentada. No se dispone de la progresión dramática que facilita la evolución de una obra teatral. El actor a veces tiene que rodar secuencias en orden opuesto a la evolución de su personaje en la progresión de la película, y es su misión mantener el estado psicológico preciso en el instante requerido. La misión del director es propiciar que haya esa reacción y en el tono adecuado, escena por escena, de tal manera que el trabajo entre ambos, actor y director debe ser en paralelo y basado en una total confianza. Para favorecer estas necesidades, el director establece una estrategia de dirección que se basará en las necesidades y finalidad del montaje.

La manera que tiene Carolina de trabajar con los actores, e incluso de impartir sus clases para futuros directores va en esta línea que, a pesar de ser imprescindible, no se trabaja con la misma delicadeza ni rigor, a su vez, en todas las escuelas de cinematografía. Muchas veces tiene que ver con su propia metodología, tan específica, que debe mostrarla y hacer comprensible a los actores o futuros directores, para que, experimentándola primero, y sintiéndola después, la adopten como fórmula de trabajo.

No es un camino fácil, sino esforzado. Requiere valentía y constancia. En ese recorrido emocional, el participante en el proceso se verá impelido a adentrarse en espacios íntimos que quizás no se había detenido a explorar, pero de los que

saldrá, sin duda alguna, reforzado, más maduro, con mejor conocimiento de sí mismo y, por ende, de las relaciones con los demás. A lo largo del proceso de trabajo para esta tesis, no solamente pude vivir y valorar los cambios personales y psicológicos que provoca este proceso, sino compartirlo con otros miembros del grupo y valorar, igualmente, sus evoluciones. También con grupos exógenos, y con otras personas que trabajaron en diferentes momentos anteriores con la técnica de Carolina, mediante entrevistas grabadas.

La dramaturgia actoral que propone Carolina está basada en ocho tipos de herramientas (173) que se pueden aplicar en ambos casos, esto es, en el futuro cineasta y en el actor.

Una apuesta por los *diálogos mínimos*. El gesto tiene para Rivas mayor importancia que la palabra, expresa lo que no se dice, esto es, el pensamiento, que siempre es más rico y más completo que lo que se puede expresar en palabras. Es más, a veces la palabra está falseando un pensamiento, que el cuerpo, sin embargo, no puede esconder.

El empleo del *gesto sintético*, involuntario, inconsciente, autorregulador de las emociones y de los sentimientos, prevalecen en un cine en el que la comunicación está basada en la imagen y el sonido más que en la palabra. De hecho, las obras de Carolina tienen escasos diálogos y textos, mucho menos explicativos. Algunas piezas breves, como los Videovalores que ha dirigido, incluso carecen de él. Además, asevera la ventaja del cine para la muestra de insertos o planos detalle, que facilitan mostrar más que decir, lo cual siempre es más interesante. Carolina trabaja con el *micro-gesto*, que es una acción física que se ejecuta durante un muy breve espacio de tiempo, apenas segundos, y expresa un sentimiento o una línea de pensamiento. Mamet (174) citado por Carolina (175 p 58) lo llama "*toma intencionada*" y lo describe como "*la unidad mínima de economía con el máximo potencial expresivo*". Rivas también tiene en cuenta que el gesto se desarrolla en un contexto espaciotemporal en el que, además, se conjugan dos elementos: la mirada y el punto de vista. Aunque el gesto es responsabilidad del actor, el manejo de los estímulos, el tono y el tiempo que lo provocan lo es del director.

La importancia de *estar* presente, que ya se ha explicado con anterioridad en la parte de la metodología, remarca la mirada virginal de percibir y reaccionar a

todo como si fuera la primera vez, y a “todo” porque se está alerta, porque se está “habitando” el momento de verdad.

La *contención* en el manejo de la energía, mucho más intensa a la vez que sutil. Carolina reparte la actuación entre lo que el actor hace en el set y lo que se trabaja en montaje, por eso, para ella “menos es más”, lo contrario es ilustrar y restar autenticidad y credibilidad a la interpretación. Economizar estos recursos permite al actor concentrarse y dosificar su energía, genera energía, naturalidad y espontaneidad. Le permite mantener el punto preciso de estado psicológico en la actuación fragmentada para el cine y la resistencia potente durante toda la representación teatral. Si se “habita” la energía, no hace falta hacer florituras, el mensaje llegará a cualquier espectador de la sala.

Trabajar en *cuadrantes* facilita que se produzcan reacciones espontáneas en el actor. Los cuadrantes son la mirada y el cuerpo. Respecto al primero Carolina dice que “*un buen cineasta sabe dirigir miradas. Un buen actor sabe llenarlas*” (175). Respecto al cuerpo, que es preciso que el actor sepa conectar los cuatro puntos de energía que contiene: cabeza (mente), manos y pies (física), genitales (sexual) y corazón (espiritual). Con la primera reflexiona y comprende, con la segunda lleva a la práctica, con la tercera conecta su energía vital y con la última, el corazón, dirige sus acciones y sentimientos.

Los *estímulos* serán un medio para generar estados emocionales concretos y reacciones específicas en el actor, pudiendo ser de tipos diferentes: ficción, vivenciales, trucos hechos fuera de cámara o sonidos. Aconseja trabajar los estímulos teniendo en cuenta las individualidades de cada actor y sus necesidades de tal manera que le ayuden cuando no llega a dar lo que de él se espera en escena. El primero de ellos, ficción, está relacionado con la historia misma y con la información que envuelve la vida del personaje y sus circunstancias dadas. El estímulo vivencial es muy delicado y debe ser usado con precaución por el director, pues atañe a la vida privada y particular del actor, pero puede ser usado para que salten algunos resortes, por ello es muy importante que exista ese elevado grado de confianza. Con los trucos fuera de cámara se pueden manejar de manera impactante las emociones, gestos, miradas, permitiendo reacciones espontáneas y se emplea con el objetivo de que surja una reacción natural y real, que la misma reacción consiga diferentes registros y conseguir desbloques. Por último, el sonoro consigue la evocación de

determinados estados psicológicos y emocionales. Durante el periodo de investigación en *La historia de un árbol*, por ejemplo, Carolina pedía que se llevaran cascos y música con determinadas canciones que provocasen un estado concreto a cada participante, y desde ese punto de partida trabajaba. Igualmente, estos estímulos pueden ser diseñados directamente por el director a su criterio.

Por último, la *circunstancia*, que son los antecedentes creados por el director para complementar la reacción del actor de manera que detone su comportamiento. Pueden afectar a todos los ámbitos, desde cuestiones físicas o mentales, o contextuales, e incluso ser concomitantes en el tiempo o más alejados del presente.

Otras herramientas específicas de entrenamiento para crear el trazo escénico, con las que además se trabajó también en *La historia de un árbol*, son el momento vital de fuga, la gravedad y el congelamiento.

Incluye la *gravedad* como la participación de un objeto material que cae de las manos, que cobra vida independiente del actor al verse implicada la fuerza de la naturaleza. El *congelamiento* es la detención del gesto durante breves instantes antes de continuarlo (si alguien inicia un saludo y tiene una breve interrupción mientras lo hace, el gesto adquiere un significado totalmente diferente, lo mismo con una caricia, por ejemplo).

El *momento vital de fuga* es una acción cotidiana vital, que produce placer y relajación, puede ser un pequeño gesto singular y repetido, que la persona hace en su ámbito privado, la conecta consigo misma (caminar en casa descalzos; picar la cebolla muy, muy fina; meter las pies en el agua tibia por mucho tiempo; leer un libro con los pies estirados; rascarse la cabeza, acariciar al gato, etc.), aunque pueda parecer un gesto ridículo para los demás. En el entrenamiento, identificarla significa ubicarla, visualizarla, tenerla presente, pensarla, saber cuál de todas las actividades es la más vital. Se convertirá en una herramienta de conexión emocional durante la puesta en escena.

Rivas también pide a los actores que trabajen con su *música vital* que define como aquella que estimula particularmente a la persona, que la hace sentir viva y conectada emocionalmente, que no se cansaría de escuchar. En muchas ocasiones entrena con los actores mientras ellos están escuchando esa música que han escogido por sus respectivos auriculares.

Por otra parte, la aplicación práctica de la *metodología del autoconocimiento* en la actuación trabaja en dos frentes. Por una parte, facilitando al actor que se conozca a sí mismo y por otra, facilitando que también conozca profundamente a su personaje. Esto permite, no sólo unir naturaleza humana y creativa, sino abrir la mente a la humanidad, a ponerse en el lugar del otro sin juicio ni prejuicio, de manera que pueda darse una comprensión desde el interior de las motivaciones que gestan un comportamiento y conducta.

Tal y cómo se ha venido mostrando, Carolina, como cualquier cineasta que aplique su método, trabajará codo a codo con el actor, investigando juntos para encontrar sus verdaderos objetivos y motivaciones. Como ello quedará registrado en cámara, al verse podrá comprender que una cosa es lo que siente, otra lo que transmite y llega al espectador, pudiendo aplicar las correcciones precisas antes del rodaje definitivo o de la actuación, siempre sin olvidar que el punto de partida para emplear esta metodología es la naturaleza de director y la de la propia película.

#### **5.2.4. La obra futura de Carolina Rivas: proyectos y planteamientos**

Se señalan en este apartado las obras que en este momento Carolina Rivas tiene en preparación y creación, además del proyecto de Videovalores —al que se dedicará el próximo apartado— y de otros proyectos de índole social y colaborativa, siempre en aras a la integración y su compromiso con el ser humano.

##### *5.2.4.1. Largometraje La historia de un árbol*

En los momentos de finalización de esta tesis, aún se está realizando la adaptación del texto dramático para ajustarlo a las exigencias de montaje y de guion activo para película, así como la preproducción y la captación de fondos.

##### *5.2.4.2. Largometraje IN*

Se trata de un nuevo proyecto de un largometraje que está en preproducción.

Relata la historia de una Europa recorrida por el virulento fantasma de “la seguridad” y la masiva entrada de refugiados, el escritor Christopher -hijo de

madre siria y padre español- decide a dar casa a un grupo de refugiados sirios antes de que sean deportados de Catalunya.

El viaje de los refugiados al edificio desemboca en que Christopher padezca una crisis personal, que derivará en una maduración interior, y una toma de consciencia que transformará profundamente su vida y la vida de los refugiados.

IN es una historia inquietante, poética, inolvidable, acaso irrepitable, que dejará huella imborrable en el espectador de nuevo conectada con la tesis global del trabajo de Carolina Rivas.

Ficha técnica:

Título: IN

Título original: IN

Productora: Creadores Contemporáneos

País: España

Año: (presumiblemente 2018)

Dirección: Carolina Rivas

Guion: Carolina Rivas

Fotografía y montaje: Daoud Sarhandi

Dirección, edición mezcla sonora/Efectos de sonido: Juan Manuel Garrido

Imagen: color

Género: drama

Reparto:

- David Font
- Toni Vives
- Enric Rieu
- Eva María Milara
- Carles García
- Mercé Montlloch
- Montserrat Sellés
- Josep María Alexandre
- Albert Franch

#### 5.4. EL PROYECTO DE VIDEOVALORES

##### 5.4.1. El nacimiento

En su compromiso y búsqueda constante de caminos y formas para usar el cine como herramienta Carolina Rivas y Daoud Sarhandi sintieron la necesidad de divulgar su pensamiento al mundo, y decidieron crear el *Proyecto de Videovalores* para que, a modo de cápsulas audiovisuales, poder enviar postales fílmicas al mundo con un mensaje de esperanza en el ser humano. “Videovalores es un llamado para despertar a ese gigante creativo que vive dentro de nosotros, darle una cámara cualquiera y dejarlo comunicar un mensaje vital al mundo.”<sup>45</sup>

Decidieron que la mejor manera sería implementar un proyecto de trabajo que integrase dos ámbitos formativos para el grupo focal de la atención, jóvenes desempleados entre dieciocho y treinta y cinco años del área metropolitana de Barcelona, donde ambos residen, preferiblemente sin conocimientos ni experiencia en el área audiovisual. La elección de este perfil se basó en las posibilidades de estimular y concienciar para el futuro y la integración, y en poder aportar el conocimiento de otras áreas técnicas que pudiesen incidir en su futuro laboral.

Estos dos ámbitos formativos eran el audiovisual y el ético, y culminaría con la realización de un cortometraje-*videovalor* sin diálogo de entre un minuto y tres de duración.

El objetivo, claramente definido, era “*despertar en ellos la expresión de los valores universales, reforzando su identidad a través de la metodología del autoconocimiento*”.

La misión se estableció en cuatro ejes principales:

- la combinación de la enseñanza cinematográfica y la ética;
- la visibilidad y oportunidad a jóvenes desempleados o en situación de paro con ganas de expresar al mundo sus experiencias vitales;
- el fortalecimiento de vínculos culturales entre ciudadanos de diferentes orígenes, así como fomentar el intercambio multicultural, la comunicación y la cooperación;

---

<sup>45</sup> Toda la información referenciada literalmente respecto al Proyecto de Videovalores está extraída de la página web de referencia <http://videovalores.org>

- la utilización de cámaras portátiles de uso común como herramientas de intervención social.

#### 5.4.2. La búsqueda e implementación

En una primera fase, buscaron colaboradores económicos y de soporte, consiguiendo la colaboración principalmente de la Obra Social de La Caixa y de la Filmoteca de Catalunya. Posteriormente se fueron incorporando más colaboradores a distinta escala.

En la parte de formación también se buscó la colaboración de distintos profesionales de reconocido prestigio académico que se encargaron de la impartición docente de los contenidos éticos para abordar el proceso creativo focalizando en valores desde una perspectiva clara y con criterio. Estas profesionales fueron:

- Dra. Victoria Camps, Catedrática emérita de Filosofía Moral y Política en la Universitat Autònoma de Barcelona.

Ha sido presidenta de la Comisión de estudio de contenidos televisivos del Senado y vicepresidenta del Consell Audiovisual de Catalunya y ha participado activamente en distintos consejos hospitalarios de bioética.

De entre su extensa bibliografía destacan *Virtudes públicas* (Premio Espasa de Ensayo, 1990), *Crear en la educación*, *El declive de la ciudadanía* y *El gobierno de las emociones* (Premio Nacional de Ensayo, 2013).

En 2008 se le concedió el Premio Internacional Menéndez Pelayo “por su magisterio filosófico y la influencia moral de su pensamiento tanto en España como en América”.

- Dra. María Rosa Buxarrais, Catedrática del Departamento de Teoría e Historia de la Educación en la Facultad de Educación de la Universitat de Barcelona (UB). Doctora en Pedagogía y Licenciada en Psicología por la UB. Investigadora Principal del Grupo de Investigación en Educación Moral (GREM) de la UB, grupo de investigación consolidado de la Generalitat de Catalunya desde 1995.

Algunas de sus publicaciones más importantes son: Buxarrais, M.R. (1997), *La formación del Profesorado en Educación en Valores*. Bilbao, Desclée

de Brouwer (3ª edición: 2001); Buxarrais, M.R., y Zeledón, M.P. (Eds.) (2006), *Las familias y la educación en valores democráticos. Retos y perspectivas actuales*. Barcelona: Editorial Claret; Buxarrais, M.R., y Burguet, M. (2014), *La conciliación laboral, familiar, social y personal: una cuestión ética*. Barcelona, Publicacions i Edicions UB.

Ha impartido numerosas conferencias y talleres, en varios países, sobre estrategias de educación en valores.

Se señalaron como punto de partida una serie de valores que se condensaron en la realización de once primeros *videovalores* creados por la propia Carolina Rivas y Daoud Sarhandi: aceptación, amor, autoestima, bondad, compasión, felicidad, honestidad, igualdad, inclusión, integridad, justicia, lealtad, libertad, paz, paciencia, respeto, responsabilidad, sabiduría, solidaridad, templanza y tolerancia.

#### 5.4.3. El diseño

Para llevarlo a la práctica de la manera más óptima para el aprendizaje, consolidación y desarrollo evolutivo de conocimientos, el curso se dividió en dos fases:

- Un propedéutico de cinco días de duración y once horas lectivas, que tuvo lugar entre el 27 de febrero y el 12 de marzo de 2015, consistente en un curso preparatorio e intensivo cuyo objeto era facilitar las herramientas esenciales de lo que sería, posteriormente, el curso formativo.

En función de la asistencia y participación de los asistentes, se procedió a la selección final de los participantes en el proyecto.

- Un curso formativo de diez días de duración, con treinta horas dedicada a teoría fílmica y diez horas para el montaje del cortometraje, que se desarrolló entre los días 7 de abril y 14 de mayo, más el día dedicado al montaje, consistente en la impartición teórica y práctica de los contenidos cinematográficos aplicando el conocimiento adquirido en la formación de ética. Esta segunda parte terminó con la realización del cortometraje-*videovalor*.

Durante la fase del curso formativo teórico-práctico se trató de mostrar las fases más importantes del proceso creativo de la realización cinematográfica.

Se analizaron las diferentes etapas desde el enfoque teórico y práctico del filme, a fin de generar conocimientos nuevos en los participantes en el proyecto, tanto sobre el sentido y responsabilidad que debe tener la realización de una película, como de la metodología para llevarla a cabo.

Los participantes, además, debían realizar diversos ejercicios de grabación en vídeo, a fin de poder obtener una visión panorámica de la realización global de una película, en todas sus dimensiones de creación, producción y edición.

Además, se trabajó de manera personal e individualizada para que cada uno de los participantes viviese un proceso de introspección y exploración personal que le permitiese acceder a su bagaje vital y reconectarlo con su esencia para poder extraer el lema de su propio *videovalor*.

#### **5.4.4. Los participantes**

Para seleccionar a los participantes se realizó un proceso divulgativo a través de numerosos canales para que la convocatoria llegase al mayor número de posibles candidatos.

Se cerró con la inscripción al proceso de selección del proceso de setenta y cinco aspirantes. Finalmente, fueron seleccionados veintitrés jóvenes de nueve nacionalidades diferentes, potenciando el intercambio cultural y la integración: uno de Argentina, uno de Brasil, uno de Ecuador, once de España, uno de Italia, uno de Irán, ocho de México, uno de Perú y uno de Rusia.

#### **5.4.5. La puesta en práctica**

Para conseguir el máximo rendimiento y la optimización de los recursos para la disponibilidad temporal del proyecto, se estableció la pormenorizada planificación que se detalla a continuación:

- Reunión informativa de asistencia obligatoria en fecha a elegir, dado el número inicial de solicitantes, entre el 18 y 19 de febrero de 2015.
- Propedéutico:

- Introducción creativa. Impartido por Carolina Rivas y Daoud Sarhandi
- Marco teórico-práctico: ética. Impartido por Victoria Camps y María Rosa Buxarrais
- Introducción a Guion y Dirección, Fotografía y Montaje: Impartido por Carolina Rivas y Daoud Sarhandi
- Marco práctico: lenguaje cinematográfico. Impartido por Carolina Rivas y Daoud Sarhandi
- Planeación de los cortometrajes y asesoría general. Impartido por Carolina Rivas
- Talleres de Fotografía y Montaje. Impartido por Carolina Rivas y Daoud Sarhandi
- Asesorías personalizadas. Impartido por Carolina Rivas y Daoud Sarhandi
- Montaje personalizado. Impartido por Daoud Sarhandi
- Corrección de color. Impartido por Daoud Sarhandi
- Mezclas sonoras finales, créditos y exportación a distintos formatos digitales. Trabajo realizado por Daoud Sarhandi

En cuanto a contenidos éticos, se estructuraron en dos bloques. Uno primero, de un día de duración, impartido por Victoria Camps, con un diseño práctico y vivencial. Se explicaban píldoras teóricas para, a continuación proponer diversos ejercicios, individuales y participativos, que fomentaban el debate y el aprendizaje experiencial y socrático. En este primer bloque el eje se centró en identificar qué son los valores, la diferencia entre los valores individuales y colectivos, entre la libertad personal y la grupal, el uso y presencia de la ética y moral en la sociedad actual, principalmente.

Otro segundo, impartido por María Rosa Buxarrais, se dedicó en un primera sesión a la categorización de valores (deseables, antivalores o contravalores y valores complementarios) sobre los que se realizaron también diversos ejercicios individuales y grupales que fomentaban el debate, la discusión y la reflexión. La tercera y última sesión, principalmente estuvo enfocada a la responsabilidad en el empleo del arte y su misión, los límites y la misión que debe tener, cómo transmitir los valores de forma universal, coherente con un modo de

vida y de una manera eficaz para conseguir un objetivo transformador en el receptor.

En cuanto a contenidos fílmicos:

Primera semana: montaje, del 7 al 10 de abril de 105

- Aprender a articular emociones y una historia a través del montaje
- Conceptos de montaje
- La "triada" y su aplicación práctica
- Montaje rítmico
- La influencia de los valores sonoros
- Manejo del programa de edición Final Cut Pro
- Montaje del ejercicio "La isla" como *videovalor*
- Corrección de color

Segunda semana: creación fílmica, del 13 al 16 de abril de 105

- Aprender a mirar y a escuchar para articular una historia
- Ejercicios de observación y de oído
- La cámara contempla el entorno
- La cámara capta sonidos
- Relaciones espacio y tiempo (elipsis)
- Ejercicios iniciales de articulación de imagen y sonido
- Panorama de creación de una película en sus grandes fases
- Pasos para un guion activo: discurso, premisa, tema, *storyboard* temático
- Aprender a visualizar y sonorizar
- El equipo de grabación: formatos, cámara, trípodes, *Dolly*, etc.
- El encuadre y la composición
- La grabación de sonidos

Tercera semana: preproducción, del 20 al 23 de abril de 105

- Aprender a planear el *videovalor*
- Guion activo o literario
- *Storyboard* temático

- Reparto y *crew*
- Locaciones
- Permisos
- Plan de rodaje
- Gastos de producción
- Autorización de salida del equipo

Cuarta semana: rodajes, del 27 de abril al 14 de mayo de 105

- Asesorías personalizadas
- Salida y regreso de kit de filmación
- Entrega de imágenes y audios

Día de montaje: uno, entre el 18 de mayo y 26 de junio de 105

- Aportación del participante:
  - o Premisa/guion del videovalor
  - o Maqueta de edición (en dibujos, fotografías o en vídeo baja resolución)
  - o Audios especiales
  - o Otras imágenes no grabadas personalmente, en su caso.

Específicamente, se presentó la misión del *videovalor* con un objetivo: “*que el espectador reciba un estado de ánimo conectado con el videovalor y a partir de ello reflexione*”. Se señaló, durante el proceso, la importancia que el *videovalor* debería tener para cada participante “*el videovalor debe tener carácter urgente, debe ser vital para cada uno el poder comunicarlo*”<sup>46</sup>.

#### **5.4.6. Los resultados: 37 videovalores**

##### *5.4.6.1. Videovalores de los impulsores del proyecto*

- Soles (Dur. 2.08, color, 2015)  
P.D. En cada rincón hay un sol.

---

<sup>46</sup> Frases literales emitidas por Carolina Rivas, tomadas como nota en las sesiones formativas del proyecto.

Dirección/fotografía: Carolina Rivas

Reparto: Hannah Sarhandi, Zafirah Sarhandi, Daoud Sarhandi

Edición: Daoud Sarhandi

Música/cantante: Mónica Siwy, "Marysia"

Sinopsis: ¿Qué es un sol?

- El paseo de Hannah (Dur. 2.48, color, 2015)

P.D. Con la esperanza de que seamos adultos alegres, amorosos y responsables –aquellas personas que de niños prometimos ser.

Dirección/fotografía: Carolina Rivas

Reparto: Hannah Sarhandi

Edición/sonido: Daoud Sarhandi

Música original: Zafirah Sarhandi, "La alegría de vivir"

Sinopsis: Hannah pasea con su muñeca.

- El cuadro vivo (Dur. 2.04, color, 2015)

P.D. La belleza habita en nosotros. Somos parte de un cuadro vivo

Dirección/fotografía: Carolina Rivas

Edición/sonido: Daoud Sarhandi

Sinopsis: un hombre camina por la calle.

- Convivencia pacífica (Dur. 2.07, color, 2015)

P.D.: En la serenidad todo acuerdo es posible

Dirección/fotografía: Carolina Rivas

Reparto: Hannah Sarhandi, Zafirah Sarhandi

Edición/sonido: Daoud Sarhandi

Sinopsis: dos hermanas duermen juntas.

- 11.01 a.m. (Dur. 2.04, color, 2015)  
P.D.: ¿Dónde estaríamos los pobres hombres si no existiera el tiempo para contemplar? (posdata inspirada por Robert Walser)  
Dirección/fotografía: Carolina Rivas  
Edición/sonido: Daoud Sarhandi  
Música original: Zafirah Sarhandi, “La alegría de vivir”  
Sinopsis: contemplación de un instante.
  
- El centro del universo (Dur. 2.19, color, 2015)  
P.D.: Vd. mismo, tanto como cualquiera en el universo entero, merece todo su amor y su afecto. El buda  
Dirección/Edición/Fotografía/Sonido: Daoud Sarhandi  
Reparto: el Dalai Lama, Hannah Sarhandi  
Música: Kevin Macleod (incompetech.com), “Wounded”  
Entrevista con el Dalai Lama por Werner Herzog desde “Wheel of time” (Werner Herzog, 2003).  
Sinopsis: Hannah se columpia.
  
- El reloj despertador (Dur. 2.25, color, 2015)  
P.D.: Con la certeza de que es mejor ser honestos con nuestros hijos.  
Dirección/Edición/Fotografía/Sonido: Daoud Sarhandi  
Reparto: Zafirah Sarhandi, Hannah Sarhandi  
Dedicado a los trabajadores de las fábricas chinas.  
Sinopsis: Zafirah abre su regalo de Navidad.
  
- Las flores (Dur. 2.14, color, 2015)  
P.D.: Todo sucede por una razón y en el momento justo.  
Dirección/Edición/Fotografía/Sonido: Daoud Sarhandi  
Reparto: Kin Sarhandi, Carolina Rivas, Hannah Sarhandi, Zafirah Sarhandi

Música/cantante: Mónica Siwy, "Universo"

Dedicado a Kin Sarhandi Rivas

Sinopsis: una madre, un bebé y una familia.

— Las hermanas (Dur. 2.04, color, 2015)

P.D.: La vida sigue

Dirección/Edición/Fotografía/Sonido: Daoud Sarhandi

Reparto: Zafirah Sarhandi, Rosita

Sinopsis: una niña visita una fuente en la que hay una fotografía antigua de otra niña.

— La muerte de R. Walser (Dur. 3.04, color, 2015)

P.D.: El buda parecía muy contento. – Sí —dijo—, eso es todo lo que existe entre usted y la muerte: sólo la siguiente inhalación.

Dirección/Edición/Fotografía/Sonido: Daoud Sarhandi

Reparto: Robert Walser

Fotografía del escritor modernista Robert Walser por la policía de Herisau, Suiza, 1956.

Sinopsis: unos pasos sobre la nieve y un muerto.

— El increíble viaje mágico (Dur. 7.04, color, 2015)

P.D.: hay que aprender a perdonar, todos cometemos travesuras

Cuento, Guion, Dirección/ Dibujos/Voces/ Música: Zafirah Sarhandi

Animación, dirección y sonido: Daoud Sarhandi y Zafirah Sarhandi

Sinopsis: una animación hecha a mano por la hija de ambos directores, a la edad de nueve años. Una reflexión sobre la responsabilidad.

5.4.6.2. Videovalores de los participantes en el proyecto

— A un paso de... (Dur. 2.50, color, 2015)

P.D.: En la espera nace la paciencia.

Dirección/Guion/Fotografía: Alla Shadrova (País de origen: Rusia)

Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Alla Shadrova

Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi

Sinopsis: Singular ensayo visual y sonoro. Una metáfora de la paciencia.

— Aliados (Dur. 1.34, color, 2015)

P.D.: Los árboles son nuestros aliados. Seremos más libres si aprendemos de ellos. Vandana Shiva.

Dirección/Guion/Fotografía: Rocío Álvarez (País de origen: México)

Reparto: Rocío Álvarez

Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Rocío Álvarez

Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi

Fotografía: Antonio Clavelli

Sinopsis: La historia de una mujer y un árbol. El árbol es el consejero, el mejor aliado de una mujer que llora.

— Alquimia (Dur. 3.05, color, 2015)

P.D.: No nacemos libres. Nos hacemos libres.

Dirección/Guion/Fotografía: Raúl Ornelas (País de origen: México)

Reparto: Raúl Ornelas

Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Raúl Ornelas

Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi

Sinopsis: Un plato servido de objetos personales es el bufet exótico para dos personas.

— Contemporización (Dur. 2.52, color, 2015)

P.D.: De la mirada entre lo clásico y lo moderno nace la tolerancia.

Dirección/Guion/Fotografía: Alex Más (País de origen: España)

Reparto: Claudia Pérez (clasicismo), Guillermo Aguilar (tradición) Alex Mas (contemporizador)

Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Alex Mas

Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi

Música: Kevin Macleod (incompetech.com), "Danse macabre"

Sinopsis: Tres bailarines de diferentes épocas del arte y un director buscan la armonía, la integración a través de un baile colectivo.

— Despierta (Dur. 2.36, color, 2015)

P.D.: El amor está en nuestro alrededor aunque a veces no seamos capaces de verlo.

Dirección/Guion/Fotografía: Susana Muñoz (País de origen: España)

Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Susana Muñoz

EFX animación/mezcla: Daoud Sarhandi

Música: Orlando Valle, "Rêve", "Forêt Blanc"

Sinopsis: Animación hecha a mano. Un relato sobre la exclusión o autoexclusión.

— El arte de arriesgarse (Dur. 2.06, color, 2015)

P.D.: Para empezar a volar es preciso despegar los pies del suelo.

Dirección/Guion/Fotografía: Rocío Álvarez (País de origen: México)

Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Rocío Álvarez

Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi

Sinopsis: Un avión tiene dificultades para emprender el vuelo.

— El billete (Dur. 1.52, color, 2015)

P.D.: La vida no es fea ni bella, sino original. Ítalo Svevo.

Dirección/Guion/Fotografía: Giada Ceotto (País de origen: Italia)

Reparto: María García (ella), Joan Solé (él), Robert Donalson (peatón)

Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Giada Ceotto

Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi

Música original: Dnezzar, "Dare to dream"

Ayudante de producción: Ambra da Dalt

Sinopsis: A veces una noticia en la radio puede cambiarte la vida...o quizás no.

- El canto de la lavandera (Dur. 2.41, color, 2015)  
P.D.: El secreto de la resistencia radica en conservar la pureza de tu canto.  
Dirección/Guion/Fotografía: Camilla Monteiro (País de origen: Brasil)  
Reparto: Montse Sellés  
Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Camilla Monteiro  
Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi  
Canción original (en portugués): Camilla Monteiro, "La lavandera"  
Producción/arte/sonido directo: Bruno Oliveira  
Ayudantes de cámara: Judith Siquellas, Thais Rodríguez  
Sinopsis: Sueño y realidad, un mundo paralelo de una lavandera.
  
- El desierto (Dur. 2.45, color, 2015)  
P.D.: Hicieron un desierto y lo llamaron paz. Cornelio Tácito  
Dirección/Guion: Cori Molina (País de origen: Argentina)  
Reparto: Daiana Errandonea  
Fotografía: Ángel Bernuy  
Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Cori Molina  
Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi  
Sinopsis: Situada en un desierto, una mujer emprende un camino doloroso cargando unas cubetas de arena ¿Cómo podrá liberarse de éstas?
  
- El encuentro (Dur. 2.17, color, 2015)  
P.D.: Ni demasiado cerca ni demasiado lejos para poder ver.  
Dirección/Guion: Héctor Quesada (País de origen: España)  
Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Héctor Quesada  
Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi

Fotografía: Héctor Quesada

Voz: Laura Millán

Sinopsis: Un juego entre nuestra micro y macro mirada. La historia de una piedra que habita en un parque.

— El extranjero (Dur. 2.02, color, 2015)

P.D.: La única frontera entre tú y yo es el hielo de tu mirada, el cual mi dolor no puede cruzar.

Dirección/Guion/Fotografía: Somaéh Heidarvand (País de origen: Irán)

Reparto: Marcelo Acosta, Montse Sellés

Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Somaéh Heidarvand

Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi

Cantante (en persa): Somaéh Heidarvand

Ayudante de dirección: Steven Hunyi

Sinopsis: Un inmigrante sobrevive a un naufragio y llega al borde de una playa desierta. Necesita ayuda.

— El muro (Dur. 2.07, color, 2015)

P.D.: No hay mayor rival ni obstáculo que uno mismo.

Dirección/Guion/Fotografía: Roberto Vásquez (País de origen: Perú)

Reparto: Víctor Antón

Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Roberto Vásquez

Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi

Ayudante de cámara: Cristina Camps, Andrés Bajaña

Sinopsis: Un joven intenta llegar a la cima de una montaña pero un enemigo le hace perder el control.

— El secreto de la belleza (Dur. 2.07, color, 2015)

P.D.: No hay mayor rival ni obstáculo que uno mismo.

Dirección/Guion/Fotografía: Roberto Vásquez (País de origen: Perú)

Reparto: Víctor Antón

Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Roberto Vásquez

Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi

Ayudante de cámara: Cristina Camps, Andrés Bajaña

Sinopsis: Un joven intenta llegar a la cima de una montaña pero un enemigo le hace perder el control.

— El viaje (Dur. 1.46, color, 2015)

P.D.: Solo tú sabes quién eres y qué quieres gritarle al mundo.

Dirección/Guion/Fotografía: Marina Urbano (País de origen: España)

Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Marina Urbano.

Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi

Voces: Nerea Arrojería, Marina Urbano

Sinopsis: ¡Respira, canta! Una mujer emprende un valiente viaje con el propósito de reencontrarse.

— Hermanos (Dur. 1.32, color, 2015)

P.D.: Amemos a los nuestros hasta sentir la paz en nuestros corazones.

Dirección/Guion/Fotografía: Silvia Portilla (País de origen: Ecuador)

Reparto: Jesús Portilla (hermano mayor), Yéremi Portilla (Hermano menor)

Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Silvia Portilla

Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi

Sinopsis: Dos hermanos se enfadan. Tienen un minuto para reconciliarse, el tiempo que nos llevará este cortometraje. ¿Cómo van a lograrlo?

— Horizonte (Dur. 2.33, color, 2015)

P.D.: Puedes llegar a cualquier parte siempre que andes lo suficiente.  
Lewis Carrol.

Dirección/Guion: Neus Martínez (País de origen: España)

Reparto: Neus Martínez

Fotografía: Neus Martínez, Jairo Guerrero

Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Neus Martínez

Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi

Música: Asura, "Whispering through"

Sinopsis: Una chica cansada de su vida monótona decide salir de casa y explorar nuevos caminos.

— Hormigas (Dur. 2.33, Animación, color, 2015)

P.D.: Siempre hay esperanza.

Dirección/Guion: Ricard Izquierdo (País de origen: España)

Dibujos: Ricard Izquierdo

Fotografía: Neus Martínez, Jairo Guerrero

Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Ricard Izquierdo

EFX animación/mezcla: Daoud Sarhandi

Música original: Sergio Rodríguez, "Hormigas"

Sinopsis: Animación hecha a mano. Un instante antes de caer todo puede pasar. Un hombre solitario está al borde de un edificio. ¿Alguien podrá ayudarlo?

— Indeleble (Dur. 2.25, color, 2015)

P.D.: La vida no es eterna, pero sí infinita.

Dirección/Guion/Fotografía: Alejandro Alcántara (País de origen: México)

Reparto: Heivars González

Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Alejandro Alcántara

Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi

Ayudante de producción: Nohemi Lugo

Sinopsis: Un joven en una playa decide qué quiere hacer con su tiempo, justo antes de que se vaya el último rayo de sol.

- La danza infinita (Dur. 2.29, color, 2015)  
P.D.: No solo abriendo los ojos despertamos al mundo, hay que volver a mirar.  
Dirección/Guion/Fotografía: Claudia Pérez (País de origen: España)  
Reperto: Claudia Pérez  
Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Claudia Pérez  
Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi  
Sinopsis: Un viaje sensorial que expresa los contrastes entre la monotonía de ver y la experiencia de detenerse a mirar.
  
- Luz (Dur. 1.47, blanco y negro, 2015)  
P.D.: Solo el paso del tiempo nos hace madurar y nos permite construir nuestra propia luz.  
Dirección/Guion/Fotografía: Guillermo Aguilar (País de origen: México)  
Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Guillermo Aguilar  
Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi  
Música: The 00-Ray, "Normals"  
Sinopsis: La aventura del sol para salir y conseguir reflejar su sombra en la tierra. Su recorrido se expresa a través de un viaje sensorial.
  
- Oscar (Dur. 1.57, color, 2015)  
P.D.: La autoestima es un sentimiento basado en sentirse capaz y amado.  
Dirección/Guion/Fotografía: Sandra Malo (País de origen: España)  
Reperto: Oscar de la Riva  
Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Sandra Malo  
Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi  
Sinopsis: Un joven desesperado encuentra en el espejo una respuesta a sus problemas.

- Paso (de) la pelota (Dur. 2.44, color, 2015)  
P.D.: Con perseverancia y la ayuda de los demás todo es posible.  
Dirección/Guion: Ricard Izquierdo (País de origen: España)  
Reparto principal: Elian Pecero (niño)  
Reparto: Júlia Fibla, José Miguel Seccano, Ricard Izquierdo, Juan Andrés Legua, Miguel Lecina, Andrea Legua, Júlia Legua Gemma Pecero, Pau Izquierdo, Teo Wrönskiano.  
Fotografía: Ricard Izquierdo  
Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Ricard Izquierdo  
Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi  
Ayudantes de dirección: Jordi Zarzozo, Gemma Pecero  
Música original: Sergio Rodríguez, "Momentos"  
Sinopsis: El juego entre un niño y una pelota hasta que la pelota toma vuelo.
  
- Perspectiva (Dur. 2.38, color, 2015)  
P.D.: Nada es lo que parece.  
Dirección/Guion: Michelle Saldaña (País de origen: México)  
Reparto: Enric Carrasco (muchacho), Lola Robas (señora), Nuria Farrús (muchacha)  
Fotografía: Rubi Llano, José Pouchuq  
Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Michelle Saldaña  
Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi  
Ayudantes de dirección: Natalia Maxmino  
Producción: Mauricio Melgar  
Sinopsis: Tres personas se encuentran por el azar en un accidente.
  
- Terrenos humanos (Dur. 2.07, color, 2015)  
P.D.: El contacto nos hace humanos.  
Dirección/Guion/Fotografía: Lili Márquez (País de origen: México)

Reparto: Glen Medina, Jimena García

Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Elsa Márquez

Colorista: Lars Helmert

Mezcla: Daoud Sarhandi

Sinopsis: En la dimensión de la piel un pequeño roce simboliza todo el gesto humano.

— Vol-ver a mirar (Dur. 4.22, color, 2015)

P.D.: Cuando un dedo apunta hacia fuera, hay tres apuntando hacia dentro. Dicho hindú.

Dirección/Guion/Fotografía: Encarna Sánchez Vargas (País de origen: España)

Reparto principal: Inés Vallvé (ella), Josep Cardona (Cristóbal Colón)

Reparto (niños): Hannah Sarhandi, Zafirah Sarhandi, Abril Pérez, Mario Rodríguez, Bruno Nsang, Eiden Rodríguez, Laia Antón

Reparto (dedos): Emera Martínez, Juan José Ramírez García "Uxamiure", Carmen Berlanga, Marta Marcos, Eynar, Niko, Pablo Monteserín, Faisal Altaf

Edición/Sonido: Daoud Sarhandi, Encarna Sánchez Vargas

Colorista/mezcla: Daoud Sarhandi

Música improvisada en violoncelo: Uriol Català, "Fingerín"

Voz: Encarna Sánchez Vargas

Sinopsis: El universo del dedo y sus múltiples acciones individuales, sociales e históricas.

#### 5.4.7. La divulgación

Para la comunicación del proyecto se actuó en diferentes fases, una enfocada a la difusión de su misión para conseguir con ello un resultado vinculado al compromiso de los artistas implicados con la sociedad, y otra dirigida a poder llevarlo a cabo.

En esta segunda fase, se contó con diferentes acciones de contacto y conexión con posibles agentes y entidades colaborativas, a fin de poder obtener los medios y recursos económicos para su implementación. Un paso posterior fue la difusión mediática de la convocatoria para participantes. Una vez llevado a cabo el proceso formativo y creativo, se acometió un tercer gesto, dedicado a la difusión de resultados a través de las proyecciones de los cortometrajes resultantes y acciones paralelas, como charlas informativas, presentaciones, etc.

Además de la divulgación en abierto mediante a web del proyecto y el canal en Youtube, en España se han proyectado en diversas salas de distintas localidades catalanas, en Madrid, Murcia y Andalucía, por el momento. También se ha proyectado en Alemania, dando como resultado la implementación del proyecto. Al cierre de esta tesis se está en fase de ejecución del proyecto, concretamente en la fase de formación.

#### 5.4.8. Los efectos en los participantes en el proyecto

Para valorar el efecto en los participantes en su paso por el proyecto, además de la colaboración activa en el mismo y la asistencia a distintas fases, se mantuvieron diferentes entrevistas pre y post proceso<sup>47</sup>.

Los resultados, valorados cualitativamente extraen las siguientes conclusiones:

- Todos los participantes reconocen haber adquirido conocimientos en áreas fílmicas y éticas.
- Para todos los participantes, trabajar con la herramienta de la *experiencia vital* ha marcado un punto de inflexión en su planteamiento vital, principalmente al tener que hacer todo un proceso de introspección mediante diferentes ejercicios individuales y colectivos, la interacción durante ese proceso con otros participantes que estaban también en ese proceso de autoconocimiento. Para ello también fue muy potente el hecho de tener que acompañarlo de un proceso de creación fílmica, pues las restantes herramientas de la *metodología del autoconocimiento*, como guías creativas, les ayudaron a clarificar aquellos aspectos a los que no acababan

---

<sup>47</sup> Ver Anexo 9.

de encontrar salida, de comprender totalmente, de expresar y de aceptar. Poder poner en imágenes y facilitar la expresividad de sus emociones y sentimientos en un lenguaje no verbal, sino simbólico les ayudó incluso a expresar aspectos delicados o que no sabían cómo afrontar en lenguaje cotidiano. Consideran que el paso por este proceso creativo les ha facilitado crecer como seres humanos y encontrar respuesta y paz a cuestiones que les inquietaban y de las que no acaban siquiera de ser plenamente conscientes.

- Mayoritariamente se sienten satisfechos con el resultado creativo obtenido, aunque todos hubiesen querido profundizar en el proceso y, quizás ampliar el tiempo de duración del programa.
- El proyecto ha despertado la responsabilidad social de los participantes. En aquellos con este compromiso ya manifiesto, se les ha generado la necesidad de implicarse activamente.
- Todos destacan el enfoque de responsabilidad y compromiso hacia el cine como herramienta de servicio y responsabilidad de Carolina Rivas y Daoud Sarhandi.
- Muchos han manifestado que, a raíz de este proyecto, se les han despertado inquietudes personales que harán que retomen los estudios o que, en su caso, amplíen su formación.
- Algunos que desconocían el entorno cinematográfico se plantean redirigirse profesionalmente hacia este sector. Valoran que, desde su paso por el proyecto, *“conocen una herramienta y una profesión que parecía de película [risas] y ahora parece de verdad”*.

#### **5.4.9. Los efectos en los espectadores**

Para valorar, también cuantitativamente, se realizaron cuestionarios a los asistentes a la salida de las proyecciones. También se pasaron visionados de los Videovalores a una muestra de diferentes perfiles profesionales, académicos y de género. Los resultados que se desprenden son:

- Los que visionaron los cortometrajes de manera particular manifestaron que les agradaba la duración. De hecho, prácticamente en la mayoría de

los casos eran ellos quienes pedían “uno más”, y visionaban una media entre diez y quince que elegían aleatoriamente por el título.

- En general, en ambos casos, comentaban que había una gran disparidad entre unos y otros, no sólo en tema sino en el tratamiento fílmico<sup>48</sup>.
- Los entrevistados a la salida del cine, en general, resultaban más impactados por lo que “les había tocado dentro”, pero también decían que era demasiada información de golpe para procesarla. Que acaban de ver un *videovalor* que les “tocaba” y ya estaba en pantalla el siguiente. En general, afirmaban que se conectarían al canal o a la web para verlos detenidamente.
- Las personas de más edad comentaban que les había resultado muy gratificante ver estos valores en personas jóvenes “que hacía mucha falta más como estos en el mundo”.
- Algunos de los asistentes jóvenes pedían información sobre si el proyecto se iba a repetir, con ganas de participar.
- En la rueda de preguntas en las salas de cine, que acompañaba a las presentaciones de los pases completos, invariablemente se preguntaba por cómo había sido el proceso para conectar con las “verdades” de cada uno de los participantes en el proyecto. Cuando lo explicaban como técnica al contestar, no acababan de percibir en su totalidad la dimensión del trabajo de autoconocimiento llevado a cabo.
- En las personas que los vieron en privacidad, había reacciones emocionales potentes: lágrimas, expresión de pensamientos íntimos,... invariablemente, aunque no se fuesen a realizar preguntas, siempre iniciaban reflexiones en voz alta sobre los aspectos que el visionado les había provocado.

---

<sup>48</sup> Ciertamente, unos tienen un desarrollo más conceptual que otros, o son más realistas. Como quiera que el grupo de participantes era muy heterogéneo, con muy diversas procedencias, entre los que se encontraban actrices, poetas, *performers*, y también personas muy jóvenes sin casi experiencia laboral y pocos estudios, además de procedencias de distintas culturas, todo ello encontraba su reflejo en el estilo cinematográfico y el lenguaje audiovisual empleado.

- Todos, en ambos casos, indicaron que les parecía un proyecto muy interesante y con efecto para las personas y la sociedad.

#### 5.4.10. El proyecto de Videovalores a largo plazo.

El proyecto de Videovalores ha nacido con vistas a seguir creciendo, desarrollándose y divulgando la importancia que recuperar los valores como motores e impulsos dinamizadores del comportamiento, orientando la actividad humana a fines de perfección.

Como asevera Tomás y Garrido (177)

La correcta consideración de los valores —que inciden directamente en el comportamiento de las personas—, es definitivo en el proceso perfectivo del hombre. La perfección última la alcanzamos cuando nuestras acciones se corresponden con los verdaderos valores.

[...]

la educación es un quehacer en valores, a través de ella se inculcan y desarrollan descubriendo en ellos la proyección al futuro.

La propia Carolina Rivas<sup>49</sup> aboga por su difusión

Luego el tema de *Videovalores*, nos gustaría que siguiera siendo una campaña mundial, que empezó en Barcelona, espero que en Berlín se haga algo. Fue bien en general, salvo algunos comentarios negativos, que dicen que *Videovalores* no es para este mundo. Daoud me comentó que fue bien. Si podemos seguir bien, si no, lo movemos de ciudad, porque la intención es poner en este mundo estas postales fílmicas, y me gustaría que estuvieran colocadas en los metros, en todos los lados, como anuncios de valores, que están hechos desde la convicción, desde el alma de un creador. “Desde mi sentido trabajo autobiográfico o experiencia vital, te regalo este mensaje”.

Es un largo camino por recorrer. De momento han logrado ponerlo en marcha en Alemania en este año 2017, pero tuvieron que desistir de una segunda edición en Barcelona por falta de recursos., aunque ni Carolina ni Daoud cesan en

---

<sup>49</sup> Ver entrevista a Carolina Rivas en Anexo 6.

su empeño de entregar su cine como herramienta de servicio para mejorar el mundo.

En su desarrollo en Alemania<sup>50</sup>, está dirigido a veinte personas, mayores de dieciocho años, de todos los perfiles académicos y sociales. Allí este programa formativo tiene un coste por asistente salvo cinco plazas que se ofrecen gratuitamente y en exclusividad para refugiados. Como ya se ha comentado anteriormente, los propios Daoud y Carolina están organizando mercadillos benéficos y diversas acciones colaborativas para recaudar los fondos con los que poder cubrir los gastos de las plazas para refugiados.

Las clases son impartidas por Carolina Rivas y Daoud Sarhandi en colaboración con la doctora en filosofía Anna Kollenberg<sup>51</sup>, quien también se encarga de la formación en ética.

El 9 de junio de 2017 se hizo una presentación en abierto para el público para dar a conocer el proyecto de Videovalores, y durante las semanas del mes de julio se desarrollaran las otras fases formativas descritas, concretamente entre las fechas del 3 al 31 de julio.

---

<sup>50</sup> <http://videovalores.org/berlin2017.html#calendar>

<sup>51</sup> <http://uni-erfurt.academia.edu/AnnaKollenberg>



# **CONCLUSIONES**



A lo largo del desarrollo de esta tesis se han abordado desde distintas disciplinas científicas, confluyentes en la relevancia que tiene el cine en la construcción de la relación del individuo con su realidad y su entorno, el uso que la *metodología del autoconocimiento* tiene para su empleo en la formación en bioética.

Desde el enfoque psicológico, se ha recurrido a demostraciones teóricas de Lebon, McDougall, Freud, Allport, Muzafer Sherif, Solomon Asch, Kurt Lewin, Hovland, Janis, Kelley, Festinger, R.E. Petty, J. T. Cacioppo, Heider, Bandura, Vigotsky, Gergen, Wittgenstein, Moscovici, Fiske y Taylor, que permiten establecer la relación entre la configuración del pensamiento y la influencia de los medios audiovisuales, así como en la unanimidad mental de masa característica de la sociedad globalizada actual.

Desde el enfoque comunicativo, han sido los estudios de Harold Laswell, Shannon, Weaver, Osgood y Schramm, Newcomb, Westley, MacLean, Maletzke, Gerbner, Dance, Mac Luhan, Munné y Derrida, los que han permitido aseverar el uso y la influencia de los medios audiovisuales como herramienta estratégica de comunicación, difusión y divulgación de creencias, ideologías, conformando una sociedad uniformada en valores y pensamiento, según convenga a los poderes políticos y económicos del momento.

Desde el enfoque cinematográfico, se ha estudiado específicamente el estilo trascendental para confirmar los elementos coincidentes entre los directores que se engloban en esta tendencia y sus repercusiones en el espectador, así como las motivaciones de su obra para encontrar los nexos comunes a la cineasta Carolina Rivas. Estos directores, cuya obra comparte misión con Rivas son Carl Dreyer, Robert Bresson, Yasuhiro Ozu, Paul Schrader, Andrei Tarkovski, André Bazin, Abbas Kiarostami, Alexander Sokurov, Lynch, Scorsese, Freilif Olsen, Vidal, Llorente, Terrasa, Tsai Ming-Liang.

Desde el enfoque pedagógico, los autores Tomás y Garrido, Gilbert Cohen Seat, Urpí Guercia, Wilson Astudillo, Carmen Mendinueta, Morales Guzmán-Barrón, Jean Mirtry, De la Torre, León Correa, Pineda han ayudado a demostrar y establecer la relación directa entre el cine y el aprendizaje, demostrando la relevancia de su uso en la enseñanza.

Finalmente, han sido Domingo Moratalla, Orellana y Gutiérrez de Terán, García Manrique, Lipovetsky y Serroy, Ricoeur y Abel los que han permitido establecer que hay una relación hermenéutica entre el cine y la bioética.

Por todo ello se concluye que:

1. El cine tiene repercusión en la percepción cognitiva del individuo acerca de su realidad y su contexto social
2. El cine es una herramienta de aprendizaje y divulgación de conocimiento integral, que unifica los modos en los que el individuo se relaciona con el mundo, en un entorno cada vez más globalizado
3. El cine es una potente herramienta pedagógica para la bioética
4. El cine bien usado es un instrumento al servicio de la conciencia y del reencuentro del ser humano con su verdadera esencia y espiritualidad
5. El cine de Carolina Rivas es un cine de compromiso y de servicio al ser humano, una herramienta con la que ayuda a reconectar con los sentimientos y valores inherentes a la persona y a su espiritualidad, pone el foco en los grandes problemas de la deshumanización social contemporánea y sacude las conciencias para hacerlas reflexionar y pasar a la acción.
6. La obra de Carolina Rivas se caracteriza por una gran involucración con los problemas sociales, morales y éticos que subyacen en las culturas actuales. En sus trabajos los protagonismos suelen ser corales y de personajes anónimos, pues desea que el foco esté en el mensaje y en el problema que quiere hacer visible, demás sus personajes interraciales son fiel reflejo del contexto actual de interculturalidad buscando el fomento de la integración.
7. En sus creaciones y en su modo de vida la autora se alinea con la totalidad de los principios bioéticos, principalmente el principio de sociabilidad y subsidiariedad en cuanto a que su motor es la búsqueda de su realización personal en la implicación de la realización de los demás, canalizándolo a través del cine, contemplando al otro como persona, como ser humano, como un igual, respetuosamente, desde su dignidad incondicionada. Defiende el valor fundamental de la vida humana en todas y cada una de sus obras, en línea con el principio de defensa de la vida física. El principio de benevolencia en cuanto a con que con sus obras trata de evidenciar la deshumanización que acomete el contexto social, y lucha para favorecer a quien más lo necesita. El principio de justicia en el uso y empleo de su técnica y recursos para hacerlos llegar a todos por igual y en esa o diferenciación entre rangos de personajes: todos son igual de importantes, todos tienen derecho al mismo espacio y la misma visibilidad. Todos los puntos de vista tienen cabida, nadie es juzgado, todo se muestra con objetividad para que sea el espectador el que, por su propia reflexión y reconexión con sus valores humanos, llegue a las conclusiones relacionándose con el principio de autonomía.

8. El cine de esta autora presenta importantes elementos coincidentes con lo que Schrader denomina *estilo trascendental*. En primer lugar porque, como los autores que se acogerían a esta denominación, siente una responsabilidad ética y moral vinculada a través del hecho cinematográfico y lo hace a través de una determinada y específica forma de representar lo universal desechando lo abundante para recurrir al uso mínimo de lo precario.
9. Su obra coincide con los tres pasos que, para Schrader, caracterizan el estilo trascendental. Expresa *lo cotidiano*, en cuanto a que su cine es una representación de las situaciones de diario, no cae en proponer situaciones artificiosas, es, simplemente un reflejo de la realidad que podría resultar anodina si no es porque ella posa su mirada en estas situaciones que nos muestra para provocar la reflexión y la *disparidad*. Y precisamente aquí, en la presentación de la *disparidad*, es donde Carolina es brillante, porque aúna las diferencias en su presentación de Oriente (en el interior) y de Occidente (en el exterior), en sus personajes y en su obras el proceso de transformación que se traslada al espectador se vive en ambos frentes. En la *estasis*, el uso que hace de la expresión estética de la forma, en la expresión que hace de la realidad objetiva en la que, sin embargo, subvierte al espectador pasivo en ente activo, al menos, en la movilización emocional que le provoca.
10. En la obra de Carolina Rivas se muestran parámetros del cine trascendental de Yasujiro Ozu, probablemente fruto de sus propias percepciones estéticas influenciadas por su paso por la formación en la disciplina Butoh, en la estilística natural. El magistral uso de los silencios, como parte del no sonido, presentes en ambos. La importancia que la mirada tiene como elemento estético del reflejo del mundo interior. La simplicidad de la vida en contraposición a la complicación con la que la vivencia el ser humano, que en muchos casos acaba derivando en incomunicación, para Ozu, y en deshumanización o la soledad en medio de la multitud, para Rivas.
11. Rivas coincide con Bresson en la relación de expresión que pide a sus actores, el “menos es más”, potenciando los automatismos en las acciones para favorecer la aparición de la verdad genuina. Bresson utiliza a menudo el recurso de cámara fija en la que los actores entran y salen de plano, recurso usado por Rivas con frecuencia, en obras como *El cuadro humano* o *1 para 1*, entre otras. También en el empleo de la *voz en off*, como diálogo interior intimista que une a personaje y espectador. El recurso a escenarios corrientes y cotidianos, a personajes normales que en muchos

casos ni siquiera son actores, rodando en exteriores y con sonido directo, sin filtros, que se puede apreciar en *Un condenado a muerte se ha escapado* o *Pickpocket*, y que Rivas emplea en *Lecciones para Zafirah*, *El color de los olivos* y *Cómo te fue en la feria*, entre otras.

12. Con Dreyer, además de las coincidencias del estilo trascendental, comparte el gusto por la simplicidad de medios escénicos, el uso de planos largos, el lenguaje sencillo, sobrio y escueto sin parafernalias, contención en la expresividad facial. La precisión en el uso de la herramienta del ritmo para crear diferentes atmósferas que envuelven a los personajes y que se conforma en parte de la historia, como un elemento más.
13. En la obra de Rivas el montaje adquiere una gran relevancia, aumentando más si cabe, con su unión profesional con Daoud Sarhandi. Es en este enfoque en el que se encuentra el nexo de unión con la obsesión por la realidad de Bazin, en cuanto a la responsabilidad de mostrarla como es, no trasformada, lo que está directamente relacionado con el tipo de montaje, únicamente centrado en acotar el contenido en términos dimensionales, sin ninguna pretensión manipulativa. Esta importancia para el montaje también la comparte con Tarkovski, en cuanto a que la persecución de la objetividad debe partir del mismo director en la defensa de un montaje no condicional.
14. Se han encontrado vinculaciones en la obra cinematográfica y discurso entre los directores Andrei Tarkovski, Abbas Kiarostami, Alexander Sukorov y Tsai Ming-Liang y el denominado estilo trascendental, a pesar de no ser recogidos como tales por Schrader, además de con la obra de Carolina Rivas.
15. Las coincidencias entre la autora y Tarkovski van más allá de que el foco de interés de ambos se centre en el ser humano, la búsqueda de los anhelos vitales y la denuncia de la deshumanización y crisis espiritual, como una misión de responsabilidad y de servicio, y también se manifiesta en una cuidada estética de influencia pictórica, lo que también comparten con Alexander Sukorov y Abbas Kiarostami, quien estudió Bellas Artes igual que Rivas, con quien coincide, además, el gusto por los planos fijos como metalenguaje y la mezcla de cine y documental —documentales de creación—. También con Kiarostami comparte el empleo de *guiones activos* y de actores no profesionales y con Sukorov la especial combinación de sonido e imagen.
16. Los ritmos lentos, escasez de diálogos, tomas largas y, sobre todo, en el especial uso de los efectos sonoros es donde se encuentra en nexo con la obra de Tsai Ming-Liang, compartiendo además la advertencia sobre la

deshumanización y el uso de lo cotidiano para, precisamente, reflejar la universalidad de lo común del ser humano.

17. La *metodología del autoconocimiento* creada por Carolina Rivas en su trabajo como cineasta, posee potentes herramientas que favorecen la introspección y la reflexión, mejorando las relaciones del individuo que trabaja con ella hacia su entorno y hacia sí mismo
18. La *metodología del autoconocimiento* es un valioso instrumento que puede ser empleado como herramienta pedagógica en bioética
19. La *metodología del autoconocimiento* permite unir la creación artística con las inquietudes vitales del ser humano, y derivar en una conciencia espiritual hacia los valores universales, ayudando a difundirlos
20. La *experiencia vital*, herramienta fundamental de la *metodología del autoconocimiento* de Carolina Rivas, parte de la introspección y reconexión con vivencias que fueron determinantes para el sujeto. Para ella siempre son el punto de partida en sus obras, es una manera de ser honesta y respetuosa con el espectador. En la misma medida, y con el mismo rigor, coincide Abbas Kiarostami decía que la honestidad estaba ese relato de las experiencias personales.
21. Las diversas piezas que conforman la *metodología del autoconocimiento*, como el *momento vital de fuga*, permiten tomar conciencia de las acciones cotidianas, qué subyace detrás de cada una de ellas y cómo afecta a la vida del sujeto y a su entorno. Ayudan a “crear conciencia”.
22. En la experiencia estética de la obra de la cineasta es de significativa preeminencia el empleo del *storyboard* temático, que facilita la visión pictórica y el efecto tan visual de sus filmes y su concepción sintética de las imágenes como si fuera un *haiku* por secuencia, lo que le facilita la precisión en la selección de los recursos visuales.
23. Las obras de Carolina Rivas se construyen a medida que el proyecto avanza, sin perder la tesis de partida, pero siempre enriquecidas por los descubrimientos del trabajo colectivo del equipo de intérpretes con los que interactúa. Su trabajo es un proceso vivo y abierto mediante el uso del *guion activo*.

La principal limitación que presenta este estudio es que la obra de Carolina Rivas aún está en pleno crecimiento y desarrollo, por lo que solo se puede hacer una valoración hasta el momento presente, sin vaticinar las posibles evoluciones o derivaciones que puedan darse en más adelante.

Sin embargo esta circunstancia, a su vez, abre futuras líneas de investigación sobre el trazado de la trayectoria profesional de la cineasta para

cuando su obra creativa concluya. Y es que es la perspectiva del tiempo, la que muchas veces permite contextualizar con un valor concreto la relevancia y repercusión que un autor, y en este caso, una metodología, proyectan sobre otros creadores o sobre la evolución de la ciencia a la que pertenecen.

Otra futura línea de investigación sería encontrar la manera de emplear la *metodología del autonocimiento* en bioética pero desvinculada del proceso cinematográfico, a fin de poder extrapolar los beneficios a otras áreas de trabajo, como pueden ser Recursos Humanos, ámbito sanitario de relación con el paciente, trabajo con colectivos desfavorecidos, etc.

# **BIBLIOGRAFÍA**



- Abel F. Bioética: diálogo interdisciplinar. Cuadernos de bioética, 1999. 37 (1): 11-16
- Alcalá M. Buñuel. Cine e ideología. Madrid: Edicusa; 1973.
- Allen VL, Wilder DA. Impacto del consenso de grupo y el apoyo social en el significado del estímulo: Mediación de la reestructuración cognitiva en la conformidad. Estudios de Psicología, 3(10): 79-90.  
[en línea] 1982 [fecha de acceso 5 de septiembre 2016] URL disponible en:  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=65845>
- Arrieta Valero I. Deliberando en bioética: la gran suerte de contar con el cine. Reseña de Moratalla, T. M.: 2010, Bioética y cine. De la narración a la deliberación [en línea] 2011 [fecha de acceso 29 de enero de 2013] URL disponible en:  
<http://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/97/101>
- Astudillo Alarcón W, Mendinueta Aguirre C. El cine como instrumento para una mejor comprensión del ser humano. En: Casado da Rocha A, Astudillo W. Editores. Cine y medicina al final de la vida. San Sebastián: Sociedad Vasca de Cuidados Paliativos; 2006.
- Astudillo W, Mendinueta C. Interés del cine en la docencia médica y el final de la vida. En: Casado da Rocha A, Astudillo W. Editores. Cine y medicina al final de la vida. San Sebastián: Sociedad Vasca de Cuidados Paliativos; 2006.
- Aumont J, Bergala A, Marie M, Vernet M. Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Buenos Aires: Paidós; 2008.
- Bazin A, Cunnenn J E. La Strada. En: CrossCurrents. 1956; 6 (3): 200-203.  
[en línea] 1956 [fecha de acceso 13 de junio 2017] URL disponible en:  
<http://www.jstor.org/stable/24456671>
- Bazin A. ¿Qué es el cine? 8ª ed. Madrid: Ediciones Rialp; 2008.
- Benedicto XVI, Papa. En: Discurso en la inauguración de los trabajos de la Asamblea Diocesana en Roma. [en línea] 2007 [fecha de acceso 9 de

febrero de 2013] URL disponible en:

[http://www.vatican.va/holy\\_father/benedict\\_xvi/speeches/2007/june/documents/hf\\_ben-xvi\\_spe\\_20070611\\_convegno-roma\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/speeches/2007/june/documents/hf_ben-xvi_spe_20070611_convegno-roma_sp.html)

Botella L. Constructivismo relacional. Principios básicos y relaciones para la psicoterapia. En: Botella García L. Compilador. Construcciones narrativas y relaciones: aportaciones constructivistas y construccionistas a la psicoterapia. Barcelona: edebé, co. Innova Universitas; 2006. p. 117-121

Bresson M. Bresson sobre Bresson, entrevistas (1943-1983) Guadalajara: Intermedio Ediciones S.L.; 2015.

Bresson R. Notas sobre el cinematógrafo. México: Biblioteca Era; 1979.

Burgos JM. ¿Qué es la bioética personalista? Un análisis de su especificidad y sus fundamentos teóricos. Cuadernos de Bioética, Vol. 24, núm. 80; [en línea] 2013. p. 17-30 [fecha de acceso 17 de abril de 2015] URL disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4391037>

Caballero J. El individualismo se exagera en tiempos de crisis: Carolina Rivas. México: Periódico La jornada, 27 de abril de 2014; 8.

[en línea] 2014[fecha de acceso 5 de julio 2017] URL disponible en:

<http://www.jornada.unam.mx/2014/04/27/espectaculos/a08n1esp>

Calfarra C. Vida en Cristo. 3ª ed. Pamplona: Eunsa 2010 pp. 157.177

Caparrós Lera J L. El cine de nuestros días: 1994-1998. Madrid: Ediciones Rialp S.L.; 1999.

Caparrós Lera J L. Guía del espectador de cine. Madrid: Alianza Editorial; 2017.

Caparrós Lera J L. Historia del cine europeo: de Lumière a Lars Von Trier. Madrid: Ediciones Rialp S.L.; 2003.

Caparrós Lera J L. Historia del cine mundial. Madrid: Ediciones Rialp S.L.; 2009. p-206

- Cohen Seat G. *Essais sur les principes d'une philosophie du cinema*. Paris: PUF; 1948.
- Company J M. Ingmar Bergman. Madrid: Cátedra; 1990.
- Condor S, Antaki C. *Cognición social y discurso. El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa; 2000. p. 453-489  
[en línea] 2000 [fecha de acceso 15 de septiembre 2016] URL disponible en: [http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/44445276/12CognicionSociaDiscurso\\_1.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1496702979&Signature=B%2B6r10SE9WyN4TP5U7zxw2Tl2mU%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3D2\\_Cognicion\\_social\\_y\\_discurso.pdf](http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/44445276/12CognicionSociaDiscurso_1.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1496702979&Signature=B%2B6r10SE9WyN4TP5U7zxw2Tl2mU%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3D2_Cognicion_social_y_discurso.pdf)
- Creadores contemporáneos. *Cinerevista Digital*. [DVD] México: Centro de Estudios Cinematográficos – Universidad Autónoma de México; 2011.
- Creadores contemporáneos. Extras. En: *Cine paso a paso. Cortometrajes de Zona cero y La vida se amputa en seco* [DVD]
- Cruces S, Gómez T, Luque PJ, Márquez MC, Martínez JM, Muñoz FJ, et al. El fenómeno del conformismo ante situaciones no estructuradas: Confirmación de la hipótesis gestáltica de ASCH. *Revista de Psicología Social*, 6(1): 61-71. [en línea] 1991 [fecha de acceso 25 de abril 2016] URL disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/28276435\\_El\\_fenomeno\\_del\\_conformismo\\_ante\\_situaciones\\_no\\_estructuradas\\_confirmacion\\_de\\_la\\_hipotesis\\_gestaltica\\_de\\_Asch](https://www.researchgate.net/publication/28276435_El_fenomeno_del_conformismo_ante_situaciones_no_estructuradas_confirmacion_de_la_hipotesis_gestaltica_de_Asch)
- Del Brío León M A. *Bioética: una necesidad para el encuentro entre la ciencia y los valores sociales*. *Encuentros en la Biología*, 4 (133) [en línea] 2011 [fecha de acceso 15 de marzo de 2013] URL disponible en: <http://www.encuentros.uma.es/encuentros133/bioetica.pdf>; Vol. 4, Nº. 133, p. 24.
- Derrida J. *Carta a un amigo japonés*. En: *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. 4ª ed. Barcelona: Antrhopos; 2011.

Díaz Boada SA. Relaciones entre individuo y ciudad en el cine de Paul Schrader (1976-1997) Bucaramanga: C & P, 6 (Diciembre ): 106-126 [en línea] 2015 [fecha de acceso 5 de marzo 2017] URL disponible en: <http://cambiosypermanencias.com/ojs/index.php/cyp/article/view/40/106>

Díez Puertas E. Uso del cine: censura y propaganda. En: Historia social del cine en España. Madrid: Editorial Fundamentos; 2003.

Domingo Moratalla T. Bioética y cine: de la narración a la deliberación. Madrid: San Pablo y Universidad Pontificia de Comillas; 2011.

Domingo Moratalla T. Bioética y hermenéutica. La aportación de Paul Ricoeur a la bioética. [en línea] Veritas; Revista de Filosofía y Teología 2007 II p. 281-312 [fecha de acceso 2 de enero de 2014] URL disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=291122924005>

Dreyer C T. Breves consideraciones sobre el estilo cinematográfico. En: Dreyer C T. *Ibíd.*

Dreyer C T. Imaginación y color, conferencia pronunciada en Edimburgo el 19 de agosto de 1955. En: Dreyer C T. *Sobre el cine*. Valladolid: 40 Semana Internacional del Cine; 1995.

Dreyer C T. Reflexiones sobre mi oficio. Barcelona: Paidós; 1999.

Dulce San Miguel J A. Carl Theodor Dreyer. Un cineasta en el umbral del arte neoclásico. *Comunicación y sociedad*. 2000; 12 (1): 71-89. [en línea] 2000 [fecha de acceso 13 de junio 2017] URL disponible en: [https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art\\_id=117](https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=117)

Estramiana J, Luque A. Orígenes sociológicos de la Psicología social. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)* 118 14 (1): 11-26 [en línea] 2007 [fecha de acceso 25 de abril 2016] URL disponible en: <http://www.ingentaconnect.com/contentone/cis/reis/2007/00000118/00000001/art00001?crawler=true>

Fernández Díez F., Martínez Abadía, J. La banda sonora. En: *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós; 1998.

Field S. El libro del guion. Fundamentos de la escritura de guiones. 7ª ed. Madrid: Plot Ediciones; 2002.

Field S. El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion. Madrid: Plot; 1996.

García J J. Bioética principalista y bioética personalista. Perspectivas. Cuadernos de bioética. 2013; 24 (1)  
[en línea] 2013 [fecha de acceso 4 de julio 2017] URL disponible en:  
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87527461008>

García JJ. Bioética personalista y bioética principalista. Perspectivas. Cuadernos de Bioética, Vol. 24, núm. 80; [en línea] 2013. p. 67-76 [fecha de acceso 19 de junio de 2015] URL disponible en:  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4391058>

García Manrique R. La medida de lo humano. Ensayos de bioética y cine. 2ª ed. Navarra: Civitas; 2011.

García Roig M, Martí C. La arquitectura del cine. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008.

Gili J A, Thesson C, Sauvaget D, Vivini C. Los grandes directores de cine. Barcelona: Robinbook; 2008.

Gómez García JA. Carl Theodor Dreyer.

Gómez Muñoz I. El estilo trascendental en Tsai Ming-Liang. Hojas Universitarias, 74 (1): 134-143  
[en línea] 2017 [fecha de acceso 16 de junio 2017] URL disponible en:  
[http://editorial.ucentral.edu.co/ojs\\_uc/index.php/hojasUniv/article/view/441](http://editorial.ucentral.edu.co/ojs_uc/index.php/hojasUniv/article/view/441)

González M.P, Cornejo JM. Los grupos: núcleos mediadores en la formación y cambio de actitudes. Psicothema, 5(Suplemento): 213-223.  
[en línea] 1993 [fecha de acceso 5 de septiembre 2016] URL disponible en:  
<https://www.unioviado.es/reunido/index.php/PST/article/view/7190/7054>

- Gracia D. Ética de los cuidados paliativos: entre la convicción y la responsabilidad. En: Gracia D. Como arqueros al blanco. Estudios de Bioética. Madrid: Triacastela; 2004.
- Grande García I. Neurociencia social: el maridaje entre la psicología social y las neurociencias cognitivas. Revisión e introducción a una nueva disciplina. Murcia: Universidad de Murcia. Rev. Anales de psicología 25 (1): 1-20 [en línea] 2009 [fecha de acceso 15 de septiembre 2016] URL disponible en: <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/8183>
- Giráldez A, Pimentel L. (coords.) Educación artística, cultura y ciudadanía. De la teoría a la práctica. Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI); 2011. [en línea] 2011 [fecha de acceso 16 de agosto 2013] URL disponible en: [http://www.oei.es/historico/publicaciones/detalle\\_publicacion.php?id=131](http://www.oei.es/historico/publicaciones/detalle_publicacion.php?id=131)
- Herederó C F. Abbas Kiarostami. Más allá de la realidad; más cerca de lo real. Nosferatu. Revista de cine. (19): 80-87. [en línea] 1995 [fecha de acceso 13 de junio 2017] URL disponible en: [https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/40941/NOSFERATU\\_019\\_008.pdf?sequence=4](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/40941/NOSFERATU_019_008.pdf?sequence=4)
- Herrero C. Modelos de la comunicación. En: Herrero C. Editor. Manual de Teoría de la Información y de la Comunicación. Madrid: Editorial Universitas; 2009.
- Huerta MA. Paul Schrader. Madrid: Akal; 2008.
- Jeanne R, Ford C. historia ilustrada del cine. Vol. I, Vol. II y Vol. III. Madrid: Alianza Editorial; 1974.
- Jiménez Marín G, Elías Zambrano R, Pérez Curiel C. Un caso de educomunicación: la comunicación (política) a través del cine. En\*: Rodríguez Terceño J, coordinador. Creaciones audiovisuales actuales. Madrid: ACCI; 2014.
- Kiarostami A. En: Reza Sani M. Obreros trabajando: lecciones cinematográficas de Abbas Kiarostami. 1ª ed. digital. Mhughess Press; 2013.

- Kiarostami A. Fotografía y naturaleza. p. 3-11  
[en línea] 2013 [fecha de acceso 13 de junio 2017] URL disponible en:  
[http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8080/colecciones/bitstream/handle/1/7437/POETA\\_26\\_2007\\_pag\\_2\\_12.pdf](http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8080/colecciones/bitstream/handle/1/7437/POETA_26_2007_pag_2_12.pdf)
- Kiarostami A. La realidad emerge de realidad personal. En: Reza Sani M. Op. cit.
- Konigsberg I. Diccionario técnico Akal de cine. Madrid: Ediciones Akal; 2004.
- La Torre S de. Cine formativo. Una estrategia innovadora para los docentes. Barcelona: Octaedro; 1996
- Laswell HD. Estructura y función de la comunicación en la sociedad. En: Moragas M de. Sociología de la comunicación de masas II. Estructura, funciones y efectos. Barcelona: Gustavo Gill; 1985.
- León Correa FJ. Enseñar bioética: cómo transmitir conocimientos, actitudes y valores. Acta Bioethica 14 (1): 11-18 [en línea] 2008 [fecha de acceso 25 de abril 2016] URL disponible en:  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1726-569X2008000100002](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1726-569X2008000100002)
- Lipovetsky G, Serroy J. La pantalla global. Cultura mediática y cine en la época hipermoderna. Barcelona: Anagrama; 2009.
- Llorente J. Ambigua duplicidad de lo bello. Verdad de la obra de arte, ontología irónica y poética del habitar en la estética cinematográfica de Andrei Tarkovski. En: Fedro. 2013; 12 (marzo): 58-79  
[en línea] 2013 [fecha de acceso 13 de junio 2017] URL disponible en:  
<http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n12/llorente.pdf>
- Luelmo Jareño J M de. Lo mismo de otro modo: relaciones entre cine y pintura en la obra de Alexander Sokurov. Cahiers du cinema. (421):62.  
[en línea] 1989 [fecha de acceso 16 de junio 2017] URL disponible en:  
[http://ocec.eu/pdf/2006/deluelmo\\_jose.pdf](http://ocec.eu/pdf/2006/deluelmo_jose.pdf)
- Maletzke G. Sociología de la comunicación. Quito: Editorial Época; 1976.

- Mamet D. *Dirigir cine*. México: El Milagro; 1997.
- Marías J. La pantalla. En: *La imagen de la vida humana y dos ejemplos literarios*: Cervantes, Valle-Inclán. Buenos Aires: EMC Editores; 1955.
- Marías J. Reflexión sobre el cine. Discurso del académico electo el 16 de diciembre de 1990 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. [en línea] [fecha de acceso 5 de mayo de 2015] URL disponible en: <http://www.cuentayrazon.es/index.php/julian-marias/11-cursos-y-conferencias/24-reflexion-sobre-el-cine>
- Martín Árias L. *El cine como experiencia estética*. Valladolid: Caja España; 1997.
- Martín M. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa; 2002.
- Maslow A H. *Motivación y personalidad*. Madrid: Díaz de Santos; 1991.
- McLuhan E, Zingrino F. *McLuhan, escritos esenciales*. Barcelona: Paidós; 1998.
- Ministerio de Educación y Cultura. *Diseño curricular base de la Educación Secundaria Obligatoria. Área de Geografía, Historia y Ciencias Sociales*. p. 337-338, Martínez J, coordinador. *Películas para usar en el aula*. Madrid: UNED Col. Educación Permanente. Formación del profesorado; 2003
- Mitry J. La imagen en sí misma. En: *Estética y psicología del cine*. Vol. I. Las estructuras. 3ª ed. Madrid: Siglo XXI Editores; 1986.
- Monterde J E, Riambau E, Torreiro C. *Los “nuevos cines” europeos. 1955-1970*. Barcelona: Lerma; 1987.
- Montoro T. De cine Iberoamericano. 1 para 1 de Carolina Rivas (sitio en Internet). RTVE Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/de-cine-iberoamericano/cine-iberoamericano-1-para-1-carolina-rivas-27-06-14/2638154/> Acceso el 17 de abril 2015
- Mora Catlett J. La pantalla interior. En: Rivas C. *Cine paso a paso*.
- Morales Guzmán-Barrón R. El cine como herramienta de motivación y educación del médico en Bioética. *Revista de la Sociedad Peruana de*

- Medicina Interna. 2011; 24 (2): 103-107
- Moya M. Cognición social. En: Morales JF, Huici c. Coordinadores. Psicología Social. Madrid: UNED; 2001.
- Munné F. De la realidad natural a la realidad artificial o los medios como transformadores de la realidad. En: La comunicación en la cultura de masas. Estudios sobre la comunicación, los medios y la publicidad. Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias ESRP-PPU; 1993.
- Nancy J L. La evidencia del filme: el cine de Abbas Kiarostami. Madrid: Errata Naturae Editores; 2008.
- Navarro AJ. Estudio. Paul Schrader. Perfección, puritanismo y redención. Barcelona: Dirigido. 1998; septiembre (271): 68-81
- Orellana y Gutiérrez de Terán J. *Ibíd.*
- Orellana y Gutiérrez de Terán J. Prólogo. En: Tomás y Garrido M C, Tomás y Garrido G T. La vida humana a través del cine. Cuestiones de Antropología y Bioética. 3ª ed. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias; 2009.
- Orellana y Gutiérrez de Terán J. Prólogo. En: Tomás y Garrido MC, Tomás y Garrido GM. La vida humana a través del cine. Cuestiones de Antropología y Bioética. 3ª ed. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias S.A.; 2009.
- Oubiña D. Filmología. La contemplación. El cine elegíaco de Alexander Sukorov. En: Ensayos con el cine. Buenos Aires: Manantial; 1998.
- Peris M. La habitación de Ozu. Barcelona: DC Papers. 2011; diciembre (21-22): 73-78
- Petty R. Editor. Cognitive responses in persuasion. Nueva York: Psychology Press; 2014.
- Pineda A. Cine educativo versus cine propagandístico. En: Making Of: cuadernos de cine y educación, 23: 75-82

- [en línea] 2004 [fecha de acceso 2 de abril 2016] URL disponible en:  
<http://www.centrocp.com/cine-educativo-versus-cine-propagandistico/>
- Rehm J P, Joyard O, Revière D. Tsai Ming-Liang. Editions Dis Voir. Serie Notas.  
[en línea] 2002[fecha de acceso 17 de junio 2017] URL disponible en:  
<http://www.filmref.com/journal2002.html#tsai>
- Riambau E. Stanley Kubrick. Madrid: Cátedra; 1990.
- Ricoeur P. Tiempo y narración. Cristiandad-Siglo XXI. Madrid; 1987.
- Ricoeur P. Tiempo y narración: la triple mimesis. En: Tiempo y narración. Vol. 1. Configuración del tiempo en el relato histórico. 5ª ed. México, 2004.
- Rivas C. Cine paso a paso: metodología del autoconocimiento. México: CONACULTA; 2010.
- Rivas C. El ejercicio de dirigir actores. México: Reflexiones marginales (16): 437  
[en línea] 2012[fecha de acceso 17 de abril 2015] URL disponible en:  
<http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/no-16-articulos-y-entrevistas/437-el-ejercicio-de-dirigir-actores>
- Rodríguez Carballeira A. El lavado de cerebro. Psicología de la persuasión coercitiva. Barcelona: Editorial Boixareu Universitaria; 1982.
- Rusell Taylor J. Cinema Eye, Cinema Ear. Some key film make of the Sixties. Nueva York: Hill and Wang; 1964. p-130
- Sánchez Noriega J L. Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión. Madrid: Alianza Editorial; 2005.
- Shrader P. El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer. Madrid: Ediciones JC Clementine; 2008.
- Svensson M. El acceso racional a Dios en la Institución de la Religión Cristiana de Juan Calvino. Valparaíso: Veritas, 27 (septiembre): 57-73.  
[en línea] 2012 [fecha de acceso 5 de diciembre 2016] URL disponible en:  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-92732012000200003](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-92732012000200003)

- Tarkovski A. Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine. 6ª ed. Madrid: Ediciones Rialp, S.L.; 2002.
- Tarkovski A. Sobre la responsabilidad del artista. En: Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine. 6ª ed. Madrid: Rialp; 2002.
- Terrasa Messuti E. Prólogo. En: Tarkovski A. *Ibíd.*
- Tirard L. David Lynch. En: Lecciones de cine: entrevistas a cargo de Laurent Tirard – clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos. Barcelona: Paidós; 2003.
- Tirard L. Lecciones de cine: entrevistas a cargo de Laurent Tirard: clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos. 2ª ed. Barcelona: Paidós comunicación, vol. 184; 2010.
- Tomás y Garrido G T, Manero Richard E. Diccionario de bioética para estudiantes. Jaén: Editorial Alcalá; 2008.
- Tomás y Garrido GM. Cine y bioética. Enciclopedia de Bioética [en línea] 2007 [fecha de acceso 2 de abril 2014] URL disponible en:  
<http://enciclopediadebioetica.com/index.php/todas-las-voces/209-cine-y-bioetica>
- Tomás y Garrido GM. El cine, instrumento de la bioética. En: Tomás y Garrido GM, editor. La bioética: un compromiso existencial y científico vol. 2. Bioética y entramado social. Murcia: 2005.
- Tomás y Garrido MC, Tomás y Garrido G M. Intimidad y trascendencia. El carácter teológico de la vida humana. En: La vida humana a través del cine. Cuestiones de antropología y bioética. 3ª ed. Pamplona: Ediciones Internacionales Universitarias; 2009.
- Turner JC. Los primeros teóricos: la tesis de la mente de grupo, individualismo e interaccionismo. En: Redescubrir el grupo social: una teoría de la categorización del yo. Madrid: Ediciones Morata; 1990.

- Turner, JC. Introducción: el campo de la Psicología social. En: Morales JF, Huici c. Coordinadores. Psicología Social. Madrid: UNED; 2001.
- Urpí Guercia C. La virtualidad educativa del cine. A partir de la teoría fílmica de Jean Mitry (1904-1988). Navarra: EUNSA; 2000
- Vale E. Técnicas del guion para cine y televisión. 6ª ed. Barcelona: Gedisa; 1996.
- Vidal Estévez M. Carl Theodor Dreyer. Madrid: Cátedra; 1997.
- Weaver W. Contribuciones a la Teoría Matemática de la Comunicación. En: Shannon CE, Weaver W. Teoría Matemática de la Comunicación. Madrid: Forja; 1981.
- Zahedi F. Cine iraní en España. La recepción en revistas especializadas y prensa. Estudios sobre el Mensaje Periodístico. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense. 21 (2): 1295-1308.  
[en línea] 2015 [fecha de acceso 16 de junio 2017] URL disponible en:  
<https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/viewFile/50916/47260>

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Rivas C. Cine paso a paso: metodología del autoconocimiento. México: CONACULTA; 2010.
2. Tirard L. Lecciones de cine: entrevistas a cargo de Laurent Tirard: clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos. 2ª ed. Barcelona: Paidós comunicación, vol. 184; 2010.
3. Jiménez Marín G, Elías Zambrano R, Pérez Curiel C. Un caso de educomunicación: la comunicación (política) a través del cine. En\*: Rodríguez Terceño J, coordinador. Creaciones audiovisuales actuales. Madrid: ACCI; 2014. p-173-184
4. Benedicto XVI, Papa. En: Discurso en la inauguración de los trabajos de la

- Asamblea Diocesana en Roma. [en línea] 2007 [fecha de acceso 9 de febrero de 2013] URL disponible en:  
[http://www.vatican.va/holy\\_father/benedict\\_xvi/speeches/2007/june/documents/hf\\_ben-xvi\\_spe\\_20070611\\_convegno-roma\\_sp.html](http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/speeches/2007/june/documents/hf_ben-xvi_spe_20070611_convegno-roma_sp.html)
5. Maslow A H. Motivación y personalidad. Madrid: Díaz de Santos; 1991.
  6. Arrieta Valero I. Deliberando en bioética: la gran suerte de contar con el cine. Reseña de Moratalla, T. M.: 2010, Bioética y cine. De la narración a la deliberación [en línea] 2011 [fecha de acceso 29 de enero de 2013] URL disponible en:  
<http://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/97/101>
  7. Ricoeur P. Tiempo y narración. Cristiandad-Siglo XXI. Madrid; 1987.
  8. Domingo Moratalla T. Bioética y hermenéutica. La aportación de Paul Ricoeur a la bioética. [en línea] Veritas; Revista de Filosofía y Teología 2007 II p. 281-312 [fecha de acceso 2 de enero de 2014] URL disponible en:  
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=291122924005>
  9. Papa Benedicto XVI. Op. cit
  10. Del Brío León M A. Bioética: una necesidad para el encuentro entre la ciencia y los valores sociales. Encuentros en la Biología, 4 (133) [en línea] 2011 [fecha de acceso 15 de marzo de 2013] URL disponible en:  
<http://www.encuentros.uma.es/encuentros133/bioetica.pdf>; Vol. 4, Nº. 133, p. 24.
  11. Rivas C. Op. cit contraportada
  12. Tarkovski A. Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine. 6ª ed. Madrid: Ediciones Rialp, S.L.; 2002.
  13. Burgos JM. ¿Qué es la bioética personalista? Un análisis de su especificidad y sus fundamentos teóricos. Cuadernos de Bioética, Vol. 24, núm. 80; [en línea] 2013. p. 17-30 [fecha de acceso 17 de abril de 2015] URL disponible en:  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4391037>

14. Calfarra C. Vida en Cristo. 3ª ed. Pamplona: Eunsa 2010 pp. 157.177
15. Tomás y Garrido GM. El cine, instrumento de la bioética. En: Tomás y Garrido GM, editor. La bioética: un compromiso existencial y científico vol. 2. Bioética y entramado social. Murcia: 2005. p. 81-110
16. Burgos J M. Op. cit., 17-30
17. García JJ. Bioética personalista y bioética principalista. Perspectivas. Cuadernos de Bioética, Vol. 24, núm. 80; [en línea] 2013. p. 67-76 [fecha de acceso 19 de junio de 2015] URL disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4391058>
18. Tomás y Garrido GM. Op. cit., 82
19. Tomás y Garrido GM. Ibíd. 82-83
20. Orellana y Gutiérrez de Terán J. Prólogo. En: Tomás y Garrido MC, Tomás y Garrido GM. La vida humana a través del cine. Cuestiones de Antropología y Bioética. 3ª ed. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias S.A.; 2009. p. 17
21. Orellana y Gutiérrez de Terán J. Ibíd. p. 16
22. Tomás y Garrido G M. Op. cit. 84
23. Domingo Moratalla T. Bioética y cine: de la narración a la deliberación. Madrid: San Pablo y Universidad Pontificia de Comillas; 2011. p. 29-30
24. Domingo Moratalla T. Ibíd. p. 29
25. Marías J. Reflexión sobre el cine. Discurso del académico electo el 16 de diciembre de 1990 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. [en línea] [fecha de acceso 5 de mayo de 2015] URL disponible en: <http://www.cuentayrazon.es/index.php/julian-marias/11-cursos-y-conferencias/24-reflexion-sobre-el-cine>
26. Ricoeur P. Tiempo y narración: la triple mimesis. En: Tiempo y narración. Vol. 1. Configuración del tiempo en el relato histórico. 5ª ed. México,

2004. p. 113-168
27. Cohen Seat G. Essais sur les principes d'une philosophie du cinema. Paris: PUF; 1948. p. 54-67
  28. Urpí Guercia C. La virtualidad educativa del cine. A partir de la teoría fílmica de Jean Mitry (1904-1988). Navarra: EUNSA; 2000
  29. Domingo Moratalla T. *Ibíd.* 15
  30. Astudillo Alarcón W, Mendinueta Aguirre C. El cine como instrumento para una mejor comprensión del ser humano. En: Casado da Rocha A, Astudillo W. Editores. Cine y medicina al final de la vida. San Sebastián: Sociedad Vasca de Cuidados Paliativos; 2006. p. 198-206
  31. Morales Guzmán-Barrón R. El cine como herramienta de motivación y educación del médico en Bioética. Revista de la Sociedad Peruana de Medicina Interna. 2011; 24 (2): 103-107
  32. Domingo Moratalla T. *Ibíd.* 19
  33. Mitry J. La imagen en sí misma. En: Estética y psicología del cine. Vol. I. Las estructuras. 3ª ed. Madrid: Siglo XXI Editores; 1986. p. 117-169
  34. Ministerio de Educación y Cultura. Diseño curricular base de la Educación Secundaria Obligatoria. Área de Geografía, Historia y Ciencias Sociales. p. 337-338, Martínez J, coordinador. Películas para usar en el aula. Madrid: UNED Col. Educación Permanente. Formación del profesorado; 2003
  35. La Torre S de. Cine formativo. Una estrategia innovadora para los docentes. Barcelona: Octaedro; 1996
  36. Tomás y Garrido GM. Cine y bioética. Enciclopedia de Bioética [en línea] 2007 [fecha de acceso 2 de abril 2014] URL disponible en: <http://enciclopediadebioetica.com/index.php/todas-las-voces/209-cine-y-bioetica>
  37. Astudillo W, Mendinueta C. Interés del cine en la docencia médica y el

- final de la vida. En: Casado da Rocha A, Astudillo W. Editores. Cine y medicina al final de la vida. San Sebastián: Sociedad Vasca de Cuidados Paliativos; 2006. p. 21-45
38. Domingo Moratalla T. Op. cit. 48-50
39. León Correa FJ. Enseñar bioética: cómo transmitir conocimientos, actitudes y valores. *Acta Bioethica* 14 (1): 11-18 [en línea] 2008 [fecha de acceso 25 de abril 2016] URL disponible en:  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1726-569X2008000100002](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1726-569X2008000100002)
40. Turner, JC. Introducción: el campo de la Psicología social. En: Morales JF, Huici c. Coordinadores. *Psicología Social*. Madrid: UNED; 2001. p. 4
41. Estramiana J, Luque A. Orígenes sociológicos de la Psicología social. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)* 118 14 (1): 11-26 [en línea] 2007 [fecha de acceso 25 de abril 2016] URL disponible en:  
<http://www.ingentaconnect.com/contentone/cis/reis/2007/00000118/00000001/art00001?crawler=true>
42. Díez Puertas E. Uso del cine: censura y propaganda. En: *Historia social del cine en España*. Madrid: Editorial Fundamentos; 2003. p. 205
43. Pineda A. Cine educativo versus cine propagandístico. En: *Making Of: cuadernos de cine y educación*, 23: 75-82 [en línea] 2004 [fecha de acceso 2 de abril 2016] URL disponible en:  
<http://www.centrocp.com/cine-educativo-versus-cine-propagandistico/>
44. Turner JC. Los primeros teóricos: la tesis de la mente de grupo, individualismo e interaccionismo. En: *Redescubrir el grupo social: una teoría de la categorización del yo*. Madrid: Ediciones Morata; 1990. p. 29
45. Cruces S, Gómez T, Luque PJ, Márquez MC, Martínez JM, Muñoz FJ, et al. El fenómeno del conformismo ante situaciones no estructuradas: Confirmación de la hipótesis gestáltica de ASCH. *Revista de Psicología Social*, 6(1): 61-71. [en línea] 1991 [fecha de acceso 25 de abril 2016] URL disponible en:  
[https://www.researchgate.net/publication/28276435\\_El\\_fenomeno\\_del\\_co](https://www.researchgate.net/publication/28276435_El_fenomeno_del_co)

- nformismo\_ante\_situaciones\_no\_estructuradas\_confirmacion\_de\_la\_hipotesis\_gestaltica\_de\_Asch
46. Turner JC. Op. cit. 37
  47. Petty R. Editor. Cognitives responses in persuasion. Nueva York: Psychology Press; 2014.
  48. Allen VL, Wilder DA. Impacto del consenso de grupo y el apoyo social en el significado del estímulo: Mediación de la reestructuración cognitiva en la conformidad. *Estudios de Psicología*, 3(10): 79-90.  
[en línea] 1982 [fecha de acceso 5 de septiembre 2016] URL disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=65845>
  49. González M.P, Cornejo JM. Los grupos: núcleos mediadores en la formación y cambio de actitudes. *Psicothema*, 5(Suplemento): 213-223.  
[en línea] 1993 [fecha de acceso 5 de septiembre 2016] URL disponible en: <https://www.unioviado.es/reunido/index.php/PST/article/view/7190/7054>
  50. Rodríguez Carballeira A. El lavado de cerebro. *Psicología de la persuasión coercitiva*. Barcelona: Editorial Boixareu Universitaria; 1982. p. 9-12
  51. Condor S, Antaki C. Cognición social y discurso. El discurso como estructura y proceso. Barcelona: Gedisa; 2000. p. 453-489  
[en línea] 2000 [fecha de acceso 15 de septiembre 2016] URL disponible en:  
[http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/44445276/12CognicionSocialDiscurso\\_1.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1496702979&Signature=B%2B6r10SE9WyN4TP5U7zxcw2Tl2mU%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3D2\\_Cognicion\\_social\\_y\\_discurso.pdf](http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/44445276/12CognicionSocialDiscurso_1.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1496702979&Signature=B%2B6r10SE9WyN4TP5U7zxcw2Tl2mU%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3D2_Cognicion_social_y_discurso.pdf)
  52. Grande García I. Neurociencia social: el maridaje entre la psicología social y las neurociencias cognitivas. Revisión e introducción a una nueva disciplina. Murcia: Universidad de Murcia. *Rev. Anales de psicología* 25 (1): 1-20  
[en línea] 2009 [fecha de acceso 15 de septiembre 2016] URL disponible

en:

<https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/8183>

53. Botella L. Constructivismo relacional. Principios básicos y relaciones para la psicoterapia. En: Botella García L. Compilador. Construcciones narrativas y relaciones: aportaciones constructivistas y construccionistas a la psicoterapia. Barcelona: edebé, co. Innova Universitas; 2006. p. 117-121
54. Moya M. Cognición social. En: Morales JF, Huici c. Coordinadores. Psicología Social. Madrid: UNED; 2001. p. 49-64
55. Laswell HD. Estructura y función de la comunicación en la sociedad. En: Moragas M de. Sociología de la comunicación de masas II. Estructura, funciones y efectos. Barcelona: Gustavo Gill; 1985. p. 50-68
56. Weaver W. Contribuciones a la Teoría Matemática de la Comunicación. En: Shannon CE, Weaver W. Teoría Matemática de la Comunicación. Madrid: Forja; 1981. p. 17-42
57. Herrero C. Modelos de la comunicación. En: Herrero C. Editor. Manual de Teoría de la Información y de la Comunicación. Madrid: Editorial Universitas; 2009. p. 61-62
58. Maletzke G. Sociología de la comunicación. Quito: Editorial Época; 1976.
59. Herrero C. ob. cit. 71-72
60. Herrero C. Ibíd. 73-75
61. McLuhan E, Zingrine F. McLuhan, escritos esenciales. Barcelona: Paidós; 1998.
62. Munné F. De la realidad natural a la realidad artificial o los medios como transformadores de la realidad. En: La comunicación en la cultura de masas. Estudios sobre la comunicación, los medios y la publicidad. Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias ESRP-PPU; 1993. p. 59-74
63. Derrida J. Carta a un amigo japonés. En: El tiempo de una tesis.

- Desconstrucción e implicaciones conceptuales. 4ª ed. Barcelona: Anthopos; 2011. p. 23-28
64. Svensson M. El acceso racional a Dios en la Institución de la Religión Cristiana de Juan Calvino. Valparaíso: Veritas, 27 (septiembre): 57-73. [en línea] 2012 [fecha de acceso 5 de diciembre 2016] URL disponible en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-92732012000200003](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-92732012000200003)
65. Navarro AJ. Estudio. Paul Schrader. Perfección, puritanismo y redención. Barcelona: Dirigido. 1998; septiembre (271): 68-81
66. Huerta MA. Paul Schrader. Madrid: Akal; 2008.
67. Shrader P. El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer. Madrid: Ediciones JC Clementine; 2008. p. 26
68. Shrader P. *Ibíd.* 27
69. Shrader P. *Ibíd.* 28
70. Shrader P. *Ibíd.* 61-74
71. Díaz Boada SA. Relaciones entre individuo y ciudad en el cine de Paul Schrader (1976-1997) Bucaramanga: C & P, 6 (Diciembre ): 106-126 [en línea] 2015 [fecha de acceso 5 de marzo 2017] URL disponible en: <http://cambiosypermanencias.com/ojs/index.php/cyp/article/view/40/106>
72. Peris M. La habitación de Ozu. Barcelona: DC Papers. 2011; diciembre (21-22): 73-78
73. Manuel García Roig y Carlos Martí, La arquitectura del cine. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008, pág. 132.
74. Bresson R. Notas sobre el cinematógrafo. México: Biblioteca Era; 1979. p. 10-11
75. Bresson R. *Ibíd.* 22

76. Bresson M. Bresson sobre Bresson, entrevistas (1943-1983) Guadalajara: Intermedio Ediciones S.L.; 2015.
77. Bresson R. Op. cit. 112-134
78. Gómez García JA. Carl Theodor Dreyer. p. 20
79. Shrader P. Op. cit. 138
80. Gómez García JA. Op. cit. 21
81. Dulce San Miguel J A. Carl Theodor Dreyer. Un cineasta en el umbral del arte neoclásico. *Comunicación y sociedad*. 2000; 12 (1): 71-89. [en línea] 2000 [fecha de acceso 13 de junio 2017] URL disponible en: [https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art\\_id=117](https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=117)
82. Vidal Estévez M. Carl Theodor Dreyer. Madrid: Cátedra; 1997.
83. Dreyer C T. Imaginación y color, conferencia pronunciada en Edimburgo el 19 de agosto de 1955. En: Dreyer C T. *Sobre el cine*. Valladolid: 40 Semana Internacional del Cine; 1995. p. 147
84. Dreyer C T. Breves consideraciones sobre el estilo cinematográfico. En: Dreyer C T. *Ibíd.* p. 108
85. Bazin A. *¿Qué es el cine?* 8ª ed. Madrid: Ediciones Rialp; 2008.
86. Bazin A, Cunnenn J E. La Strada. En: *CrossCurrents*. 1956; 6 (3): 200-203. [en línea] 1956 [fecha de acceso 13 de junio 2017] URL disponible en: <http://www.jstor.org/stable/24456671>
87. Shrader P. Op. cit. 188
88. Bazin A. Op. cit. 84
89. Bazin A. *Ibíd.* 85

90. Llorente J. Ambigua duplicidad de lo bello. Verdad de la obra de arte, ontología irónica y poética del habitar en la estética cinematográfica de Andrei Tarkovski. En: Fedro. 2013; 12 (marzo): 58-79  
[en línea] 2013 [fecha de acceso 13 de junio 2017] URL disponible en:  
<http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n12/llorente.pdf>
91. Tarkovski A. Sobre la responsabilidad del artista. En: Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine. 6ª ed. Madrid: Rialp; 2002. p. 60-61
92. Tarkovski A. *Ibíd.* 206-207
93. Tarkovski A. *Ibíd.* 216
94. Terrasa Messuti E. Prólogo. En: Tarkovski A. *Ibíd.* 11
95. Heredero C F. Abbas Kiarostami. Más allá de la realidad; más cerca de lo real. *Nosferatu. Revista de cine.* (19): 80-87.  
[en línea] 1995 [fecha de acceso 13 de junio 2017] URL disponible en:  
[https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/40941/NOSFERATU\\_019\\_008.pdf?sequence=4](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/40941/NOSFERATU_019_008.pdf?sequence=4)
96. Kiarostami A. En: Reza Sani M. *Obreros trabajando: lecciones cinematográficas de Abbas Kiarostami.* 1ª ed. digital. Mhughess Press; 2013. p. 14
97. Kiarostami A. *Fotografía y naturaleza.* p. 3-11  
[en línea] 2013 [fecha de acceso 13 de junio 2017] URL disponible en:  
[http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8080/colecciones/bitstream/handle/1/7437/POETA\\_26\\_2007\\_pag\\_2\\_12.pdf](http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8080/colecciones/bitstream/handle/1/7437/POETA_26_2007_pag_2_12.pdf)
98. Kiarostami, A. *Ibíd.* 11
99. Nancy J L. *La evidencia del filme: el cine de Abbas Kiarostami.* Madrid: Errata Naturae Editores; 2008.
100. Kiarostami A. *La realidad emerge de realidad personal.* En: Reza Sani M. *Op. cit.* 24

101. Zahedi F. Cine iraní en España. La recepción en revistas especializadas y prensa. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense. 21 (2): 1295-1308.  
[en línea] 2015 [fecha de acceso 16 de junio 2017] URL disponible en:  
<https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/viewFile/50916/47260>
102. Luelmo Jareño J M de. Lo mismo de otro modo: relaciones entre cine y pintura en la obra de Alexander Sokurov. *Cahiers du cinema*. (421):62.  
[en línea] 1989 [fecha de acceso 16 de junio 2017] URL disponible en:  
[http://ocec.eu/pdf/2006/deluelmo\\_jose.pdf](http://ocec.eu/pdf/2006/deluelmo_jose.pdf)
103. Oubiña D. Filmología. La contemplación. El cine elegíaco de Alexander Sukorov. En: *Ensayos con el cine*. Buenos Aires: Manantial; 1998. p. 161-172
104. Gómez Muñoz I. El estilo trascendental en Tsai Ming-Liang. *Hojas Universitarias*, 74 (1): 134-143  
[en línea] 2017 [fecha de acceso 16 de junio 2017] URL disponible en:  
[http://editorial.ucentral.edu.co/ojs\\_uc/index.php/hojasUniv/article/view/441](http://editorial.ucentral.edu.co/ojs_uc/index.php/hojasUniv/article/view/441)
105. Gili J A, Thesson C, Sauvaget D, Vivini C. *Los grandes directores de cine*. Barcelona: Robinbook; 2008.
106. Rehm J P, Joyard O, Revière D. Tsai Ming-Liang. Editions Dis Voir. Serie Notas.  
[en línea] 2002[fecha de acceso 17 de junio 2017] URL disponible en:  
<http://www.filmref.com/journal2002.html#tsai>
107. Gómez Muñoz I. Op. cit. 35
108. Orellana y Gutiérrez de Terán J. Prólogo. En: Tomás y Garrido M C, Tomás y Garrido G T. *La vida humana a través del cine. Cuestiones de Antropología y Bioética*. 3ª ed. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias; 2009. p. 15-17
109. Domingo Moratalla T. Op. cit. 19
110. García Manrique R. *La medida de lo humano. Ensayos de bioética y cine*.

- 2ª ed. Navarra: Civitas; 2011. p. 119
111. García Manrique R. *Ibíd.* 117
  112. Tomás y Garrido GM. *Op. cit.* 84-85
  113. Lipovetsky G, Serroy J. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la época hipermoderna.* Barcelona: Anagrama; 2009.p. 28
  114. Domingo Moratalla T. *Op. cit.* 32-36
  115. Ricoeur P. *Op. cit.*
  116. Domingo Moratalla T. *Op. cit.* 61
  117. Tomás y Garrido GM. *Op. cit.* 87
  118. León Correa FJ. *Op. cit.* 13
  119. Abel F. *Bioética: diálogo interdisciplinar.* Cuadernos de bioética, 1999. 37 (1): 11-16
  120. Domingo Moratalla T. *Op. cit.* 103
  121. Domingo Moratalla T. *Ibíd.* 107
  122. Domingo Moratalla T. *Ibíd.* 119
  123. Rivas C. *Op. cit.* 53
  124. Rivas C. *Ibíd.* 17
  125. Rivas C. *Ibíd.* 16
  126. Domingo Moratalla T. *Op. cit.* 67
  127. Gracia D. *Ética de los cuidados paliativos: entre la convicción y la responsabilidad.* En: Gracia D. *Como arqueros al blanco.* Estudios de Bioética. Madrid: Triacastela; 2004. p. 463-495.

128. Marías J. La pantalla. En: La imagen de la vida humana y dos ejemplos literarios: Cervantes, Valle-Inclán. Buenos Aires: EMC Editores; 1955. p. 49
129. Rivas C. Op. cit. 17
130. Rivas C. Ibíd. 20
131. Rivas C. Ibíd. 22
132. Rivas C. Ibíd. 237
133. Rivas C. Ibíd. 21
134. Rivas C. Ibíd. 22
135. Dreyer C T. Reflexiones sobre mi oficio. Barcelona: Paidós; 1999.
136. Rivas C. Op. cit. 24
137. Rivas C. Ibíd. 24
138. Rivas C. Ibíd. 25
139. Rusell Taylor J. Cinema Eye, Cinema Ear. Some key film make of the Sixties. Nueva York: Hill and Wang; 1964. p-130
140. Rivas C. Op. cit. 27
141. Rivas C. Ibíd. 27
142. Rivas C. Ibíd. 29
143. Field S. El libro del guion. Fundamentos de la escritura de guiones. 7ª ed. Madrid: Plot Ediciones; 2002. p. 112-115
144. Rivas C. Op. cit. 42

145. Rivas C. *Ibíd.* 43
146. Rivas C. *Ibíd.* 43
147. Rivas C. *Ibíd.* 47
148. Dreyer C T. *Op. cit.* 146-147
149. Rivas C. *Op. cit.* 49
150. Rivas C. *Ibíd.* 51
151. Rivas C. *Ibíd.* 52
152. Rivas C. *Ibíd.* 52
153. Rivas C. *Ibíd.* 243
154. Tirad L. David Lynch. En: Lecciones de cine: entrevistas a cargo de Laurent Tirard – clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos. Barcelona: Paidós; 2003. p. 141
155. Fernández Díez F., Martínez Abadía, J. La banda sonora. En: Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual. Barcelona: Paidós; 1998. p. 200
156. Rivas C. *Op. cit.* 243
157. Rivas C. *Ibíd.* 68
158. Domingo Moratalla T. *Op. cit.* 70
159. Mora Catlett J. La pantalla interior. En: Rivas C. Cine paso a paso. *Op. cit.* p. 80
160. Tomás y Garrido G T, Manero Richard E. Diccionario de bioética para estudiantes. Jaén: Editorial Alcalá; 2008. p. 262
161. Tomás y Garrido MC, Tomás y Garrido G M. Intimidad y trascendencia. El carácter teológico de la vida humana. En: La vida humana a través del

- cine. Cuestiones de antropología y bioética. 3ª ed. Pamplona: Ediciones Internacionales Universitarias; 2009. p. 54
162. Rivas C. Op. cit. 235
163. Rivas C. *Ibíd.* 242
164. Rivas C. *Ibíd.* 242
165. Rivas C. *Ibíd.* 84-85
166. Rivas C. *Ibíd.* 86
167. García J J. Bioética principalista y bioética personalista. *Perspectivas. Cuadernos de bioética.* 2013; 24 (1)  
[en línea] 2013[fecha de acceso 4 de julio 2017] URL disponible en:  
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87527461008>
168. Creadores contemporáneos. *Cinerevista Digital.* [DVD] México: Centro de Estudios Cinematográficos – Universidad Autónoma de México; 2011.
169. Creadores contemporáneos. *Ibíd.* [DVD]
170. Caballero J. El individualismo se exagera en tiempos de crisis: Carolina Rivas. México: Periódico *La jornada*, 27 de abril de 2014; 8.  
[en línea] 2014[fecha de acceso 5 de julio 2017] URL disponible en:  
<http://www.jornada.unam.mx/2014/04/27/espectaculos/a08n1esp>
171. Rivas C. El ejercicio de dirigir actores. México: *Reflexiones marginales* (16): 437  
[en línea] 2012[fecha de acceso 17 de abril 2015] URL disponible en:  
<http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/no-16-articulos-y-entrevistas/437-el-ejercicio-de-dirigir-actores>
172. Dreyer C T. Op. cit. 141
173. Rivas C. Op. cit. 56-64
174. Mamet D. *Dirigir cine.* México: El Milagro; 1997.

175. Rivas C. Op. cit. 58
176. Rivas C. Íbid. 63
177. Tomás y Garrido M C, Tomás y Garrido G M. Op. cit. 74
178. Creadores contemporáneos. Extras. En: Cine paso a paso. Cortometrajes de Zona cero y La vida se amputa en seco [DVD]
179. Rivas C. Op. cit. 228
180. Rivas C. Íbid. 162-163
181. Rivas C. Íbid. 203-205
182. Montoro T. De cine Iberoamericano. 1 para 1 de Carolina Rivas (sitio en Internet). RTVE Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/de-cine-iberoamericano/cine-iberoamericano-1-para-1-carolina-rivas-27-06-14/2638154/> Acceso el 17 de abril 2015

## FILMOGRAFÍA

### PAUL SCHRADER

- 2018 First Reformed
- 2016 Como perros salvajes
- 2014 Caza al terrorista
- 2013 Venice 70: Future Reloaded
- 2013 The Canyons
- 2008 Adam resucitado
- 2007 The Walker
- 2005 El exorcista: El comienzo – La versión prohibida
- 2002 Desenfocado

- 1999 Forever Mine  
1997 Aflicción  
1997 Touch  
1995 Untitled: New Blue  
1994 El sello de Satán  
1992 Posibilidad de escape  
1990 El placer de los extraños  
1988 Patty Hearst  
1987 Rock Star  
1985 Mishima  
1982 El beso de la pantera  
1980 American gigolo  
1979 Hardcore: un mundo oculto  
1978 Blue Collar

## YASUJIRO OZU

- 1962 El gusto del Sake  
1961 El otoño de la familia Kohayagawa  
1960 Otoño tardío  
1959 La hierba errante  
1959 Buenos días  
1958 Flores de equinoccio  
1957 Crepúsculo en Tokyo  
1956 Primavera precoz  
1953 Cuentos de Tokio  
1952 El sabor del té verde con arroz  
1951 Principios de verano  
1950 Las hermanas Munekata  
1949 Primavera tardía

- 1948 Una gallina al viento
- 1947 Historia de un vecindario
- 1942 Había un padre
- 1941 Hermanos y hermanas de la familia Toda
- 1937 ¿Qué ha olvidado la señora?
- 1936 El hijo único
- 1936 Kagamijishi: la danza del león
- 1936 El colegio es un lugar muy agradable
- 1935 Un albergue en Tokio
- 1935 Una muchacha pura
- 1935 Tokio yoitoko
- 1934 Historia de las hierbas flotantes
- 1934 Una madre debe ser querida
- 1933 Fantasía pasajera
- 1933 Una mujer fuera de la ley
- 1933 Una mujer de Tokio
- 1932 Hasta nuestro próximo encuentro
- 1932 ¿Dónde están los sueños de juventud?
- 1932 La primavera viene de las mujeres
- 1931 El coro de Tokyo
- 1931 Las desgracias de la belleza
- 1931 La mujer y los favoritos
- 1930 La señorita
- 1930 La suerte ha tocado mis piernas
- 1930 El espíritu vindicativo de Eros
- 1930 La esposa de noche
- 1930 Suspendí, pero...
- 1930 Marchar alegremente
- 1929 Un muchacho honrado

- 1929 Vida de oficinista
- 1929 Me gradué, pero...
- 1929 Unidos en la pelea
- 1929 Días de juventud
- 1929 La montaña del tesoro
- 1928 Un cuerpo magnífico
- 1928 Los esposos de la mudanza
- 1928 Calabaza
- 1928 Sueños de juventud
- 1927 La espada del arrepentimiento

## ROBERT BRESSON

- 1983 El dinero
- 1977 El diablo, probablemente
- 1974 Lancelot du Lac
- 1971 Cuatro noches de un soñador
- 1969 Une femme douce
- 1967 Mouchette
- 1966 Al azar, Baltasar
- 1962 El proceso de Juana de Arco
- 1959 Pickpocket
- 1956 Un condenado a muerte se ha escapado
- 1951 Diario de un cura rural
- 1945 Las damas del bosque de Bolonia
- 1943 Los ángeles del pecado
- 1934 Affaires publiques

## CARL DREYER

- 1964 Gertrud/Gertrud

- 1955 La palabra/Ordet  
1954 Un Castillo dentro de un Castillo/Et slot et slot: Kroegen og Kronborg  
1950 Strostrømbroen  
1949 Thorvaldsen  
1948 De nåede færgen  
1947 Kampen mod kræften  
1947 Landsbykirken  
1946 Vandet på landet  
1945 Dos seres/Två människor  
1943 Dies irae/Vrendes Dag  
1942 Mødrehjælpen  
1932 La bruja vampire/Vampyr  
1928 La pasión de Juana de Arco  
1926 La novia de Glomdal/Glomdals Bruden  
1925 El amo de la casa /Su Skal Aeres Din Hustru  
1924 Michael/Mikael  
1922 Érase una vez/Der var engang  
1922 Los estigmatizados/Eisker Hverandre  
1920 Páginas del libro de Satán/Blade of Satan Bog  
1920 Prästänkan  
1919 Præsidenten

## ANDREI TARKOVSKI

- 1968 Sacrificio  
1983 Tempo di viaggio  
1983 Nostalgia  
1979 Pervyy den  
1979 Stalker  
1975 El espejo

- 1972 Solaris
- 1966 Andrei Rublev
- 1962 La infancia de Iván
- 1961 El violín y la apisonadora
- 1959 Hoy no habrá salida
- 1956 Los asesinos

#### AABBAS KIAROSTAMI

- 2017 24 Frames
- 2016 Vtake Me home
- 2016 Víctor Erice: Abbas Kiarostami: Correspondencias
- 2013 Venice 70: Future Reloaded
- 2012 Like Someone in Love
- 2010 No
- 2010 Copia certificada
- 2008 Shirin
- 2007 Kojast jaye residan
- 2007 A cada uno su cine ou Ce petit coup quand la lumière s'éteint et que le film comencé
- 2006 Roads of Kiarostami
- 2006 Rug
- 2005 White Pages
- 2005 Tickets
- 2004 10 sobre diez
- 2003 Five Dedicated to Ozu
- 2002 Diez
- 2001 ABC Africa
- 1999 El viento nos llevará
- 1997 Tavalod-e Nur

- 1997 El sabor de las cerezas
- 1995 Lumière y compañía
- 1995 A propósito de Nice, la suite
- 1994 A través de los olivos
- 1992 Y la vida continúa
- 1990 Close-up/Nema-ye Nazdik
- 1989 Deberes/Mashgh-e Shab
- 1987 ¿Dónde está la casa de mi amigo?
- 1986 Párvulos/Avaliha
- 1983 Dandan Dard
- 1983 Conciudadanos/Hamshahri
- 1982 El coro/Hamsarayan
- 1981 Be Tartib ya Bendoun-e Tartib
- 1980 Behdasht-e Dandan
- 1979 Ghazieh-e Shekl-e Aval, Ghazieh-e Shekl-e Dou Wom
- 1978 Rah Hal-e Yek
- 1977 Az Oghat-e Faraghat-e Khod Chegouneh Estefadeh Konim?
- 1977 Bozorgdasht-e mo'Allem
- 1977 Gozaresh
- 1976 Rangha
- 1975 Dos soluciones para un problema/Dow Rahehal Baraye yek Massaleh
- 1974 El viajero/Mossafer
- 1973 Experiencia/Tadjrebeh
- 1972 El recreo/Zang-e Tafrih
- 1970 El pan y la calle/Nan ya Koutcheh

## ALEXANDER SOKUROV

- 2015 Francofonía. El Louvre bajo la ocupación de la Alemania nazi/Francofonía,  
le Louvre sous 'Occupation

- 2011 Il nous faut du bonheur
- 2011 Fausto
- 2010 Entonación. Vladimir Yakunin/ Intonatsiya. Vladimir Yakunin
- 2010 Intonatsiya. Yuri Shmidt
- 2010 Intonatsiya. Boris Averin
- 2010 Intonatsiya. Arsen Kanokov
- 2010 Intonatsiya. Sergei Slonimsky
- 2010 Intonatsiya. Valery Zorkin
- 2009 Chitaem 'Blokadnuyu knigu'
- 2008 Cinema16: World Short Films
- 2007 Aleksandra
- 2006 Elegía de una vida/Elegiya zhizni. Rostropovich. Vishnevskaya.
- 2005 El sol/Solntse
- 2003 Padre e hijo/Otets i syn
- 2002 El arca rusa/Russkiy kovcheg
- 2001 Elegía de un viaje/Elegiya dorogi
- 2001 Taurus (tauro)/Telets
- 2000 Dolce...
- 2000 Uzel
- 1999 Robert. Schastlivaya zhizn
- 1999 Moloch/Molokh
- 1998 El Diario de Petersburgo./Peterburgskiy dnevnik. Kvartira Kozintseva
- 1998 Confesión/Povinnost (miniserie televisiva documental, cinco episodios)
- 1997 Documenta X - Die Filme
- 1997 Smirennaya zhizn (documental)
- 1997 Madre e hijo/Mat i syn
- 1997 El Diario de San Petersburgo: Inauguración de un monumento a Dostoeski/Peterburgskiy dnevnik. Otkritie pamyatnika Dostoeskomu
- 1996 Elegía oriental/Vostochnaya elegiya

- 1995 Dukhovnye golosa. Iz dnevnikov voyny. Povestvovanie v pyati chastyakh
- 1995 El sueño del soldado/Soldatskiy son
- 1994 Elegía desde Rusia/Elegiya iz Rossii
- 1994 Las páginas susurrantes/Tikhiye stranitsy
- 1992 Piedra/Kamen
- 1991 Un ejemplo de entonación/Primer intonatsii
- 1990 El segundo círculo/Krug vtoroy
- 1990 Seguro y protegido/Spasi i sokhrani
- 1990 K sobytiyam v Zakavkazye
- 1990 Una retrospectiva de Leningrado/Leningradskaya retrospektiva (1957-1990)
- 1990 Prostaya elegiya
- 1989 María/Mariya
- 1989 Odinokiy golos cheloveka
- 1989 Elegía de Petersburgo/Peterburgskaya elegiya
- 1989 Sonata para Hitler/Sonata dlya Gitlera
- 1989 Elegía Soviética/Sovetskaya elegiya
- 1988 Elegía/Elegiya
- 1988 Zhertva vechernyaya
- 1988 Días de eclipse/Dni zatmeniya
- 1987 Skorbnoye beschuvstviye
- 1987 Imperio/Ampir
- 1987 I nichego bolshe
- 1987 Moskovskaya elegiya
- 1987 Terpenie trud
- 1981 Sonata para viola. Dmitriy Shostakovich /Altovaya sonata. Dmitriy Shostakovich
- 1980 Los degradados/Razzhalovanny
- 1979 Posledni den' nenastnogo leta

- 1975 María/Mariya  
 1975 Pozyvnye R1NN  
 1974 Avtomobil nabiraet nadezhnost  
 1974 Samye zemnye zaboty

TSAI MING-LIANG

- 2016 Qiu Ri  
 2015 Xiao Kang  
 2015 Afthernoon/Na ri xia wu  
 2015 No no sleep/Wu wu mian  
 2014 Journey to the West/Xi you  
 2013 Letters from the South/Nan fang lai xin  
 2013 Stray Dogs/Jiao you  
 2013 Xing Zai Shui Shang  
 2012 Jingang Jing  
 2012 Meng you  
 2012 No Form  
 2012 Walker  
 2012 Hermoso 2012/Beautiful 2012  
 2009 Hu die fu ren  
 2009 Rostro/Visage  
 2008 Dormir en aguas oscuras/Sleeping on Dark Waters  
 2007 A cada uno su cine/Chacun son cinema ou Ce petit coup quand la lumière s'éteint et que le film commence  
 2006 No quiero dormir solo/Hei yan quan  
 2005 El sabor de la sandia  
 2004 Bienvenido a Sao Paulo/Bem-Vindo a São Paulo  
 2003 Adios, Dragón Inn/Good Bye, Dragon Inn/Bu san  
 2002 La nube errante/The Skywalk Is Gone/Tian qiao bu jian le

- 2001 ¿Qué hora es?/Ni na bian ji dian  
2001 Una conversación con Dios/Fish, Underground  
1998 El agujero/The hole  
1997 El río/He liu  
1996 Wo xin renshi de pengyou  
1994 Viva el amor/Ai qing wan sui  
1992 Rebeldes del Dios Neón/Oing shao nian nuo zha  
1991 Xiao hai  
1989 Todos los rincones del mundo/All the Corners of the World

## CAROLINA RIVAS

- 2015 11.01 a.m.  
2015 Convivencia pacífica  
2015 El cuadro vivo  
2015 El paseo de Hannah  
2015 Soles  
2013 1 para 1  
2009 El desalojo  
2007 Cómo te fue en la feria  
2006 El color de los olivos  
2003 Zona Cero  
1995 La vida se amputa en seco



# **ANEXOS**



---

**ANEXO 1: Transcripción de la primera entrevista a Carolina Rivas con relación a su filosofía vital y biografía.**

- Isabel Llanos: El lema con el empiezo la tesis es “Nuestro cine es un acto de verdad”, extraído de tu libro “Cine paso a paso”. Me parece una entrega extraordinaria.
  
- Carolina Rivas: De humanidad más bien, porque la verdad siempre es muy delicada. No sé en qué época lo dijimos<sup>52</sup>, quizás cuando estaba haciendo más documental porque ahora estamos trabajando mucho los valores. Justamente este filósofo que ahora estoy leyendo, dice que la verdad es delicado decirlo, porque justamente por tiempos la verdad va cambiando, incluso en las teorías científicas sobre el origen del hombre
  
- I.LL.: ¿Verdad como entrega?
  
- C.R.: Verdad como compromiso, más bien. Es un acto de verdad, pero yo lo pondría más como un acto de servicio a la humanidad, porque en esta frase podemos acoger todos los valores. Porque en esta frase, al final lo que dices es qué estoy yo dando en la vida, bien a través del cine o como cualquier persona que tiene a sus niñas, que está en la cocina, que estoy en el mercado,... Soy un ama de casa al fin y al cabo, y siempre intento, en la medida de lo posible, porque siempre tenemos como esta vulnerabilidad de equivocarnos, como siempre, pero intentar, como de la manera más digna de tratar a la gente, a mis niñas, a mí, al entorno,... Porque al fin y al cabo, ahora lo que queda más claro para mí es que estamos haciendo y dando un servicio a la humanidad. Creo que es eso. Es un acto de servir a la humanidad, y que lo hacemos todos, realmente.

---

<sup>52</sup> Carolina Rivas utiliza muy frecuentemente el plural en sus manifestaciones. Esto es debido a que forma un tándem inseparable en vida y obra con su marido, Daoud Sarhandi.

- I.LL.: Hay cine de rendimiento y comercial, y hay este otro cine de compromiso, por así decirlo.
- C.R.: Es así, sí. A mí me queda muy claro el servicio, como me queda tan claro el compromiso que tenemos Daoud y yo. Es como que no hay vuelta atrás, no puedes pasar página, es que estás o estás. Me ha quedado tan claro, es incluso que todo tiene significado: la paciencia, el sacrificio, la espera, el trabajar en solidaridad,...

Más que acto de verdad (como en 2009), evolucionamos todos, gracias a Dios, y ahora me queda más claro que más que un acto de verdad, es un acto de servicio a la humanidad. Se añade todo, todo entra por añadidura, todos los valores éticos entran ahí.

La columna vertical de lo que estoy trabajando en ética ahora, por ejemplo, es André Comte<sup>53</sup>. Tiene un libro maravilloso *“Pequeño tratado de las grandes virtudes”* y, de hecho, el primer tratado habla de servicio, que es una virtud. Es aquel objeto o sujeto que da el mejor servicio para lo que fue creado. Por ejemplo, un cuchillo será virtuoso el que corte, el que corte mejor, no el que sea más fino, más elegante, más caro... sino el que corte, el que haga un buen corte. Y luego se pregunta para el ser humano, cuál es el servicio que está dando. Y ahí es donde te quedas pensando. Este hombre me dijo muy claro del cuchillo cuál es su virtud. Entonces me quedé pensando sobre las virtudes, que dice que es la fuerza, el esfuerzo del ser humano para servir a lo que viene a trabajar en este universo. Entonces cada uno tendría que definir cuál es su servicio, pero él lo dice en términos generales: el servicio de la Humanidad es al universo, lo que tú digas, lo que vas a ser, es hacer el servicio para el cual fuiste creado, que eso es algo que también, cada cual, tendrá que definir pero, en general, es servir a la Humanidad para que todos vivamos de una manera digna, tanto tú como tu familia, como el resto de la Humanidad. Creo que ese libro me dio muchísima claridad sobre el hecho, y aquello que yo también estaba buscando pero no encontraba las palabras sobre cómo definirlo.

---

<sup>53</sup> André Comte es filósofo y ensayista francés. El libro a que se refiere Carolina en esta entrevista también es consultado y se referencia en la bibliografía.

- I.LL.: ¿Te acuerdas o conoces lo que aquí se estudiaba de pequeña en la Catequesis, la parábola de los talentos? [Se le aporta explicación, según Evangelio de Mateo]<sup>54</sup>
- C.R.: Precisamente ahí están los valores, porque todo tiene que ser con esfuerzo, todo son esfuerzos.
- I.LL.: ¿Asumir el riesgo y la responsabilidad de evolucionar?
- C.R.: Esta última parábola en la palabra del tercero de evolucionar, no sólo pensó en su beneficio propio sino en el beneficio colectivo. Ahí me queda más claro que finalmente tarde o temprano o das servicio o das servicio, por las buenas o por las malas. Todos tenemos que dar servicio. Lo que pasa es que cada uno, a unos les queda muy claro su servicio y otros no. De todos modos, todos estamos dando servicio aunque no lo sabemos. Simplemente el acto de ir por la calle y la gente que te cruzas, que te están mirando, aunque la gente que pasa frente a ti no lo sabe, pero te dan un montón de servicio de información. Yo lo observo y pienso que ¡mira, eso es una metáfora increíble! Y voy anotando, para una escena. A mí me está dando un servicio. Cualquier acto, cualquier elemento me sorprende, porque el poder que me está arrojando un montón de cosas, que igual esa persona no imagina todo lo que me está dando.  
Por eso te digo que, al mismo tiempo, todos estamos dando un verdadero servicio a los demás. Por eso ahora la palabra servicio me conecta mucho más en esta época en la que estoy viviendo que en 2009.
- I.LL.: Para que tú hayas llegado a hacer todo esto, ¿cuál es tu recorrido vital, biográfico?
- C.R.: Yo nací en la Ciudad de México, el 27 de marzo de 1972 en el seno de una familia humilde, católica. Mi padre de una familia de zapateros, de

---

<sup>54</sup> <http://es.catholic.net/op/articulos/6199/cat/347/parabola-de-los-talentos.html>

zapatero remendón, remendador de zapatos, y mi madre, una señora que vino del campo a la ciudad, a trabajar. Una inmigrante, diríamos, del campo que vino a la ciudad que trabajaba de servicio de casa, de servicio doméstico.

- I.LL.: O sea, que eran de zonas diferentes de México.
- C.R.: Sí. El Estado de México es como si yo te dijera de aquí a Girona, y mi padre, mi abuelo, vendría también del campo. Es como en los años sesenta, en México, que viene como toda esta migración del campo a la ciudad.
- I.LL.: Como aquí en España entonces.
- C.R.: Sí, fue como en aquella época, en los años cincuenta, sesenta, que hubo mucha migración del campo a la ciudad.

Mi padre es Salomón Rivas Correa, que en paz descansa, está seguro que en una mejor vida, porque aquí la verdad, lo pasó muy mal los últimos tiempos. Mi madre se llama Leonor Rodríguez Solórzano, que viene del campo, conoce a mi padre aquí en la ciudad, se casan y tienen cuatro hijos. Yo soy la penúltima. Mi primera hermana, Olimpia, mi hermano Roberto, yo y luego mi hermana Lilia. Mi hermana Olimpia se dedica durante muchos años al secretariado, trabajó mucho en seguros de coche y seguros de vida; mi hermano a la contabilidad, y yo desde muy pequeña al teatro y la vida artística.

- I.LL.: ¿Así, sin tener ningún antecedente artístico?
- C.R.: Sin nada. No, no. Lo que sí recuerdo es que mi padre compraba muchos libros, desde pequeña, y leía mucho el periódico. Siempre lo recuerdo leyendo. Leía el periódico, leía libros... Pero lo recuerdo muy solitario, no convivía mucho con nosotros, incluso los últimos días que lo vi. Fíjate, curiosamente mi padre solo se llegaba a abrir con nosotros cuando había una fiesta, cuando llevaba un poco de copa, se llegaba a abrir ese silencio y podía vivir y compartir, y en el ambiente más distendido, se relacionaba con

nosotros. Pero fíjate, siempre lo recuerdo en silencio leyendo, que es curiosa la imagen que tengo. Él se hizo una pequeña biblioteca en casa y yo alguna vez me acercaba y tomaba un libro y leía algo. No fui, sin embargo, una apasionada de la lectura, leía poco. Con sacrificio mis padres compraron enciclopedias, como antiguamente en España, para formar a sus hijos. Yo creo que mi madre fue muy consciente del valor de la educación, por eso nos llenó desde pequeños de libros, de enciclopedias, desde mamíferos hasta los planetas.

Y no sé si fue por ello, pero siempre he tenido una fascinación por los libros, por las bibliotecas, porque siempre fuimos una familia de la línea paterna que crecimos como en un vecindario, que siempre la recuerdo como una zona de mucho ruido, de muchas fiestas. Ya sabes que México es un lugar de mucha fiesta y era como un exceso de distracciones. Por eso, para mí, el único refugio que encontraba era irme a una biblioteca. Por eso, de esa parte de la infancia, uno de mis mayores placeres era irme a trabajar a la biblioteca, irme a leer o preparar mis proyectos.

- I.LL.: ¿Y tu hermana pequeña?
- C.R.: Lilián se ha dedicado a muchas artes, a la danza, nunca ha sido una profesional. Ha tenido esos intereses artísticos. Desde el 2008 ha sido la representante legal de Creadores contemporáneos en México.
- I.LL.: ¿Cómo te vino a ti, sin antecedentes artísticos, estos intereses?
- C.R.: Mira, hace poco me vino una memoria, precisamente. Mi madre tenía un amigo que se dedicaba al teatro y siempre que se lo encontraba le preguntaba ¿cómo te va con el teatro? Y él le decía, mira vamos a montar el “Soldadito de plomo” y vamos a necesitar niños que hagan la compañía del soldado, que hagan de soldaditos, solo para subir al escenario. Y vamos a ver si tus hijos nos ayudan. Y bueno, no sabes como esa frase de que un día iba a llamar a mi madre y que nos iba a venir a buscar, yo la tengo aquí todavía. Le decía, “¿Mamá, ya te ha llamado?” “No, todavía no”. Y lo recuerdo a ese chico, que

tendría como unos veinte años, y yo lo veía y decía ¡Ay, a ver si trabajo en el teatro! Esa es la memoria más antigua que tengo de que existía el teatro y de que podías estar en un escenario.

Ya ves, si te das cuenta yo iba más por la vida escénica que por otro lado y como al final no nos llamaba, empecé a escribir pequeñas obras en el colegio, en el recreo, escribía las pequeñas obritas en el patio y bueno, yo sin leer ni tener textos dramáticos. Y le preguntaba a la maestra: escribí una obra, la puedo representar aquí, con mis compañeros, pero bueno, le ponía dibujos y todo ¿tú crees? Que no sé de dónde. Recuerdo, por ejemplo, una de un niño que perdió un reloj y ya tenía su conflicto, y toda su historia de catarsis, y final y conclusión. Y recuerdo que fueron muchas veces. Era yo y una amiguita con la que hacía las escenificaciones. Recuerdo que fue así, durante un periodo, que escribía la obrita y la representaba con la guía de la profesora. Esto era en quinto año. Me acuerdo que al finalizar, cuando la profesora se despide de mi madre que le dice que tendría que inscribirme en una escuela de teatro debido a mis inquietudes, intereses. Y mi madre, sí, pero no tenemos dinero. Siempre decía que no podríamos, que no teníamos dinero, que ni pensarlo... no podemos pagar una escuela de teatro...

Claro, pasan los años, y llega la secundaria y yo seguía a con esa inquietud de dedicarme al teatro.

La pintura también me gustaba mucho. Me acuerdo que dibujaba mucho mis historias y recuerdo que fue hasta bachillerato que le dije a mi madre, si no puedo dedicarme el teatro pues hacer mis dibujos, mis pinturas,... Bueno, yo me acuerdo que mi madre y yo nos pasamos buscando lugares que tuviesen bachilleratos que se especializasen en pintura. Recuerdo que fue mi padre el que encontró un bachillerato que se llamaba "de arte", que eran la mitad de las disciplinas artísticas: teatro, música, danza, artes plásticas, y las otras disciplinas exactamente igual que un bachillerato: física, química, español,...

De los quince a los dieciocho años hice el bachillerato de arte y me especialicé en Artes Plásticas. Yo me acuerdo que en esa época estaba muy indecisa, porque eran tres años de bachillerato y en el último tenías que definirte si teatro, música, danza, o artes plásticas. Yo estaba indecisa entre teatro y artes plásticas, pero como se me daba muy bien el dibujo y a los maestros también

les gustaba que hacía unos murales, como que me veían bastante inclinación a la pintura, pues decidí dedicarme a ello y ser pintora. Me daban pintura, escultura, litografía...todas las disciplinas eran hacia la plástica, pero curiosamente, terminamos el último año, y todos mis compañeros estaban preparándose para entrar en bellas Artes, y como nosotros ya teníamos el antecedente, y allí es como un liceo que te hacen pruebas y está difícil: entrevistas, pruebas, etc. Y poder acceder a aquella escuela donde estuvieron los grandes muralistas como Diego Rivera,... Y yo aspiraba a ser pintora, conocer los grandes maestros. Ya me visualizaba como pintora, y además las notas me iban bien, pero ahí, curiosamente tuvo un giro mi vida, porque tuve dos asignaturas que no aprobé y eso cambia toda mi vida, porque en lugar de seguir el grupo de mis amigos que iban a ser pintores. Pero el perder el año hizo que yo también perdiese ese vínculo con ese grupo y esa conexión con la pintura. Ellos se fueron allí pero yo no me pude ir con ellos, así que ese año me lo tomé como un año de reflexión para ver si realmente quería dedicarme a la pintura.

Y justamente durante ese periodo de tiempo conocí a un amigo de mi padre que se dedicaba al documental, porque mi padre, como hacía rodajes, mi padre le arreglaba las botas, y recuerdo de estar un día allí y mi padre decirme: mira este amigo se dedica a hacer documentales. Y yo no lo había escuchado nunca. Y dice, mira cómo se va a la montaña tengo que arreglarle las botas. Y entonces le estuve preguntando, cómo se hacía, si se estudiaba, si había escuelas de cine. Y él me dijo, sí, por supuesto, que el cine se estudia, y ya recuerdo que me dijo de dos escuelas y fue a partir de ese momento cuando empecé a pensar en dedicarme al cine.

Yo recuerdo que fue justo en ese momento donde me acerqué, me pase mucho tiempo haciendo voluntariado en las escuelas, sobre todo en una escuela de cine.

- I.L.L.: ¿Por el precio?
- C.R.: Como para entrar, que era una carrera de cuatro años. Fíjate que curioso, porque justamente el hecho de que yo no pudiese entrar el primer año, porque

son trescientos aspirantes, cuatrocientos, y sólo entran veinte, pues es una de las escuelas más antiguas e importantes de Latinoamérica, donde dio clase, por ejemplo, Gabriel García Márquez.

Me acuerdo que hice el examen varias veces y no conseguía entrar. Y un amigo mío me dijo, Carolina, tú te empeñas mucho en hacer cine pero podrías escribir guiones, porque guionismo también es una manera de hacer cine, pero escribiéndole. Y yo pensé que tiene razón, porque si no me aceptan. Y ahí empecé mi camino en la escritura en una escuela de escritores de la SOGEM. Yo creo que fue muy importante empezar con la escritura, estuve ahí tres años, y me dio como bastante bagaje, experiencia, para escribir y tenía ya muchos referentes bibliográficos.

Y justamente el último año antes de acabar, me aceptaron en la escuela de cine. Incluso yo ya pensaba que si no me aceptaban seguir el camino que me indicó mi amigo y hacer cine a través de la escritura. Y empezar a ser escritora. Y al final, te das cuenta como se conjugó todo: la pintura, la escritura y al final, ya, el cine.

- I.L.L.: Indudablemente, tu forma de tratar las imágenes, el enfoque entonces...
- C.R.: Sí, la pintura siempre ha sido algo que ha estado muy presente y que es muy fuerte en mí. Porque yo ya me veía en la pintura. Tuve unos muy buenos maestros que me dieron una buena base de planos estéticos, manejo de colores, lo recuerdo tanto que...Incluso en *La historia de un árbol* tenía que ser una figura muy estética.
- I.L.L.: ¿También en el árbol de *1 para 1*?
- C.R.: Sí, también. Es un sentido estético que yo tengo. Pues creo que al final todas las cosas llegaron a un buen cometido. Creo que tuve que pasar por esos caminos: Bellas Artes, el ejercicio de escribir todos los días para poder escribir y hacer mis propias películas. Creo, por eso, que todo tiene una razón. Como que cuando estamos en ese camino, cuando estamos tropezándonos en el árbol no lo vemos, pero cuando salimos del bosque entonces empezamos a verlo todo muy claro. Las cosas pasan como tienen que ser. Te duelen en ese

momento, pero luego comprendes. Ahora estoy muy agradecida con la vida, con cómo se han puesto así las cosas en el camino, ahora tengo mucha más claridad, que hemos recorrido, así, en plural, con Daoud, ahora lo veo como un crisol.

Está la familia universal, la que nace, y otra la familia que está a tu lado en tu camino, como el que me dijo lo de la escuela de escritores. Siempre hay grandes aliados.

- I.LL.: No paras de hacer cosas, me maravilla como gestionas tu tiempo. En España siempre residimos en la queja de que no hay recursos y vosotros, sin apenas nada, soy capaces de construir y sacar todo adelante.
- C.R.: Pues mira, nos hemos armado este mercado<sup>55</sup> para ayudar a los refugiados. Siempre estamos pidiendo: a colectivos, prestado que luego devolvemos, porque tarda pero nos llega. En este mercado es de diseñadores y mis libros, y todo lo que se venda es para pagar las plazas de cinco refugiados en el próximo curso de *Videovalores* en Alemania. Y la idea es que podamos reunir el dinero para que puedan entrar gratis en nuestros talleres, porque Berlín nos pide el coste de cada plaza, que son seiscientos cincuenta euros. También se pueden hacer donativos a través de la web [www.videovalores.org](http://www.videovalores.org).
- I.LL.: Estudiaste cine, ¿y luego?
- C.R.: Yo sólo he vivido en México y España. Fui a Brasil representando a la Cineteca de México en un Festival Internacional, presentando unas películas, y estuve durante aproximadamente un mes. Y fue allí donde conocí a los grandes maestros Butoh, porque coincidía con un festival suyo. Y compartíamos la sede de Cultura que era donde ellos impartían los talleres y pude hacer los ocho *workshops* gratis. El hijo de Kazuo Onho, Yoshito Ono,

---

<sup>55</sup> Carolina Rivas se refiere a la organización de varios mercados que, desde *Creadores Contemporáneos*, ella y su marido han planificado en Barcelona para la obtención de fondos para becas de formación para refugiados en Alemania.

Mitsuro Sasaki, Akira Kasai,... los alumnos directos del gran maestro Kazuo Ono, que fue el que creó la danza Butoh, así que te puedes imaginar, todo un privilegio, una coincidencia, una sincronía.

- I.LL.: Una gran influencia, entonces, y una buena herramienta.
- C.R.: Absolutamente. Poderosísima. Yo creo que ha sido la influencia más radical que ha cambiado mi forma de dirección y de dirección de actores, fundamental. Yo creo que ha sido clave dos cosas. Justo me pasó lo mismo que con la actividad de Bellas Artes con el año sabático. Antes de terminar mi escuela de cine y mi tesis, yo misma pedí un año sabático, antes de la tesis, yo misma me dije me voy a dar un año para saber realmente qué tesis quiero hacer, que quiero expresar. Y fue cuando pedí un año fuera de la escuela. Me quería cambiar también de generación, así que salí.  
Y en ese año estude teatro, con también un gran maestro que se llamaba Ludwik Margules <sup>56</sup> director de teatro contemporáneo que venía de Polonia y nos enseñó bastante de manejo escénico, dirección de actores, contención, manejo de energía,...
- Pero creo que la parte complementaria de dirección de actores fue con los maestros Butoh. Fue una semana intensiva, por la mañana era el taller y por la tarde el espectáculo, esos espectáculos tan magistrales y tan cerca experimentándolos de la mano de esos grandes maestros. No es que hubiese estudiado largos años, pero sí que esa semana tan intensa, tan completa, y con los grandes maestros me ha aportado más que si hubiese estudiado la disciplina durante largos años.
- I.LL.: Quizás es que fuiste más a la esencia.

---

<sup>56</sup> Ludwik Margules (Varsovia, 1933 – Ciudad de México, 2006), periodista y filósofo, fue además director teatral y docente de interpretación durante más de cuarenta años. Fue reconocido con el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de las Bellas Artes (México, 2003)

- C.R.: Sí, porque como tenía los antecedentes de teatro contemporáneo, con los maestros butoh fue más la esencia, los contrastes,... Muchas cosas que después he ido enseñando a mis alumnos y a los actores que he dirigido. El *microgesto*, por ejemplo, viene directo del Butoh. Por ejemplo, también, el uso de los sonidos: yo nunca digo "¡Acción!", sino manejo miradas, manejo sonidos, mucho viene de ellos. Se vuelve todo un ritual, precioso. Además, estás con ellos. Es un espectáculo. Es tan sencillo pero a la vez tan impactante, que el corazón te vibra. Sólo verles los ojos estás llorando y no hacen más que mirarte fijamente.

Por ejemplo, un espectáculo que vi, del hijo de Kazuo Onho, Yoshito Onho, su espectáculo fue toda una sala roja, como de alfombra roja, zapatitos de bebe, pero de él mismo, de su infancia, y una canción infantil. Todo el espectáculo fue que sale de una puerta y llega a otra. Todo un espectáculo de cuarenta minutos caminando de una puerta a otra con los zapatitos y las canciones infantiles. Fue increíble. Llorábamos todos. Y es que qué sencillo, y cómo nos miraba en el público. Y allí aprendí eso del micro-micro-microgesto, cómo puedes manejarlo, cómo puedes controlarlo.

Ellos, me acuerdo que me decían, que si nosotros podíamos conectar una uña con un pelo y con la planta del pie, tú estás conectado con tu cuerpo, pero que justamente ese es el reto de un actor, cómo puedes conectarlo todo de manera orgánica. Y eso cuesta mucho, parece sentido, pero cuesta mucho. El sentido de estar en el escenario, flotando, sereno, con esa relajación que ellos tienen, es porque hay detrás muchos años de entrenamiento. Yo estuve con ellos, y veía como sudaban, como vibraban por dentro. Es que vibran hechos un mar de agua, salen del escenario lloviendo, ¡es tal la contención!

Por eso yo hablaba mucho de la contención. Mitsuro Sasaki estuvo conmigo, porque de ahí estuvimos en contacto. Con lo primero que Daoud y yo estuvimos trabajando juntos fue con un bailarín de butoh. Le estuvimos buscando lugares para hacer representaciones, pues imagínate estar con este bailaron trabajando con el durante un mes: vivir con él, viajar, llevarlo a distintos escenarios,... Aprendes también de su tránsito de esta vida. Pero me acuerdo mucho de este trabajo por dentro. Por fuera está sereno, pero por dentro está la vibración, estaban temblando. Son altas frecuencias. Sí, he aprendido.

Yo creo que de todo este camino lo que he aprendido ha sido fundamental, aunque he estado con otros maestros Butoh en México, pero es como réplicas desviadas. Es como cuando tiras una piedra al agua, las primeras ondas son muy fuertes, pero luego ya no tiene fuerza. No tenía nada que ver, su elegancia, las protecciones, su amor... El amor sobre todo, ellos tenían un amor al público, pero un amor incondicional al público, que eso casi no lo veo en muchos butohs. Eso de miradas... No, no lo veo tan fuerte, eso. Porque cuando te miran es como un cortocircuito, es muy fuerte el voltaje, te dejan como hielo, lloras o gritas, vibras. De los discípulos directos de Kazuo Onho quedan nueve y viven en Alemania.

Ahora mismo estoy intentando mover lo de Open Arts y también buscando apoyos con la película, tengo en mente recuperar eso.

- I.LL.: Después de acabar en Brasil, volviste a México y retomaste los estudios. ¿Y entonces?
- C.R.: Entonces *Zona cero*, y un trabajo de tesis final, con los que concluyo mis estudios de cine y luego recorrer mundo presentando la película. Los años 2003, 2004 tuve muchas muestras. Después fui a Palestina.
- I.LL.: ¿Y *La vida se amputa en seco*?
- C.R.: *La vida se amputa en seco* fue de 1995, mi primer cortometraje.

**ANEXO 2: Transcripción entrevista a Carolina Rivas sobre *La vida se amputa en seco*. (178)**

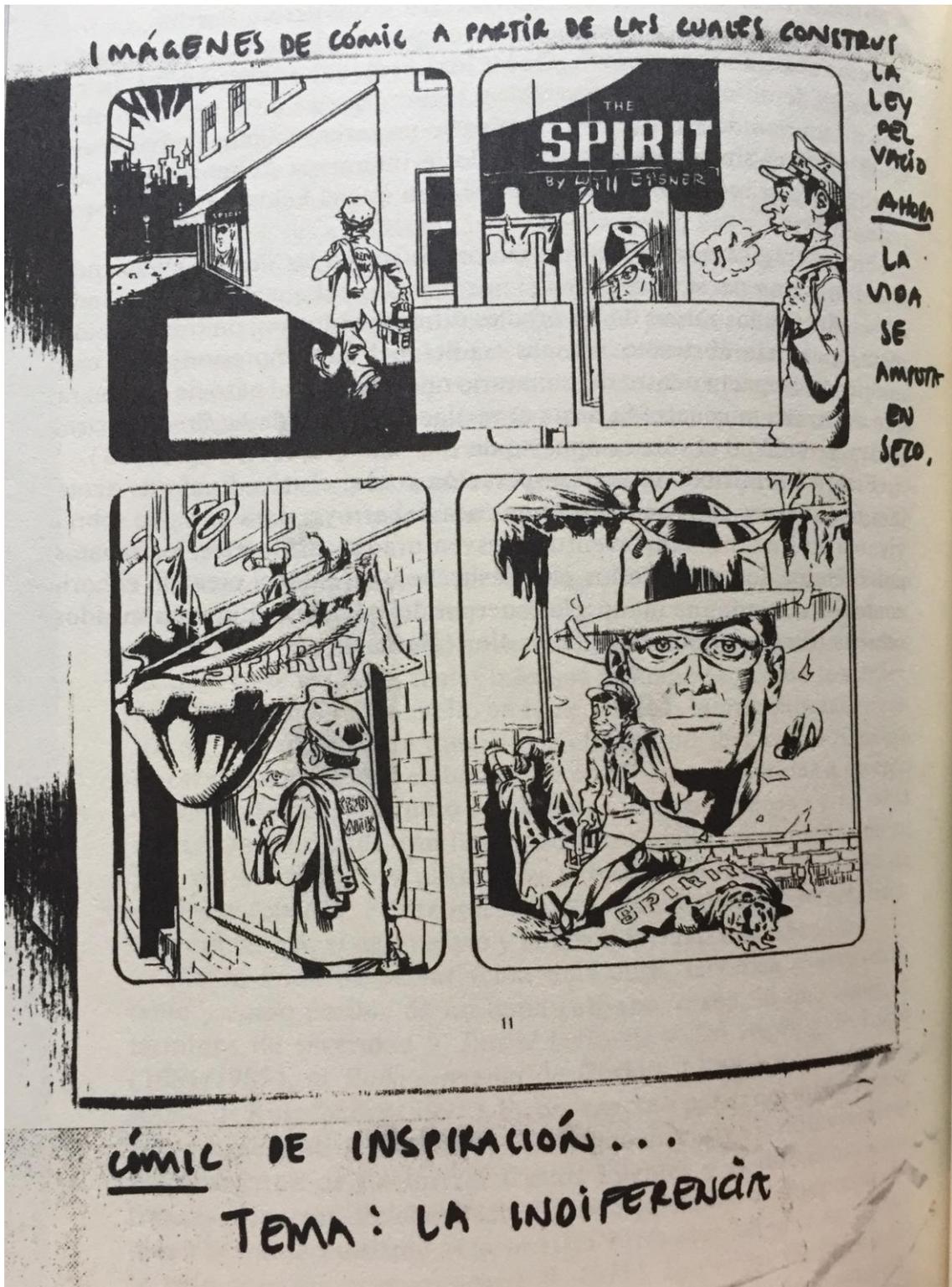
- Entrevistadora: ¿Cómo te inspiraste, Carol, para escribir este cortometraje?
  
- Carolina Rivas: Mis recursos económicos pues, eran limitados. Entonces pensé en hacer una historia que tuviera dos personajes, una alocución. El segundo factor fue una *experiencia vital*, que la puedo sintetizar en la indiferencia de las personas ante el dolor ajeno. Y el tercer factor, fue inspirado a partir de este cómic [muestra el cómic del que está hablando]. Exactamente de este cómic que estamos viendo. Es de un cómic de *The Spirit* donde vemos un hombre caminando en su andar cotidiano, y de los cielos viene un suicida que se impacta justo frente a él. Y él da un salto y sigue su andar cotidiano.  

Para mí estos cuatro cuadros de comic expresan exactamente una *experiencia vital* que es la indiferencia, la deshumanización, el vivir mecánicamente, el no tener conciencia de lo que está pasando a tu alrededor. Y eso puedo decir, lo que fue para mí un asombro, descubrir este comic que me dio como una certeza de que había encontrado el punto de partida de lo que sería mi película. Entonces lo único que desarrollé fue como el planteamiento y el desenlace de esta parte temática.
  
- E.: En la vida de Carolina que experiencia vital, ¿qué te sucedió a ti que te marcó tan diferente?
  
- C.R.: Tuve una experiencia muy impactante. Iba caminando por la maqueta y encontré el cuerpo de un hombre boca abajo, porque lo vi a la distancia, y la gente pasaba. Caminaba pero muy cerca del cuerpo, se iba caminando, caminando, y en ese momento ¿¡Qué cosa!? Hay un cuerpo ahí de una persona, que no sé si está muerto o está herido. Necesita ayuda pero obviamente es alguien que está ahí, es un ser humano. Yo veía a la

gente pasar. Bueno, me acerque al cuerpo. Después me acerque al cuerpo. Dije “¡Ay! ¿Quién es?” Lo vi. Pregunté a una persona si lo había visto. Finalmente descubrí que, pues bueno, era un indigente que estaba pasando un mal estado, y poco a poco también la persona se fue. Se fue de ese lugar cuando se dio cuenta que lo estaba yo mirando con otra persona. Pero ese caso de los cuerpos en la maqueta los he encontrado muchas veces, sistemáticamente. En la ciudad de México hay cuerpos en la maqueta, de hombres, mujeres, niños... Entonces eso me da escalofríos y me da mucha impotencia de no poder ayudar a esas personas, de no poder recogerlas, de no darles su lugar.

Creo que esa fue la experiencia vital detonante de este cortometraje. Una *experiencia vital* es un acontecimiento que te sacude la conciencia, que te marca, que cambia el rumbo de tu destino, que no te deja en paz, que puedes tener pesadillas con esa experiencia. Pero esa experiencia vital puede ser a partir de algo que ves que lees en los periódicos, algo que te platicaron otras personas. Es decir, experiencia vital eso no quiere decir que tú lo viviste, sino que es un acontecimiento que te marcó. En pocas palabras, un acontecimiento que te movió el tapete, y ese pudo haber sido a partir de una noticia, de un periódico, a partir de una lectura de una novela, a partir de algo que tú viste en la calle, a partir de algo que alguien te contó, a partir de una historia que tal vez no es tuya, quizás, como te comenté, tal vez la leíste. O, como dice Jorodowsky, una historia iniciática que está por doquier, por cualquier lado, y que solamente tú, en tu mirada profunda, en tu observación de la vida, puedes extraer una lección de vida. Esa es una historia iniciática, que yo la traduzco como experiencia vital, y por eso se vuelve universal.

ANEXO 3: Viñetas del cómic de *The Spirit*, germen argumental para el cortometraje *La vida se amputa en seco*. (179)



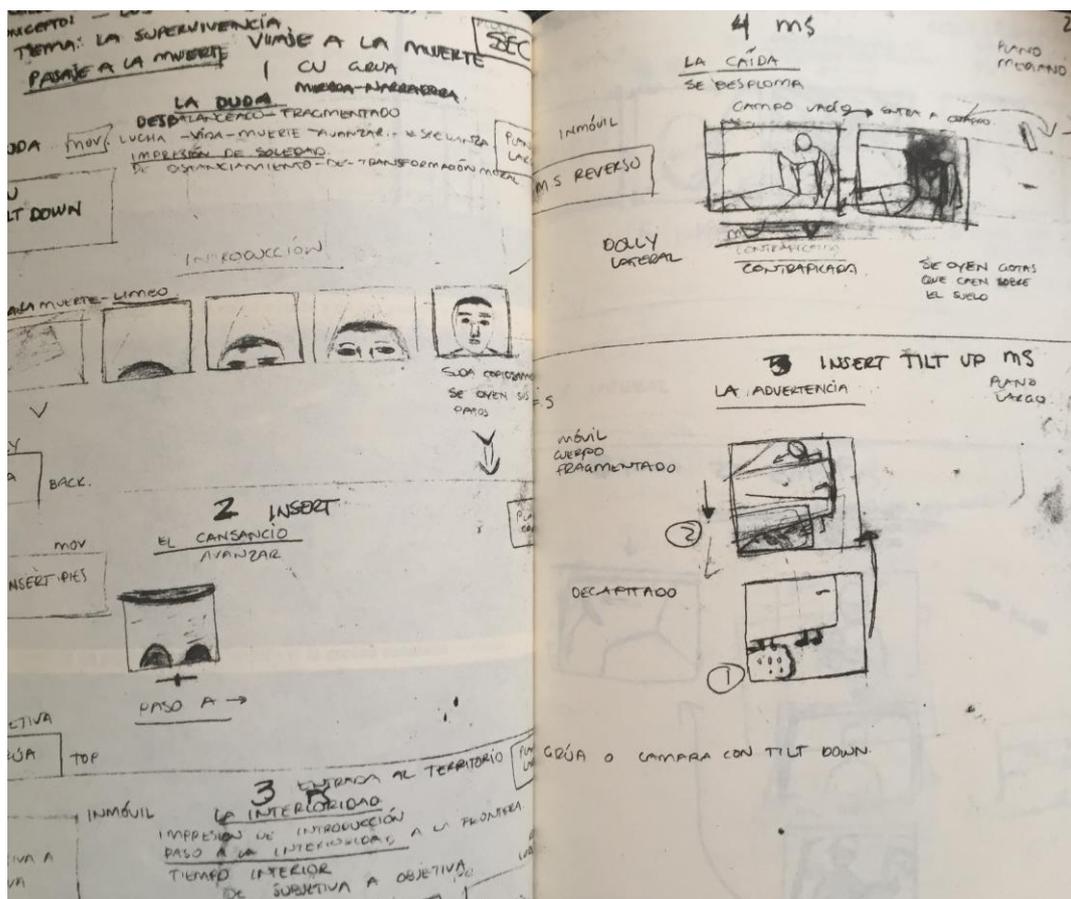
**ANEXO 4: *Storyboard* artístico de *Zona cero*. (180)**

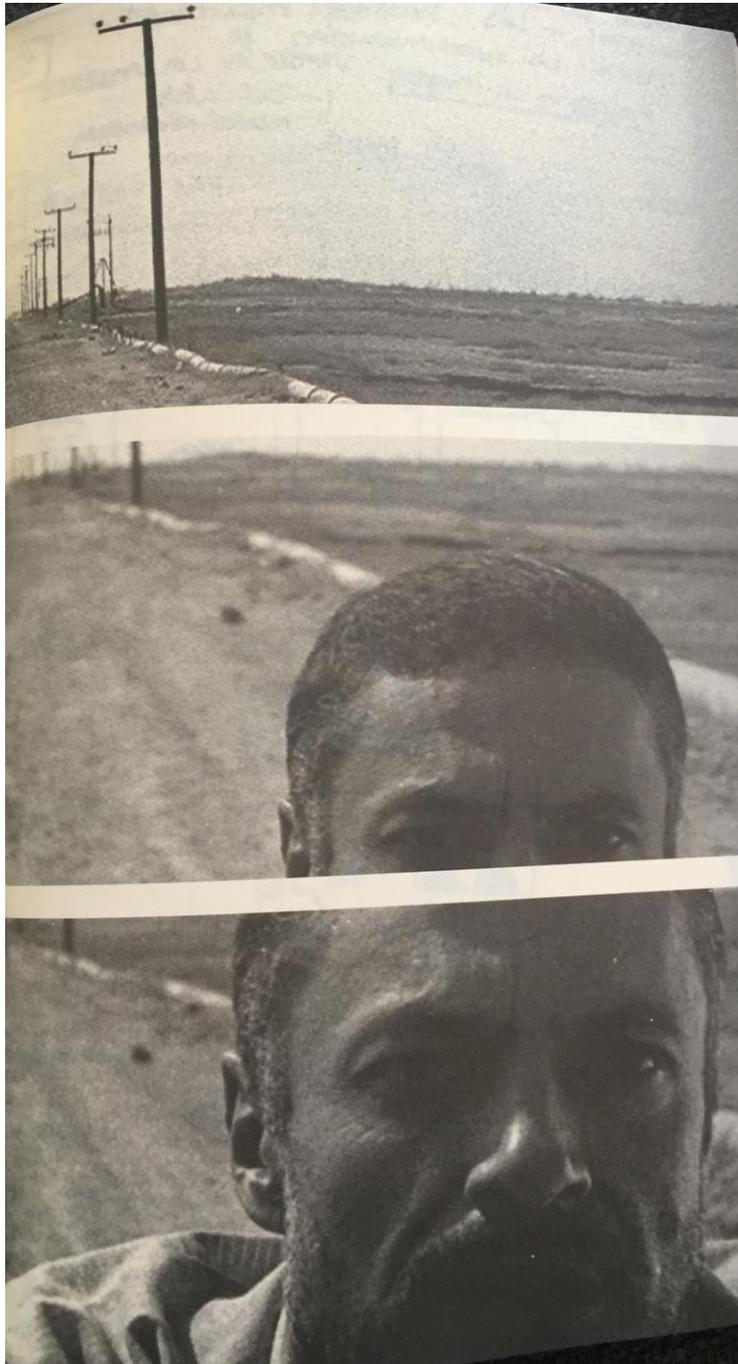
En él se aprecia el marcado cariz estético en la obra de Carolina Rivas, derivado de sus estudios de pintura en Bellas Artes, donde la imagen adquiere un valor fundamental como elemento narrativo.



**ANEXO 5: Storyboard temático de Zona cero. (181)**

Se aprecia la correspondencia entre el trazado previo para la visualización del tema, concretamente, la incertidumbre en esta escena, y la imagen conseguida en pantalla.





**ANEXO 6: Transcripción segunda entrevista a Carolina Rivas. Contenido: *El color de los olivos* y *Lecciones para Zafirah*.**

- Isabel Llanos: ¿Ruedas de la fortuna es el mismo nombre de Ruedas de la fortuna?
- Carolina Rivas: *Cómo te fue en la feria* fue el nombre del contrato, pero a la salida en televisión le cambiaron el nombre a *Ruedas de la fortuna*<sup>57</sup>.
- I.LL.: ¿Y *El desalojo*?
- C.R.: Es un ensayo, que Daoud luego montó y quedó como un cortometraje. Está incluido en una serie de cortometrajes que están basados en experiencias vitales, en nuestra primera revista en DVD con otros directores y está vinculado a Creadores Contemporáneos.
- I.LL.: ¿Los títulos de escritora? Porque *La historia de un árbol*, al vivirlo como participante me sirve mucho para explicar la parte práctica de tus ejercicios, como el momento vital de fuga, por ejemplo. O en *Videovalores*...
- C.R.: Desde que empezamos en 2015 hasta ahora, cómo ha ido evolucionando. Desde el principio hasta ahora, que, ya ves, en esta edición queremos enfocarlo en “Los valores nos unen”, ya que la política se ha encargado de hacer más divisiones entre todos, entonces, yo pensé que ahora, justamente, lo único que nos unifica son los valores.
- I.LL.: Esta que dices que probablemente iba a salir ahora, ¿es que ya no se hace?
- C.R.: Sí, la de Barcelona ya se ha cancelado, lo único que nos queda la esperanza de que la de Berlín se matriculen.

---

<sup>57</sup> Ruedas de la fortuna es el nombre por el que se conocen en México las atracciones de feria que en España se denominan norias.

- I.LL.: ¿Y por eso estáis haciendo los mercadillos?
- C.R.: Sí, son tres en total, es una amiga de Daoud la que lo está organizando. El primero el 20 de mayo.
- I.LL.: ¿Cómo es que lo hacéis en Berlín?
- C.R.: Fue, yo creo, un acto de sincronía. Porque hay una, digamos, alumna de Daoud de edición que vive en Berlín: Le encantó el taller, porque Daoud cuando hace talleres de edición pues trata de hacer algo muy corto para que ellos tengan una vasta aplicación de los fundamentos del cine, el montaje, la imagen, los créditos, la música,...a todos los niveles y siempre trata de, por ejemplo, uno de los *Videovalores*, por ejemplo *El paseo de Hannah*, que es uno que hice con Hannah en su carrito que él tomó de tráiler. Yo no estaba muy convencida porque creo que no representa a todos los *Videovalores*, la diversidad que existe. Pero bueno a Daoud le gusta porque es como una pequeña historia que tiene un principio, un fin, y es algo muy espontáneo, muy sencillo, pero al mismo tiempo, algo muy poderoso por la postdata. Y él lo ha usado como un eje de sus clases, como para explicar muchas cosas que tienen mucho que ver con el montaje. Y a su alumna, pues también le encantó el corto, el montaje, le encantó como todo lo que estamos haciendo y lo propuso a entidades de cultura en Berlín.
- I.LL.: Ya ves, tienen otra valoración allí.
- C.R.: Sí, y ya ves, lo tomó una casa de arte, y fue como a allí hemos llegado. Bueno, Daoud justo ayer lo presentó y muy bien. Mira, como pasan las oportunidades, pues bueno, vamos a tomarlas.
- I.LL.: Porque cada alumno que grababa era el que proponía el *videovalor*.
- C.R.: Pues sí, como tú estuviste en las clases. Ellos tenían que escoger un valor. Y el valor tenía que partir de una experiencia vital. Es la esencia.

- I.L.L.: Retomamos donde quedamos en la última entrevista. Quedamos justo después del primer rodaje, después de ese sabático donde retomaste la escritura y al volver, fue cuando hiciste *Zona cero*.
  
- C.R.: Sí, cuando ya retomé la escuela, que me incorporé como la siguiente generación, sí, hice el *Zona cero*, que eso fue, cuando regresé a la escuela, eso fue en el año 2000. Sí, porque me llevó tres años culminarlo. Hubo una huelga en la universidad, y yo me quedé con todo el equipo en casa. Y eso fue también una experiencia increíble, porque durante un año estuvo el equipo en mi casa, y pude salir y decir, pues mira, me faltan unas nubes, este triciclo caminando por este paisaje,... Por eso es que tiene tanto espacio para pensar. Porque yo creo que también el cortometraje vivió esa vida de contemplación, eso es algo muy sincero, muy conectado con la naturaleza, porque ese año de espacio a mí me encantó, porque yo pude revisarlo, editarlo, revisarlo otra vez, mirar lo que faltaba, como mejorarlo,...
  
- I.L.L.: Esa sensación a mí me sucede cuando veo cualquiera de tus obras.
  
- C.R.: Sí, claro, (risas) pero ésta especialmente. Estuve súper, súper. Con una gratitud enorme que haya pasado una huelga, porque la escuela va muy a saco. Pero a saco, a saco, mucha presión, mucha gente corriendo,... Yo creo que *Zona Cero* no llegaría a ser *Zona cero* si no hubiera tenido todo ese espacio de reflexión y de tomar la cámara y de salir a la calle otra vez. Es por eso que defiendo mucho la experiencia de trabajar con esa libertad, de retomar, ir... ¿Te acuerdas que cuando en *Videovalores* les pedía: hacer maquetas, luego regresas...? Cuando tú les dices, mira, vete otra vez, regresa a este punto de partida... Y hay algunos, de verdad, que me da, no sé, mucha tristeza, porque la fragilidad es tan grande que se te rompen. El problema es que cómo les digo, y yo cuido mucho mis palabras, no quiero, en ningún momento ofender, pero recuerdo un par de compañeros que, me acuerdo que estaban bastante bien. Me acuerdo de una chica que estaba haciendo como cuadros, cuadros pintados, como dentro de, me acuerdo que, con las palomas, así de la ciudad de Barcelona, y las ponía como dentro en cuadros, como en nichos. Era un

trabajo muy bonito. Obviamente era un trabajo de muchas horas, y yo le dije, muy bien todo, pero al final la chica terminó un trabajo que yo creo que ya no estaba ella conectada. Es al contrario, sentí que se alejó de ella cuando volvió a salir a la calle e hizo sus pasos caminando. Entonces dejó como toda esa belleza estética de contemplar, la paloma, las llantas de un coche,... Eran como cuadros que iban cambiando. Estaba muy bien. Es como que cada quien tiene su propio proceso de trabajar, de plantear las cosas.

- I.LL.: Debe ser también increíble verlo también desde fuera, tantas personas a la vez pasando por un proceso distinto. Es por eso por lo que a mí también me parece una herramienta muy potente y lo planteo desde la bioética. Porque, claro, te hace pararte, observar, conectar con muchas cosas que cuando vamos cotidianamente no percibimos, y cuando, bueno, no sé... Retomando, tú viste la posibilidad de grabar *Zona cero* con esos espacios y lo presentaste a diferentes festivales. Imagino que uno de ellos fue el de Cannes, y que después de éste empezaste a viajar por ahí con él.
- C.R.: Sí, y de ahí, muchos festivales me contactaron. Yo creo que lo tiene Cannes es que es una red de festivales. Prácticamente tú ya no tienes que hacer nada. Me pedían el cortometraje, y estuve seleccionada en muchos festivales.
- I.LL.: ¿Y tú te lo tenías que pagar todo? ¿Cómo lo hacías eso?
- C.R.: Ya. Pues ahí me las ingenié. Por un lado, me parece que estuve en convenio con la Filmoteca, como en el caso de Brasil. Llevé otras películas y la Filmoteca me aseguró el viaje. Luego de otros, no recuerdo... A Toronto no recuerdo como fui.... No sé. Siempre había formas. No sé si es que la embajada de Canadá...no sé no recuerdo, o te pagan una parte. Hay festivales que te pagan una parte, o te pagan el vuelo y tú pagas la estancia y la comida. Bueno, ahí tienes que...
- I.LL.: Te las fuiste ingeniando.

- C.R.: Sí, bueno, ahí tienes que írtelas ingeniando. Pero como sabes, en principio, yo nunca tengo nada.
- I.LL.: Sí, y eso es lo que me maravilla. Y lo que te digo, aquí estamos en la queja y, sin embargo, vosotros hacéis.
- C.R.: Sí. Realmente vivimos así. No concibo otra manera de ver la vida que a través de la autogestión. Creo que ya forma parte de mi sangre, no sé, de mi ADN, así vive toda mi familia y sigue viviendo así, para mí es algo totalmente, normal.
- I.LL.: Desde fuera, ya te digo que es admirable.
- C.R.: ¿Sí? No sé. Ya te digo que es, no sé cómo la gente no lo hace. Yo digo, lo tendré que hacer porque ahora, como están las cosas. Como no tengo contacto con mucha gente, ya sabes, las niñas, el trabajo... no tengo mucha vida social. Es curioso, porque aunque llevo aquí cuatro años, no tengo mucha relación social, así que no puedo pensar cómo son aquí, como somos los mexicanos. Tengo algunas ideas, pero tampoco me queda claro mucho cómo vive la gente aquí, hay muchas cosas que me quedan por descubrir, pero no me voy a calentar la cabeza.
- I.LL.: De *Zona cero*, retomando de nuevo, ¿a dónde te fuiste?
- C.R.: Sí, *Zona cero* termina y estuve planeando *El color de los olivos*.
- I.LL.: ¿Y por qué Palestina?
- C.R.: Yo tenía ya planeado hacer una película ya en Palestina. Yo creo que todos los fenómenos sociales me interesan mucho, siento que como artista tenemos la misión o la responsabilidad de descifrar el modo como vivimos y yo creo que a través del lenguaje de las emociones, del lenguaje de los sentidos, que yo creo que es el lenguaje universal que nos mueve a cualquier ser en el mundo. Está la cultura, el idioma, la religión,... si tú como cineasta

puedes utilizar el lenguaje del cine, que es el lenguaje de los sentidos, puedes dar pistas de cómo estamos existiendo, o el modo de como existe una sociedad, especialmente Palestina, que es un fenómeno, que tiene más de sesenta, setenta años, en un conflicto que parece casi eterno. Pues estaba muy interesada en descifrarlo, en comprenderlo, en ver si podía hacer algo por ello, por esos niños. Sobre todo esos niños. Recuerdo que había visto documentales que los niños para ir a la escuela brincaban de un techo a otro techo y yo dije ¡guau! Estos niños son unos héroes, si para ir al colegio tienen que brincar de techo en techo para evitar los soldados que están en los retenes abajo. Recuerdo que esa fue una imagen muy poderosa para mí. Fue de un documental que vi. Y pensé, tengo que hacer algo, tengo que darles voz a los niños, darles el micrófono, que puedan expresarse. Y bueno, fue así como emprendí ese camino.

- I.LL.: ¿Y te fuiste así a Palestina?
- C.R.: Sí, me fui así. A investigar a conocer gente. Pero imagínate, yo me pongo tareas que... Yo no hablo árabe, y el inglés muy básico, pero bueno, no sé, por qué, pero yo recuerdo que tuve una temeridad en aquella época...
- I.LL.: Irte así, sola...
- C.R.: Cuando me propongo algo es así. Me decían mis padres: hija, pero no hablas el idioma, muy poco inglés,... No sé, pero yo les dije mi primera película cuando salga del colegio pues la voy a hacer allí, en Palestina. Y recuerdo que yo estaba tomando algo con un grupo de amigas escritoras que nos reuníamos los viernes a leer y hacer análisis de textos...
- I.LL.: ¿Estas reuniones con las escritoras, eran allí, en México, o aquí?
- C.R.: No, eran allí. Y recuerdo que teníamos como un guía que nos ayudaba. Recuerdo como fenomenales encuentros. Y recuerdo que no sé cuánto tiempo hacía que yo había regresado a México, un par de meses, y yo estaba con esa idea, y yo decía es que yo voy, yo voy. Y recuerdo que estábamos terminando

la reunión y le dije a una compañera: ¿Oye, tú me prestarías dinero para irme a Palestina? Y ella me decía, no, pero para ser para ti voy a hablarlo con mi pareja. ¿Cuánto necesitas? Y yo le dije, así, hablando en pesos, veinte mil pesos, que eran como mil quinientos euros, que eran para el viaje ida y vuelta más los gastos.

- I.L.L.: Y allí, ¿dónde te quedabas?
  
- C.R.: Bueno, hice contactos cuando estaba en el Festival de Berlín. Hice contactos con un par de palestinos. Y luego, alguien me puso en contacto con un escritor, y bueno, así hubo como una cadena de contactos. Yo como que sabía dónde iba a llegar y quién me iba a recibir. Y bueno, me faltaba saber cómo iba a hacer el viaje y quién lo iba a pagar y este... Y recuerdo que eso lo estaba hablando como así tú y yo estamos hablando, tú y yo, y me decía mi amiga, mira a las malas, te lo presto y luego me lo devuelves y no te preocupes. Pero así lo estábamos hablando, te lo digo así, me acuerdo que era un viernes, y el día domingo, recuerdo que estábamos a los estudios Chrurugusca a montar la *Zona cero*, las últimas piezas en 35 [mm]. Estaba en la sala de postproducción con el fotógrafo revisando el material, y de repente recibo un mensaje, porque había una pantalla de ordenador del Festival de Tampere de Finlandia: "Congratulations, Best Film ... has ganado 1.500 euros".
  
- I.L.L.: ¡Qué fuerte!
  
- C.R.: Justo lo que yo estaba pidiendo a mi amiga. ¡Qué fuerte!
  
- I.L.L.: Las cosas que pasan... no existen casualidades.
  
- C.R.: Cuando tengo algo en mente, yo sé cuándo identifico deseo y cuando necesito en plan película, porque la necesite el universo... Yo lo pienso así, es como una declaración al universo. Yo siempre que fijo algo es hacia el

universo. Tenía la urgencia de hacer esta película. “Ya... ¡Tengo que irme!” Pero todo el mundo me decía: “Pero ¿por qué? Tranquila”. “No, no, es ahora”. Y me llegó ese premio el domingo. Le di las gracias a mi amiga. Y al siguiente sábado yo estaba saliendo de México. Ahora lo pienso y no lo haría, obviamente por mis hijas, y porque ya han pasado otras cosas. Invité a muchos fotógrafos, a mucha gente, todavía me quedaba dinero y podía pagar otro boleto. “No, no, que te van a matar, aquí el conflicto en Chiapas acaba de encenderse, es mejor el conflicto que tienes en México, ¿para qué te vas tan lejos?” Aquí había surgido el zapatismo y estaban todos los medios de comunicación, y yo estaba buscando el conflicto de Palestina. Todo el mundo decía “¡Qué contradictoria, Carolina!” Para mí los fenómenos son universales, de por sí soy antipatriótica y antinacionalista, yo no me caso ni comulgo con que tienes que hacer siempre de tu localidad.

- I.LL.: Aparte que es una visión externa diferente, que precisamente es más poderosa...
- C.R.: Siento que la mirada debe ser responsable. Si eres un creador audiovisual, tienes que responder a tu tiempo y éste es contemporáneo. El nombre de *Creadores Contemporáneos* es exactamente lo que representamos. A mí no me importa si [el conflicto] de Palestina ocurrió hace más de 60 años o es hoy. Simplemente es un tema contemporáneo que está hablando de nuestro modo de existencia, nos está representando. Por eso no me fijó ni en el país ni tampoco si es del siglo pasado. Los fenómenos contemporáneos son aquellos que descifran el modo en cómo existimos. Eso representó Palestina para mí pese a todo el rechazo, las negaciones, pese a que nadie quiso acompañarme al viaje, me fui, así es cómo llegué allá. Hay una cadena de historias, entre ellas, conocí a Daoud allá.
- I.LL.: Eso marca tu filmografía y tu forma de hacer cine. Hacéis un montón de cosas juntos. Él explica que tú haces muchas cosas con una visión muy artística y él es como la mente más matemática ...

- C.R.: Más tecnológica...
- I.LL.: ... de los planos, del montaje. Ese tándem que hacéis.
- C.R.: Uno es el hemisferio derecho y otro el izquierdo, porque de verdad así de complementarios que somos en la casa, somos igual. Yo soy más de buscar la sincronía estética, de creación, de construir a partir de cero, de experiencias vitales, y Daoud es más ya de lo hecho, lo monta, pero lo sincroniza. También tiene este arte de construcción sincrónico, matemático, tecnológico, tiene toda esta parte que yo estoy negada a hacerlo. Yo siempre le digo: "Daoud, es que sin tu otra parte, las películas no serían lo que son". Aunque yo había hecho *Zona Cero* antes de conocer a Daoud, pero lo que él me viene a enseñar ¡es increíble!
- I.LL.: ¿Cómo os conocisteis?
- C.LL.: En un campo de refugiados de Ramala. Yo siempre tuve fijado hacer una película con niños, que ellos expresaran, no sabía exactamente qué, pero era el seguimiento de sus experiencias, que les pudiera acompañar al colegio. Era una primera historia de toda su lucha para ir al colegio. Yo me acuerdo que estaba pidiendo permiso en una escuela en Ramala y estaba un periodista conmigo y me dice: "Para ir a esa escuela, si no hablas inglés, va a estar complicado, todos los profesores por lo menos hablan en inglés". Entonces dije: "¿Qué puedo hacer porque no lo domino bien?" Él me dijo: "Te vamos a buscar un traductor, tú tranquila, hablamos tal día, te presentas en el colegio". Y resulta que ese traductor fue Daoud. Él vivía en México y se había venido desde allá. Estábamos ahí tan cerca que nos tuvimos que conocer en Palestina.
- I.LL.: Es cómo funciona el amor.
- C.R.: No. Uno pensaría que puede ser una cuestión de flechazo, y no, para nada, cada uno está con su trabajo, él está con su libro de "Artistas palestinos"

y yo con la película. Cada uno con sus preocupaciones. Esto es una zona muy complicada, estábamos preocupados de que no nos detuvieran, nos quitaran la cámara, de qué pudiera pasar en el aeropuerto, cosas que son prácticamente de vida o muerte, y cada uno sosteniendo su existencia, pero nunca, la verdad es que ni siquiera nos planteamos estar juntos, para nada, absolutamente. Yo creo que cuando cada uno regresó. Él se iba a Australia a presentar su libro y estaba viajando, y fue cuando regresó y dijimos cuándo retomamos el tema de la película y él ya me fue diciendo: “¿Qué necesitas??” Y yo la le fui diciendo “El financiamiento, un fotógrafo...” Yo como sabes, siempre de cero, no tenía nada para hacer la película. Estuvimos buscando fundaciones y no, nadie nos pagaba. Y le dije a Daoud: “Mira, tengo un pequeño ahorro, si quieres lo intentamos”. Entonces compramos una cámara, fuimos haciéndolo. Los poquitos recursos que teníamos, un equipo básico. Agarramos una maleta y nos fuimos. Y así empezó la historia de *El color de los olivos*. Obviamente hubo un año de planificación, no creas que fue así, estuvimos un año trabajando.

- I.LL.: Pero ya ahí existía el amor, ¿no?
  
- C: Sí, fue progresivo, gradual... Pero fue algo realmente, por explicarlo así, cuando descubres que eres un complemento de alguien, somos complementarios, estábamos en la misma sincronía. Identificamos, como dicen, que éramos almas gemelas [entre risas], más como ese equipo, que teníamos un discurso tan bueno...
  
- I.LL.: Pero ese es el discurso del alma gemela también, esa forma de ver tan particular la vida no es común ni frecuente.
  
- C.R.: No. Yo creo que nos identificamos el uno al otro, fue como muy claro que teníamos que estar juntos ¿no? Pero nunca fue así, no, ¡guau!, no. Yo creo que fue de una identidad profunda de nuestra alma, nuestro ser que reconoce al otro ser, y realmente eres el compañero de mi vida, y tú la compañera, que queremos estar juntos como aliados, cómplices, hermanos, amigos, esposos,...

es que como muchas cosas al mismo tiempo, ¡tantas dimensiones unidos! Que dices sí, sí, una unión muy fuerte. No acabaría contándote la historia,...hicimos la película.

- I. LL.: ¿Cómo descubristeis la historia, esa familia y de este sitio?
  
- C.R.: Me haces recordar muchas cosas. Sé que tengo que hacer algo, voy por ahí... Siempre, algo me pasa en mi vida, porque cuando estoy muy decepcionada, muy triste de que no lo puedo conseguir, porque justo cuando llegamos a Palestina era el 9 de Noviembre del 2004, y fue la muerte de [Yasir] Arafat. Nosotros llegábamos a Jerusalén y también llegaba el cadáver de Arafat de El Cairo. Fue una cosa de sincronía tan fuerte, entonces nos llegó el luto de Palestina. Toda la gente que en principio iba a trabajar con nosotros, ya no lo iba a hacer. Fue todo así puesto como en contra de que hiciéramos la película. La gente decía: “No, no. ¿Cómo vais a hacer una película justo ahora en el luto de Arafat?”. Le dije a Daoud: “Tráete la cámara y vamos a grabar el funeral”.

De hecho lo tenemos grabado: el entierro, el acto de sobrecogimiento, los gritos, fue muy fuerte. No supimos entonces qué hacer, estábamos en el centro del funeral, el centro del huracán del duelo palestino. No sé, no supimos. La gente decía que regresáramos, que no teníamos nada que hacer ahí, nada, en ese momento de luto, nadie nos iba a abrir la puerta. Tuvimos que esperar por lo menos nueve días de luto, y estuvimos visitando otros lugares, investigando dónde podríamos trabajar. Al final este joven de Palestina, que conocí en Berlín, me dijo: “Pues mira, entre que buscan un lugar, Qalqilya puede ser”. Es una de las zonas que está completamente cerrada, el muro hace un cierre redondo de toda la gente. Nos lo recomendó y dijimos que era un buen lugar para trabajar, y yo me acuerdo que en mis primeras investigaciones ya lo tenía presente porque realmente es una cárcel al aire libre, cerrada completamente. También por la geografía, que no tiene salida. Estuvimos allí viviendo un tiempo, y no recuerdo bien si fue él o fue otra persona, que nos dijo de conseguirnos un cuarto para unos días, entre que termina el luto y encuentran algo. Recuerdo que nos quedamos en un cuarto

de un zoológico. Sí, porque, imagínate, tienes el rechazo de todo el mundo y en ese momento de luto tampoco quieres molestar. Con que tengamos un cuarto para estar mientras pasamos estos días

- I. LL.: ¿Y fue ahí donde conocisteis a esta familia?
  
- C.R.: Fue ahí donde conocí la historia de la jirafa, de cómo lloraba. Y entonces, el señor que cuidaba los animales era una persona increíble, nos paseaba por ahí, nos contaba las historias de los animales, pero la de esta jirafa, me quedó... Fue un impacto. Yo dije, mírala, de malas, pues me hago una película de la jirafa, con el señor que lo narre. Me sentí en deuda con el señor, que además nos apoyó tanto.

Y bueno, estábamos en el zoológico cuando descubrimos a una familia. Ese lugar tiene algunos juegos, pero ya destruidos, oxidados,... es impactante. Además tiene impactos de bala en las paredes. Me acuerdo un señor que estaba con una niña dando vueltas como en una silla de ruedas, no, como una de esas sillas giratorias, pero con una felicidad tan grande. Yo me quedaba ¡¡qué increíble!! Con el funeral, la tristeza, el sepelio de sus seres queridos, que a cada día muere alguien de su familia, este señor abraza a su pequeñita y es tan feliz. Yo me quedaba mirándole y él se acercó y me dijo: "Tú qué me miras, ¿de dónde eres?" "De allá, de México", contesté. "¿Y qué haces aquí?" "Quiero hacer una película". Y me dijo algo así: "Pues ve, ven, yo te voy a decir de una historia que esta sí te va a interesar para tu película". Y recuerdo que Daoud me dijo, "Ven, ven, Carol, creo que aquí". Allí empezó a hablar mucho, se acercó a un grupo que estaba ahí y nos presentó con su familia. Y fue que reveló a Daoud la historia de Monira, que era su prima. "Es que mi prima vive en Serra [ininteligible]. Tiene un niño pequeñito que no sabes cómo llora para salir. Hace un hoyo por debajo del muro y se escapa". Ya me parecía fenomenal esa historia y quería conocer a esa familia. Nos dijo: "Sí, sí, voy a hablar con mi prima, tranquilos, no se preocupen". Pero es en Muga, a catorce kilómetros de Qalqilya. "Tienen que salir, pasar los *check-points*", nos dijo. Pero creo que al final todo salió bien.

- I.L.L.: ¿Cómo pudisteis entrar y salir de la casa?
  
- C.R.: En Palestina siempre hay retenes, a cada rato te pueden parar. Te piden el pasaporte, te hacen preguntas. Si les caes bien, te permiten pasar, pero si ven algo sospechoso en ti, en tu mirada,... te bajan y te tienen ahí esperando.  
Para entrar en la casa, tienes que pasar por un *check-point*. Las veces que cruzábamos, pasábamos. El tema es que la casa de la familia está en zona militar. A veces nos escondíamos entre el gallinero, las puertas, dentro de la casa,... Si estábamos afuera, dejábamos la cámara sola como si estuviera grabando sola. Porque ellos piensan que cuando estás junto a la cámara, junto, estás grabando. Así que nosotros dejábamos la cámara así solita. Luego ni se dan cuenta que estaba la cámara grabando. Bueno, tuvimos muchas estrategias de rodaje. Hicimos todo un plan [para poder grabar].
  
- I.L.L.: Claro, es que yo me lo preguntaba... Por ejemplo, cuando ella está sola, que le tiran las piedras. La imagen de ella sujetando donde está haciendo la masa con los dedos apretados... ¿Y vosotros estabais ahí?
  
- C.R.: Sí, hubo muchísimo trabajo con la familia, hicimos un plan, hablábamos con ellos cada día de lo que iba a pasar, hicimos un plan de rodaje con estructura, con unas líneas de trabajo.
  
- I.L.L.: ¿Y ellos se prestaron a todo esto?
  
- C.R.: Sí, por supuesto. Pero, bueno, déjame decirte, costó bastante. A ver... El que tenía la única voz y voto para hablar sobre Palestina y sobre la familia era Hani [el padre]. Entonces, de entrada, por una tradición musulmana, no me permitía que hablara ni con mujeres ni con los niños, por lo tanto, el único que podía dar testimonio era él. Y bueno, pues me tienes ahí,... convencerlo, explicándole los motivos por los que yo necesitaba que las niñas dieran testimonio, la esposa... Estuvo fuerte, me acuerdo que fue muy fuerte, para mí fue un reto. Es que tienes que hablar desde el alma, desde el corazón,

¿sabes? porque no le puedes cambiar a un palestino sesenta años de la vida. Pero yo, siempre que hablo con alguien, trato de que las cosas tienen que salir desde el fondo, y si tú estás conectando con esa persona y mirándole a los ojos, es decir, toda la sinceridad, esa gente te escucha. Me pasó con Hani. Me dijo “De acuerdo, Carolina, puedes hablar con mi esposa y con los niños”.

- I.LL.: De hecho, tú has conseguido ayudarles, el hecho de que la gente haya conocido su historia con la película...
- C.R.: Sí, sí. Recuerdo que a partir de ahí, muchos periodistas llegaron a esa casa, se empezó a hacer famosa. Creo que los vecinos judíos dejaron de atacarla con piedras por lo menos.
- I.LL.: Aunque sólo fuera eso, ¡madre mía!
- C.R.: Cada vez que recibíamos dinero de la película, también le pasábamos a ellos también, ese fue nuestro compromiso. Y me acuerdo que el último día que salimos de allí, también, le dimos dinero para suministros, sus gastos de luz, agua,... Les pagamos. Se lo dimos allí como, este, como un pago simbólico.  
Hani nos puso a prueba, mucho. Le costaba mucho trabajo, porque dice que hay muchos periodistas que les toman fotos y luego quedan con ellos y se quedan con sus vidas. Y dijo que ya no quería más periodistas que se hacen ricos con nuestras fotos y a nosotros nunca nos ayudan realmente. Nosotros le demostramos que no, nosotros no somos periodistas y tampoco nos interesaba hacer un lucro de una vida tan indigna y tan injusta. Yo creo que él se fue dando cuenta poco a poco y en la medida de lo posible la familia se fue abriendo más, más la familia, con más confianza, pero eso se ganó con veintiún días de estar en contacto con ellos.
- I.L.: ¿Estuvisteis 21 días?

- C.R.: Sí, de rodaje.
  
- I.LL.: Claro, cómo [en la película] sólo ponía una semana...
  
- C.R.: Sí, una semana quedó la síntesis, sí, pero fueron veintiún días de rodaje. Teníamos una lista de acción, una relación de hechos, una estructura, íbamos palomeando diciendo “Esto sí, esto no, esto falta, esto hay que repetirlo...” Me ayudó mucho, bastante, la experiencia de *Zona Cero*. Con la escuela de cine aprendes a hacer ficción, entonces por eso, cuando ya haces ficción aprendes cómo hacer documental, porque haces una estructura, sabes qué hay que repetir, qué te falta, si hay que trabajar más un punto dramático débil.
  
- I: Sí, porque realmente se pasa volando el tiempo, porque realmente diálogos no hay. Bueno, hay algunos, pero muy pocos. Ese silencio y mucha imagen. Bueno, en general en tus películas, vamos. Es muy curioso. ¿Y sigues en contacto con ellos?
  
- C.R.: Sí, fíjate, aquí todavía, estando en Barcelona, sería en 2013 o 2014, me parece, cuando planeamos hacer una película a los diez años de que la hicimos, regresar y ver qué había pasado con la familia.
  
- I.LL.: ¿Y no ha cambiado nada?
  
- C.R.: Sí. Nos dijeron que había más bloqueo, más muro,... que la cosa estaba peor, pero que los niños habían crecido, la mayoría estaban casados, que la chica, Asia, estaba estudiando arte en Nablus. Preguntamos si querían hacer la segunda parte de la película, para hacer como a diez años de Palestina, y dijeron que no. Ahí fue como que ya cortamos un poco la relación, quizás dijimos que ya estaban cansados y ya no quisimos continuar con la relación. Los queremos mucho, pero sentimos que ése era un momento en el que ellos también se estaban despidiendo de nosotros.

- I.LL.: De *Cómo te fue en la feria*, que fue la siguiente [película], me decías que esa ya fue un encargo.
- C.R.: Sí, nos llamaron de un programa de cultura, que se llama Canal 11, porque en ese momento era bien conocida la película *Zona Cero* y al productor le gustaba mucho el estilo de la película y dijo “Carolina, hazte algo parecido aquí en la Feria de Mixquiahuala en Hidalgo”. Y bueno, también lo escribimos. Tuvimos una serie de reuniones, hice un guion, una estructura, una escaleta...
- I.LL.: *Ruedas de la fortuna*, lo que llaman aquí norias. Al principio, me sonaba a otra cosa, pero es el equivalente a noria, no es que esté relacionado con la suerte,...
- C.R.: Sí, lo que da vueltas, como nunca he subido aquí... No, la suerte, no. Después sí que hicimos algo de la suerte, porque el protagonista dice que el ciclo de la vida va así: “Va y viene la rueda de la fortuna, el sol gira y gira y va y viene,...”
- I.LL.: Me acordé de esa frase, “La rueda es igual que el sol, que rueda y hace sonreír”.
- C.R.: Sí, está bonita esa metáfora.
- I.LL.: Además me recordaba mucho a tu *videovalor* del sol.
- C.LL.: Sí, sí... Curiosamente aquí lo repetí. Fue algo inconsciente, no lo planifiqué. Luego cuando vi el vídeo, dije “Si es exactamente el mismo ángulo que hice con lo de atrapar el sol”, que siempre tengo como esa manía de atrapar el sol [entre risas].

- I.LL.: Realmente en toda tu obra hay un nexo conductor muy importante, y luego, lo que dices, en todas está la presencia de los niños, menos en la del primero, en *La vida se amputa en seco*, en todos los demás hay niños siempre.
- C.R.: Pero curiosamente el cómic está basado y los personajes son muy infantiles, el comic, *Spirit*.
- I.LL.: Por ejemplo, en *Ruedas* [de la fortuna], ese niño que todo su afán es conseguir el dinero,... y aprender a tocar, y cómo hace las sumas.
- C.R.: ¡Ah, sí! Ese momento es tan bonito, del niño sumando...
- I.LL.: Y en *El color de los olivos*, el niño como inventaba, por ejemplo, la escena de las canicas, o cuando está dibujando. Enhorabuena porque realmente lo que haces conmueve.
- C.R.: Bueno, que eres receptiva [entre risas], que es otra cosa.
- I.LL.: No. Con *Lecciones para Zafirah*, acabamos mi madre y yo aquí, viendo la película, llorando. ¡Es que es muy fuerte!
- C.R.: Sí, es brutal, con esa sí que me pongo a llorar también, y eso que yo misma que sé qué va a pasar y sé que le van a decir. Pero ya nada más saber que eso es real y que existe, y que está pasando todos los días y peor...
- I.LL.: Primero, no imaginaba que pasaba esto ni de casualidad.
- C.R.: Sí, sí, sí. Yo también en un principio cuando me dijeron que hay mutilados del tren, pues siempre te imaginas que caen cuando intentan subir al techo, es la lógica de la inercia, pero no te imaginas realmente lo que estaba pasando. Bueno, eso es otra historia [suspira y coge aire].

No sé si te conté también que ahí nos amenazaron los migrantes diciendo también lo mismo que en Palestina. Diciendo: “Sois unos periodistas que se lucran con nuestra imagen, nos exhiben como un circo, y luego viven la vida muy bien, y a nosotros ¿quién nos ayuda?” Y si tú, Carolina, tu eres esa periodista, pues si vienes aquí o nos ayudas o te vas. Pero nadie nos va a hacer más entrevistas. “Recuérdate, además, que a los periodistas además en México los están matando, porque la semana pasada mataron a uno acá, porque aquí estás en Chiapas” “Ah, claro, porque aquí estoy en territorio zapatista” y claro, imagínate con todo lo que me estaba enfrentado: narcos, zapatistas,...allí está todo el ojo del huracán de México. Yo con mi niña. La tenía ahí en un hotel, mi hermana me la estaba cuidando mientras nosotros estábamos haciendo esto. Yo me quería desaparecer de allí, yo sólo grabo...

- I.LL. Y luego fue cuando te metiste allí, en el hospital, a reclamar.
- C.R.: Sí, porque les prometí eso. Porque me dijeron, mañana Carol, te vienes aquí para hacer la demanda. Vamos a hacer todo desde el hospital hasta el Ministerio Público. Tu cámara va a llevarle al mundo lo que realmente está pasando, pero tu vienes aquí, que si no vas a ver. Que ya estaba amenazada, pero cuando alguien en México te amenaza de esa manera es mejor que lo hagas, porque... Ahí sí, ahí te desaparecen ahí si es vida o muerte. Aquí todavía la gente te busca, pero allí desaparecer es desaparecer. Te pueden hasta meter en ácido y no queda nada de ti. Entonces sí, la verdad es que tuve mucho más miedo a ellos que a la gente en Palestina. Que en México la gente hace mucha tortura, es muy cruel. Entonces dije, no tengo mucho miedo, pues estoy con vosotros, os ayudaré y va a ser una jornada larga. No sé si fueron un día, o dos días, dedicados sólo al seguimiento de sus demandas. No, y yo me acuerdo... No, por eso es que yo salí así, porque yo gritaba, yo necesitaba que ellos entraran con el director y que los escucharan.
- I.LL.: Sí, porque me llamó mucho la atención. Yo que te conozco, te vi ahí... ¡Uf! Porque tú tienes una paz que ahí estaba como muy exacerbada.

- C.R.: No, es que ahí, ahí era a vida o muerte. Lo digo así. Yo creo que en Palestina no estuve tan expuesta como en Tapachula.
- I.LL.: ¿Por qué de dónde salió la idea esta de *Lecciones para Zafirah*?
- C.R.: Ay, mira, de *Lecciones para Zafirah* porque en Sundance [Film Festival], ganó un documental que era mejicano sobre unas mujeres del tren que dan de comer, las patronas, y curiosamente nunca en ese documental nunca las veías que daban de comer. Ellas pasaban por las ruedas y decían “Miren, aquí les damos de comer todos los días” pero, era un episodio cortito, yo creo que eran unos cinco minutos, pero a mí me dejó como más impactada eso que todo el resto del documental. Y yo dije “Oye, pues por qué no sigamos más a estas señoras, como les dan de comer, cómo les calientan la comida mientras el tren va pasando...” Yo tenía mucha curiosidad, por eso siempre digo que estoy descifrando el modo como existimos, y me parece que el fenómeno de la migración es algo mundial. Y bueno, representado en medio de todo lo que es la migración, la muerte, los secuestros, hay unas mujeres campesinas que se paran a darles de comer,... es que me parecía...
- I.LL.: Y es que ni tenían. Porque además yo me acuerdo de ellas, con las botellas, que las reciclan...
- C.R.: Yo recuerdo que en ese tiempo yo ya tenía mi niña, Zafirah, y tenía una mirada diferente de la película. Yo quería hacer películas diferentes, que expresaran la grandeza humana, ¿no? Como que ya estamos cansados. Yo ya había hecho mucho trabajo de denuncia, de queja, de... No sé, llevaba haciendo mucho trabajo que me parecía que, está bien denunciar, pero sentí que no estaba haciendo películas constructivas. Entonces yo a partir de *Lecciones para Zafirah* quise hacer una película sobre la grandeza humana, que mostrara que tan grande que somos para ayudar a los demás, aunque tú estés jodido, estés con problemas, pero tú eres capaz de ayudar a los otros. El sentido de compasión, de generosidad, de humanidad,... pues para que no lo perdamos de vista, porque ya como están los medios audiovisuales parece que ya no existe eso. Y me parece que hay un montón de testimonios que

están frente a ti, que me parece que la grandeza humana está todavía presente en cada uno de nosotros. Y las patronas son un ejemplo extraordinario, de su entrega total, de su incondición, de su amor incondicional. Estos seres anónimos y ellas hacen hueco en su cotidianidad, en el campo, para darles de comer.

- I.LL.: No, no, es increíble. Y se compensa, como dices tú, la luz y la oscuridad en lo mismo.
- C.R.: Sí, además las cartas que le escriben ellos cuando llegan, cuando tienen oportunidad de escribir...es que las cartas... Simplemente esa secuencia de las cartas a mí me parecía extraordinaria. Hay gente que dice “¡Uy, que larga! Quitá la de las cartas”, pero a mí cada carta me parece,... Cada escena que está montada en *Lecciones para Zafirah* está montada desde un plano, desde una mirada tan sensible, tan prismática... intentando conectar cosas ¿no? Porque claro lo que yo no te puedo contar ya y lo que no está en la película, porque nos tiraríamos otro día, te diría que hay muchas, muchas cosas que tengo en la vida y otras observaciones a partir de eso. Pero ya te digo, eso sería para otra sesión, porque yo creo que me cambió mucho la vida, de ver al migrante de otra manera. Me cambió mucho, muchísimo.
- I.LL.: ¿Fue ésta la película que más te impactó, si tu tienes que hablar de una entonces?
- C.R.: Sí, *Lecciones para Zafirah*...Bueno, tiene lo suyo *El color de los olivos*, también, pero bueno, quizás, sea *Lecciones para Zafirah*, porque siendo yo una madre, estando más cerca de la muerte, quizás. En Tel-Aviv, lo estuve también. Es que es fuerte. Yo creo que estamos rozando la muerte, muy, muy grande, porque en Tel-Aviv también estuve muy cerca.
- I.LL.: Sí, pero es lo que tú dices, yo creo que a lo mejor te pasa a ti y dices “Me importa hasta X”, pero cuando le pasa a tu hijo...

- C.R.: Sí, son diferentes, porque claro aquí, en *Lecciones para Zafirah* ya tenía una familia y estaba... Bueno, yo creo que cada una tiene lo suyo. Creo que la frontera entre la vida y la muerte está muy cerca con las películas que hemos hecho. Incluso *1 para 1*. Incluso *La historia de un árbol*, que todavía no hemos hecho la película, pero con Hannah recién nacida, ¿no? Todavía trabajamos, bueno, no fue tan fuerte, tanto de vida o muerte, pero sí que la llevamos. Fueron unos tiempos duros, por la maternidad y por un escenario tan grande que yo no lo quería dejar y todo el mundo me decía, no, no, déjalo, quédate con ocho, y dije, no, no, no los quiero abandonar, no los voy a abandonar, por favor, no. Y lo puse así, que me hago dos repartos, pero que no se me vayan que yo los quiero a todos. Es que yo sé qué es actuar y sé qué está pasando porque fui actriz también, entonces yo los comprendo más que ustedes me comprenden a mí. Yo sé que está pasando muchas veces por sus ojos, por su corazón, y dije no, no.
- I.LL.: Y estos días, cuando repasaba tus textos, precisamente, el artículo este que hablas de la dirección de actores y cuando ahora lo leo, lo leo desde otro lugar. Y claro, también, ese tira y afloja de cómo tienes que llevar al actor, es increíble. Y encima, y es de lo que pecan muchas veces las escuelas de cine, aquí en Barcelona, por lo menos, es lo que yo he visto, es que los directores no saben lo que es, o sea, que dirigen, pero no sabe sentir desde el otro lado.
- C. R.: No, no, no lo sienten desde la unidad. Estás con tu actor, pero es tu hermano. Estás en unas vibraciones muy altas de las emociones, muy frágil, y no le puedes decir “¡Corre, acción!” No, no lo hago nunca. Mira, de hecho en *Zona cero*, sin tener toda la experiencia que tuve después, con actores, con migrantes,...todavía yo no había trabajado como actriz, pero en *Zona cero* fui muy, muy cuidadosa para no romper su trabajo de contención, porque vas con tu montaña de emociones y entonces como vas tu, y entras y gritas.
- I.LL.: Sí, porque las miradas que tienen ellos... Sí, *Zona cero* es increíble.
- C.R.: Sí, así que fui muy cuidadosa y siempre hablo bajo. Por eso me gusta más dirigir cine que teatro. Bueno, teatro fue una extraordinaria etapa para

conectar, para buscar, para encontrar,... una experiencia más a nivel escénico...en términos de que me dio como muchos apuntes, y bueno, pudimos hacer una familia, que espero que sigáis juntos.

[...]

- I.LL.: Entonces, retomando, *Cómo te fue en la feria*, me decías que fue un encargo.
  
- C.R.: Sí, fue difícil, porque había un rango de cassettes, no recuerdo cuánto material nos dieron, pero sé que fue muy limitado. Tan limitado, fíjate que fue tan limitado... Mira, yo estoy acostumbrada a trabajar en cine en lo que llamamos el 5:1, que son cinco tomas por una, o por lo menos dices cuatro a uno, pero si alguien te dice, no, no, trabajan dos a uno. Pues imagínate una película, es como la primera y la segunda, y si te sale mal, y si no te gusta... Y a mí que me gusta trabajar con mucho, muy larga,...yo trabajo como me viste trabajar en el teatro: muy largo, expreso mucho, mucho ensayo... como muy abierto y luego ya voy acotando y voy cortando. Pero en cine, en cine lo que pasa es que como tienes vídeo, pues lo dejo todo muy largo y luego ya en montaje se queda Daoud que extrae los mejores fragmentos, pero si alguien de entrada ya me dice, yo que estoy acostumbrada a trabajar de cinco a uno y me dice que tienes solamente un rango de dos a uno, pues ya de entrada no me gusta. Ya me has amarrado las manos, la metodología que llevo ya no la puedo aplicar. Esto de susurrar, de no gritar, de conducir, de acompañar a los personajes en su viaje de emociones, pues esto no lo puedo hacer si alguien no me deja. Y además eran muy pocos días...
  
- I.LL.: Las historias de los personajes ¿te las dieron ellos?
  
- C.R.: No, yo las conseguí. Sí, toda la investigación la hice yo. Ellos sólo me dijeron tu ve a Mixquiahuala y haz tu trabajo. Sí, fue una investigación, fue conseguir los personajes,...Bueno, lo que si me ayudaron fue a conseguir la feria.

- I.LL.: ¿Y los personajes los tienes que buscar tu?
  
- C.R.: Sí. Yo decía “¿Me puedes conectar con el encargado?” y sí, eso ya lo hacía la productora de Canal 11, pero ya, eso de conectarme con personajes, convencerlos, hacer que firmen contrato,... eso ya lo hacía yo. El arte del convencimiento y eso. Lo que pasa es que fue muy curioso encontrar al niño, no sé cómo llegué a ese niño. Yo es que estaba trabajando con la gente de las ruedas [norias], lo que pasa es que me gustó ese personaje, y trabajé con su familia, su hijo. No sé si por la calle descubrí ese niño...creo que sí. Creo que lo vi tocar el tambor. Fue por ahí, en la peregrinación. Lo seguí, le pedí...si fue algo así. Fue algo muy espontáneo.
  
- I.LL.: La cara cuando sube a la noria.
  
- C.R.: Sí, fue su primera vez. Me encantó. Imagínate para nosotros. Eran veinte pesos.
  
- I.LL.: Pero luego estaban rebajados a quince.
  
- C.R.: Pero era como si para nosotros era el equivalente a cinco euros. Pues claro. Pero para un niño es mucho. Y para un papá también, con eso puede comprar un quilo de carne.
  
- I.LL.: Sí, él lo dice, que tiene hambre.
  
- C.R.: Sí, esa historia me encantó. Él se prestó mucho. Y algo interesante que pasó en la producción, como te dije, me cortaron material, me cortaron días, y como te dije, la manera de trabajar no fue tan libre como hubiera deseado. Y dije, está bien, me dejen sonido. Trabajar con sonidos. “¿Puedo grabar otro cassette?” “Sí, ningún problema, los cassettes que tu quieras” Y dije, ah. Y me llevo al niño a un hotel y me pongo a grabar, porque su familia era un poco especial y tampoco lo dejaban hablar y expresarse. Y ahí fue que estuvimos hablando. Esas voces *off*, son de ahí, del hotel. Y cuéntame, y él estuvo hablando. Pero es la primera vez que sabes que se expresaba de lo que siente,

de lo que pensaba, como veía su futuro, porque claro son familias que crecen con maltrato, con exceso de autoridad, con tiranía,...Sí, fue muy curioso, porque recuerdo que el último día cuando salimos del hotel, que fue el último día que me dio la productora, me acuerdo que todos me miraban pensando que lo iba a secuestrar, lo que le iba a hacer en el hotel. Y me acuerdo que pensé “pero qué tonta”. En la calle me veían [me miraban], que me querían matar. Y luego me recuerdo que cuando lo regresamos a casa de sus abuelos... ¡Ah, bueno! Y lo llevé a la feria y le dije ahora tú pide lo que quieras que todo te lo voy a comprar. Y me acuerdo que me dijo quiero pizza, quiero una pistola,... Y bueno todo se lo compré y le di hasta dinero, cien pesos que son como equivalente a cien euros, y él regresó tan contento... Y me acuerdo que cuando abrió la puerta su abuelo, lo primero que se quedó mirando la pistola y me miró a mí. Tú imagínate ¿qué piensas? Esta chica lo lleva a un hotel, y lo entrega con una pistola, y su caja de pizza, que arriba tenía la pistola. Y yo pensé, madre mía, me tengo que ir de aquí ya. No. En México, si un día vas y alguien te mira así, es que te sacan el machete, hay que ir con cuidado. En México no es juego. Yo por las razones que estoy aquí en España es por sobrevivencia, porque México es de los países que nunca sabes que va a pasar, por lo menos en Palestina sabes quienes son los israelís, quienes son los palestinos, quienes son los soldados. En México nunca sabes quien te va a agredir, quien te va a matar, quien te va a violar.

- I.LL.: Otra de las cosas que precisamente te iba a preguntar, ¿cómo acabasteis aquí en España?
- C.R.: Sí, esa fue una de las razones, porque ya tenía yo muchas historias con las películas. Estuve muy cerca de la muerte, te lo digo en serio.
- I.LL.: ¿E hiciste *1 para 1*?
- C.R.: *1 para 1* ya fue mortal. Yo creo que ahí ya murió una Carolina.
- C.R.: En *1 para 1* me pasó lo peor, cosas que nunca me imaginé que pasarían, pero pasaron. Y dije, yo creo que este es mi fin en México. Yo me despido con

esta película, ya no quiero saber. Yo dije ¡Adiós, México! Yo ya quería salir de aquí.

- I.R.: Por culpa del rodaje.
  
- C.R.: Sí, tenía muy claro que quería irme, por supervivencia. Cuando uno está pensando en cambiar de país por gusto, placer,... No, realmente para mí era salir ya porque teníamos que encontrar un nuevo modo de vida que nos pudiera dar seguridad. Creo que ésta es la palabra clave.
  
- I.LL.: ¿Por qué? ¿En el rodaje también pasó alguna cosa?
  
- C.R.: Sí, si... pasaron varias cosas que ya no te las cuento, cosas muy fuertes. También le pasó a un actor,... muy cerca de la muerte. Entonces dije “Ya no vuelvo a filmar en estas condiciones”. México es así, y más si estás en un cine como el que hacemos nosotros, a la guerrilla, independiente, estás a expensas de la vida, de agresiones muy fuertes. De por sí, México no tiene seguridad y más si haces un tipo de cine así.
  
- I.LL.: ¿El [largometraje] *1 para 1* era principalmente en plató?
  
- C.R.: Sí, teníamos 48 actores, todos juntos en un plató, casi todos venían de muchas zonas, muy lejos. Fue muy fuerte. Cada uno tenía que trasladarse, que... y bueno, pasaron cosas. No, fue muy fuerte. Por eso fue que cuando me ofreció Eva que hiciéramos el rodaje “a la guerrilla” de *La historia de un árbol* el pasado agosto y yo no lo acepté, porque sé lo que pasó en *1 para 1*, y dije que no volvería a hacer. Creo que ya, repetir experiencias...Por algo te pasa. Obviamente pasa en México, que hay unas condiciones casi infrahumanas que no puedes pasar por alto, no vale la pena, allí por esa zona, pero... Siento que si llegué a España, ha sido también para madurar, crecer como productora, forjar alianzas con otras productoras, crecer también con otras formas de trabajar, otros sistemas de producción.

- I.LL.: ¿Por qué a España y no a cualquier otro sitio? ¿Por el tema del idioma?
  
- C.R.: Sí, por el idioma, y porque también se hacen muchas sincronías. Coincidió que el libro de cine *Paso a paso* fue aceptado por una distribuidora aquí. En México fue Fondo de Cultura Económica, que es como la máxima casa de publicación, todos los grandes escritores están en él. Entonces que me publicara a mí, en la casa de Madrid era “¡guau!”, era un honor enorme, un gran reconocimiento que llegan a tener todos los grandes escritores para que acepten un libro y lo quieran publicar en Madrid. Eso quizás me dio muchísima certeza o esperanza de que España sería un buen camino, como empezar una nueva etapa, un nuevo ciclo en mi vida.
  
- I.LL.: ¿Y por qué en Barcelona?
  
- C.R.: Coincidió que una amiga de Daoud le ofreció un piso a través de un amigo. Ya sabían que habíamos pensado en España como primer punto de llegada, como primer puerto. El idioma, la cultura, somos culturas hermanas. Tampoco fue fácil pensarlo. La familia de Daoud está en Inglaterra, también tiene otra familia en Francia. Estábamos ahí, Inglaterra...Francia... pero nos decidimos por España. Entre la publicación del libro, la oferta de este piso, que nos lo prestaban sin pago, y que nos habíamos ganado una mención honorífica en un festival de documentales, se empezaban a abrir puertas en términos de cine también, y dijimos “Hay buenas señales para intentar allá”.
  
- I.LL.: ¿Y *El desalojo*?
  
- C.R.: Fue un ensayo del *1 para 1*. Fue como en *La historia de un árbol*. Hicimos grabaciones para mostrar a los actores cómo trabajaba con ellos, y les hicimos un montaje. Y ellos entonces ya miraron como era el *microgesto*. Aquel entonces le llamaba el *gesto mínimo*, era para el taller precisamente, también cómo el actor tenía que trabajar con los sonidos, con un estímulo. Al final

quedó un cortometraje, que Daoud editó y montó en el DVD, y quedó como un corto. Está publicado como cortometraje, pero porque aparece en una publicación de DVD, pero no tuvo más trascendencia que el área de teatro o ensayo. Para los actores, les encantó, me acuerdo que se lo llevaron para trabajar con sus propios alumnos, pero sólo se dio a conocer en ese circuito.

- I.LL.: Y luego los otros cuatro: *Soles, El Paso de Hannah, Convivencia pacífica, 10.01 a.m.,...* ¿Alguna cosa así, para comentar?
  
- C.R.: Como trabajamos ya con los *Videovalores*, donde la premisa es expresar la grandeza humana a través de los valores universales, siempre tuve presente que los eventos ocurren enfrente de tus ojos, y lo que necesitas es alertar tu mirada y los sentidos, porque cada día los eventos te están gritando: “¡Grábame, mira aquí estoy!” Qué mejor decirte que mis niñas todo el tiempo me están gritando cosas. Son momentos especiales, espontáneos, donde tú miras y dices “¡guau!” Cuando a Hannah se le cae el muñeco [se refiere a *El paseo de Hannah*], son cosas que pasan a todos los niños y que tú las has vivido, pero la manera en que lloraba, y era un pequeño escaloncito pero era el abismo, el fin del mundo para ella. La responsabilidad de una pequeñita de un año para sentir que tiene que tener a su bebé a su lado y no lo puede abandonar, me parecía tan extraordinario este gesto de ella llorando, por la compasión, por la responsabilidad. ¿Cómo una pequeñita ya tiene este código humano de tener a su crío, protegerlo? Se me empiezan a abrir como revelaciones a través de las niñas, creo que son grandes maestras de la grandeza humana, y no verlas es como negar la existencia. Muchos de los *Videovalores* tienen que ver con la maternidad, pero es como también transmitir a través de las niñas, que en esta infancia, esta pequeña infancia, son grandes portadoras de dignidad humana, compasión y de generosidad, es sólo como alertar los sentidos para verlo. Pero es bastante obvio que están gritando esos eventos para ser vistos y ser transmitidos al mundo.
  
- I.LL.: ¿En qué fecha Daoud y tú os casasteis?

- C.R.: 28 de Marzo de 2005.
  
- I.LL.: ¿En México?
  
- C.LL.: Sí.
  
- I.LL.: Pasas *Gesto mínimo* a *Microgesto*,... Después, desde una parte más técnica. Igualmente, de referentes cinematográficos, ¿por qué eliges una planos más que otros, unos colores...? ¿Qué influencia tu visión del cine?
  
- C.LL.: Yo siempre me hago preguntas y dándoles respuesta es cómo puedo descifrar qué color, tamaño, qué distancia, cuánto tiempo... También siempre intento tener la premisa del tema lo más aproximada, soy muy rigurosa conmigo misma, de qué es lo que quiero realmente transmitir y siempre me estoy preguntando cómo, por qué. Es un trabajo de autocuestionamiento con el objetivo de llegar a que el discurso que quiero expresar se transmita de manera fiel al espectador.
  
- I.LL.: ¿Sueles quedar satisfecha con el resultado que consigues o eres muy crítica contigo misma?
  
- C.LL.: Soy muy crítica. Siempre imagino cómo pudo haber quedado mejor. Intento corregir en la sala de montaje, trabajo mucho corrección, trabajo mucho,... pero hay un momento en el que siento que ya está. Siempre creo que todo queda muy aproximado, nunca he sentido que está totalmente igual como lo planifiqué, no eso sería una mentira. Siempre es una aproximación de lo que yo visualicé, imaginé, por eso es que siempre hay como una insatisfacción, de sentir que pudo haber sido mejor, haber rodado de una manera mejor, pero llega un tiempo en el que tienes que abandonarlo. Como dice Tarkovski, '*Las películas no se terminan, se abandonan*', porque uno tiene que continuar con la vida, con tu próximo proyecto, tus hijos, tu trabajo,...

tienes que parar y entregar la película, decirle adiós, como si tuviera su vida propia, mucho más tampoco puedes hacer.

- I.LL.: En este sentido, sobre todo con la película *Lecciones para Zafirah*, tu maternidad que ahora lo vuelves a nombrar, ¿ha influido mucho en la manera de buscar esas preguntas, respuestas, incluso enfocar el tratamiento cinematográfico que condicionó tu vida para salir de México? Tú decías que ‘Murió una Carolina y nació otra’.
  
- C.R.: Yo creo que sí. Yo soy un antes y después de haber sido madre, cambió mucho mi visión de la vida, mi percepción. Por eso también ahí hago *Videovalores*, una necesidad de responsabilidad con las generaciones futuras, con la gente que tenemos los medios audiovisuales en nuestro poder, todo el material, los recursos, la infraestructura,... ¿Por qué no estamos haciendo más vídeos con un compromiso de transmitir valores? Es que es lo mínimo que podemos hacer por el mundo. Si bien digo, si cada película me lleva cinco años, ¿por qué no invento un formato nuevo? Y de ahí nace *Videovalores*. Inventarse una postal. Es como entregar al mundo una postal fílmica, de uno o dos minutitos, un breve mensaje, “A ver, ¡tómalo! Ahí va, ¡para el mundo! ¡Mira, éste es sobre el gesto de la responsabilidad, éste sobre la solidaridad, éste sobre el amor,...”. Pero desde tu experiencia vital, no desde estereotipos y fórmulas que usa muchísimo la televisión y, en general, un montón de películas también. También para romper este estereotipo de qué es la felicidad, el amor, que luego lo usan para venderte productos, hacer campañas humanitarias,... Yo siento que hay una gran carencia en los medios audiovisuales de productos con un trabajo autobiográfico, de la experiencia vital, desde el autor para expresar valores universales. Siento que está bastante desierto este trabajo del audiovisual y estamos como..., por otro lado, tenemos una carga enorme de mucho medio audiovisual que trabajan con acciones demasiado destructivas, poniendo al ser humano como el ser más destructivo, de venganza, de enemigo, de los malos,... Me doy cuenta en todas las animaciones que hay en todos los lados, en Internet, en televisión, en Youtube. Cuando intentamos ver algo para las niñas, nos cuesta mucho

trabajo encontrar algo adecuado para ellas y para su desarrollo emocional. Si no hay, pues hay que hacerlo. ¿Pero cómo lo hacemos que nos va a resultar muy caro? Tantos años que cuesta hacer una película... Pues dijimos que sí. Pero dijimos por qué nosotros no inventamos un nuevo formato de cine corto, rápido, lo mismo que tardas cinco años para transmitir un valor en *Lecciones para Zafirah*, pues transmítelo en un minuto. También es un reto muy grande, pero intentar hacer algo, porque los medios audiovisuales están para llorar. Pero eso de quejarse como ya tampoco va conmigo, pues... Me dije, espabílate, y tú te haces tus videos, tus proyectos, y mándalos al mundo, como cuando mandaba las botellas al mar, como mandas una carta. Pero es una carta visual, en este caso, una breve postal, un mensaje, y le dices "Mira, toma este mensaje. Me paseo aquí con mi niña y te pongo una potstada, a ver, ¡pam!" Ahora tenemos unos treinta y siete mensajes. Por eso te digo que tú eres muy receptiva, porque las cartas las mandaba como cuando mandaba las botellas al mar, y ahí al que le toque y a quién recibe, porque mandamos muchos mensajes, ahora tenemos alrededor de treinta y siete mensajes, pues bueno, a ver a algunos a quien le llega y a otros no,... En Berlín a Daoud le dijeron que todo lo que hacíamos era basura. Y cuando alguien te dice "basura" en una sala es muy fuerte, porque es como que todo lo que están haciendo Vds., el *videovalor*, es una mierda.

- I.LL.: Pero lo dirá una persona, ¡el resto no!
  
- C.R.: Sí, lo que pasa es que lo hizo público y lo comentó en páginas. Por eso digo que no toda la gente toma *Videovalores* de forma receptiva. Es una nueva aventura, un nuevo formato, es algo que no tiene el sello de nadie, del Gobierno, ni una garantía de nada, simplemente somos nosotros que nos hemos inventado esto, es una innovación.
  
- I.LL.: Por ejemplo, en el Metro, que ponen cortos, ¿por qué no los pasan ahí?

- C.R.: Lo que pasa es que primero han cambiado toda su política, porque ahora la gestión de lo audiovisual antes era a través de Filmets, y la última vez me dijeron que ya lo administra Seoul Metro International porque tiene un proyecto de un minuto de cortos y ellos hacen la selección. Entonces es muy difícil que nos seleccionen, tendríamos que hacer algo nuevo, más actual, sin pasarte del minuto. Lo intentamos pero imposible. Pero creo que en algún momento estos van a salir, si no es en el Metro de Barcelona en otro metro.

[...]

- I.L.L.: ¿Cuáles son tus próximos proyectos a corto y largo plazo, además de *Videovalores* en Berlín?
- C.R.: Está la película [*La historia de un árbol*]. Por ahí me escriben y me preguntan, y da mucha pena y vergüenza, porque aún no, pero yo sigo.... Yo creo que se ha hecho mucho, se ha mandado a muchos lados, se ha recibido una respuesta, y hasta ahí. Yo lo que creo es que voy a retomar el guion, como dicen, a meterle nuevos ajustes, con una mirada de distancia, de autocrítica, y ver qué hay que modificar, que cambiar, ... Ahora porque estoy muy liada con proyectos de *Open Arts* pero espero que llegue el verano y esté más tranquila, voy a retomar el proyecto.
- I.L.L.: Esos son también proyectos de Carolina.
- C.R.: [Entre risas] Fundamos la *Open Arts*, Daoud y un amigo músico, también de *La historia de un árbol*. Está el joven de la furgoneta, Ahmad y nosotros tres, los fundadores. En Santa Coloma [de Gramanet] estamos generando un montón de proyectos de cineclub, un foro social con actividades culturales y artísticas.
- I.L.L.: ¿Y la elección de las películas para este cineclub también siguen los parámetros de educación?

- C.R.: Esa biblioteca está centrada en el libro, cada una tiene su tema [referente a contenidos del videoforum], hay otra que no tiene que ver conmigo, son películas tipo Pixar. Yo no pondría ese tipo de películas para niños. Yo sigo las reglas del Ayuntamiento, pero como yo no puedo competir con algo que ya casi tiene una institución, entonces yo me armé como un juego: leemos un libro y luego miramos la película. Este juego de conexión me ayuda para que me dieran el permiso y ya me lo autorizaron. Por eso estamos trabajando en la adaptación de novelas a películas. *Halma* de Benito Pérez Galdós y *Viridiana*, de Buñuel, que serían la siguiente. También intentando tocar películas que me gustan o que tengo algo que decir sobre un movimiento cinematográfico o que alguna secuencia extraordinaria. Es un buen pretexto para hacer un análisis tanto literario como cinematográfico.
- I.LL.: ¿Y tú cómo calificarías tu cine desde esta perspectiva cinematográfica, ahora desde la parte técnica? Por ejemplo, si no conocieses tu obra y la vieses, ¿cómo dirías que es?
- C.R.: Pues que está en exploración, en experimento. Creo que son películas de mucha evolución, que están evolucionando, no podría tener más que esa mirada que es un trabajo de búsqueda, de exploración.
- I.LL.: Yo creo que una persona, aunque no te conozca, ve tus diferentes películas y se puede reconocer tu estilo
- C.R.: ¡Ah, bueno! No sé... [Entre risas]. Tú serás mejor juez que yo. Yo no tengo esa mirada. Como yo sé el antes y el después, y como sé cómo están cosidas y hechas, y le veo todos los hilos, lo que tú no ves, yo lo veo, veo todo lo que está atrás y lo que está delante y siempre digo “bueno, está aproximado a lo que quise, se acerca, pero no está del todo”. Y a veces me gusta mucho experimentar, como por ejemplo con *El árbol* [*La historia de un árbol*], hice cosas que nunca había hecho: la guitarra acústica con los cantos, y luego dije “puede

parecer extravagante pero, la extravagancia es a veces buen contraste". Cosas que me atreví a hacerlas y que me permití por un proceso de búsqueda y de experimentación. Yo también soy así en mi vida, busco experimentos, como que nunca me quedo enganchada, siempre intento buscar alternativas, nuevas formas de mejorar, de evolucionar, de mirar,...pues así veo nuestro cine. Y hablarlo en plural, porque cuando me preguntas sobre el futuro, primero hay que hablar de un colectivo, que somos una gran familia de amigos, familia creadores. Desde que fundamos *Creadores [contemporáneos]*, lo puse en plural, porque siempre imaginé que íbamos a ser muchos creadores, nos hemos unido de algún modo, vinculados a *Open Arts*, a *Creadores [contemporáneos]*, porque ahora hay gente nueva en *Open Arts*, también. Ahora lo que tenemos a la puerta es primero siempre que tengamos un modo de vida, más o menos estable, antes de pensar cada uno sus proyectos, en la película también, pero lo más inmediato es que podamos intentar, como familia creadora o *Creadores Contemporáneos*, o la *Open Arts*, encontrar un equilibrio, un status de vida y supervivencia. Estoy en una etapa en la que intento equilibrarme, *Open Arts* nos está dando buena base desde que la abrimos, espero que sean estos pilares que nos empiece a dar fundamento para poder continuar. Entonces estamos contentos, nos ha costado mucho y seguimos trabajando, pero ahí va como fundamento. Lo demás que está ya, llegará después, está ahí la película, que la tengo que revisar, y seguramente que meter mano a tijera y reestructurar, porque ya a distancia de uno o dos años, como soy muy autorrigurosa y autocrítica, tendré que mirar qué está realmente más vital y qué falta. Pero me daré un tiempo para trabajarla y de retomarla otra vez.

Luego el tema de *Videovalores*, nos gustaría que siguiera siendo una campaña mundial, que empezó en Barcelona, espero que en Berlín se haga algo. Fue bien en general, salvo algunos comentarios negativos, que dicen que *Videovalores* no es para este mundo. Daoud me comentó que fue bien. Si podemos seguir bien, si no, lo movemos de ciudad, porque la intención es poner en este mundo estas postales fílmicas, y me gustaría que estuvieran colocadas en los metros, en todos los lados, como anuncios de valores, que están hechos desde la convicción, desde el alma de un creador. "Desde mi sentido trabajo autobiográfico o experiencia vital, te regalo este mensaje".

Por ahí tendríamos algunas actividades más de interculturalidad. Me interesa mucho el trabajo de mezcla intercultural, de integración, inclusión. También la familia es fundamental. Tengo que decirlo al principio y al final.

- I.LL.: ¿Cuántos años tienen Zafirah y Hannah ahora?

- C.R.: 10 y 3.

- I.LL.: ¿Zafirah en el 2007? ¿Y Hannah?

- C.R.: En 2014.

[...]

- I.LL.: ¿Y vinisteis a España en...?

- C.R.: En 2011. Volví a nacer en España. Me siento como una renacida. Contenta, supongo que todo está para evolucionar, crecer, el que yo tenga la oportunidad de empezar una nueva vida aquí.

- I.LL.: Justo viniste en la crisis. Si hubieras venido un poquitín antes a lo mejor ...

- C.R.: Sí, bueno, pero creo que cada uno llega en su momento. A mí realmente me ha gustado mucho la crisis. No en términos económicos siempre estamos vulnerables, y toda mi vida, desde la cuna, hemos sido una familia muy vulnerable. Lo que sucede es que me ha convenido la crisis de España porque a los equipos de trabajo que había habitualmente aquí con los pagos que les daba, no pueden contratar al mismo personal. Entonces ahora sí que andan mirando gente como yo, nueva, que vienen de Latinoamérica, que te pueden pagar menos, que no te pueden pagar si quieren ellos, o que no te hacen

contrato, o te dan en metálico, pero por lo menos me dan la oportunidad de tener un trabajo que nunca imaginé. Por ejemplo, cuando le pedí trabajo a Luís Miñarro en su productora *Eddie Saeta* y le dije que sabía hacer asistencia de dirección, script, guion, pero nunca me imaginaba que me lo iban a dar tan pronto, en una semana. “Oye, necesitamos un ayudante de dirección” “¿Pero ya, tan pronto?” Luego el productor me comentó que estaban pagando muy poco, que la gente que usualmente hace este tipo de trabajo cobra muy alto o que se han ido a Londres o Estados Unidos. Para mí es una oportunidad de conocer gente que en su vida me hubiera dado trabajo si no es por la crisis. Entonces gracias a la crisis, me han llamado, me han mirado. Mira me ha pasado una vez, pero otras veces hay gente que me ha dicho “Mira, qué bien que estás aquí porque necesito esto...” Porque dice que la otra persona que hacía eso cobraba esto, o se ha ido a vivir a tal país. Entonces dices, bueno, a mí me dan la oportunidad porque hay precisamente esa crisis.

- I.LL.: ¿Hay más posibilidades, para Daoud aquí o él también hace cosas para fuera?
  
- C.LL.: Hicimos un trabajo para Londres para una agencia de comida, que tuvo una temática de gastronomía española y les hicimos unos treinta vídeos. Daoud hace también algunos trabajos para amigos que le piden traducciones o que están en Alemania. Así que colaboramos con gente que ya nos conoce desde hace muchos años. Daoud ha vivido en tantos países de Europa, pero es algo puntual, poco frecuente.
  
- I.LL.: Si sale algo de publicidad, ¿lo cogéis?
  
- C.R.: Personalmente no me interesa, sé las horas que cuesta. Sobre todo, por Hannah. Yo lo sé porque hacer una publicidad es ir a morir, a veces estás cuarenta y ocho horas sin ir a casa. Por ejemplo en México, te ponen unas bandejas, comes y luego no duermes, yo me acuerdo que a veces dormía entre los camiones, trabajas así esclavizada. Sí, te pagan muy bien, puedes vivir del

salario de una publicidad un mes, pero cuando te llaman. Por la experiencia que tengo, es matador, y ahora siento que no lo haría. Lo haría en algo muy extremo. La publicidad exige muchas horas y nuestra vida está complicada. Daoud y yo nos vamos combinando para atender a las niñas, y no podemos.

Otra cosa de la que me di cuenta es que mi lenguaje es en inglés. De hecho me lo dicen así, que soy muy americana, y aquí les molesta bastante hablar así americano, de hecho me movieron de puesto, de asistente me pasaron a *script*. Lo que pasa es que en México lo aprendí todo en inglés, todos los maestros allí de academias. No lo sé traducir de otra manera. Un chico me preguntaba que qué era ese plano y yo le respondía que le podía describir cómo era ese plano pero que no sabía cómo se traducía en castellano porque desconozco la terminología. De hecho tú lees mi libro y todo está en inglés, o mis notas de dirección. Teníamos una serie de conflictos por el inglés, que el director terminó quitándome el puesto. Entonces siento que si me llaman de publicidad me va a pasar lo mismo, no cuajaría muy bien.

Ahora quiero llevar adelante *Open Arts*, Daoud está con clases de inglés y en "La casa del cine", y moviendo la campaña de *Videovalores*,... Ir lanzando estos proyectos nos da un equilibrio de la vida. En estos proyectos hacemos lo que creemos y a veces nos da un poco de ingresos. Y poquito a poco...

**ANEXO 7: Transcripción de entrevista en Radio Exterior-RNE, programa De cine Iberoamericano, con motivo de la presentación del largometraje *1 para 1*. (182)**

- Teresa Montoro: Hace como un año o dos, recién llegada a España, estuviste presentando en Madrid las dos primeras producciones: *El color de los olivos* y *Lecciones para Zafirah*. Ahora *1 para 1* se está proyectando en México, ¿cómo es que se ha estrenado allí antes?
  
- Carolina Rivas: Bueno, la película es de una historia que se puede contar en una línea. Es una mujer que es atropellada por un candidato a Gobernador y para encubrir lo que ha hecho la esconde en un edificio de su propiedad, pero después, el jefe del partido le obliga a sacarla debido que está arriesgando su carrera política. A pesar de que el candidato lo nuestro, de verdad, como un ser complejo y humano, no quiere perder su carrera política y entonces está entre una espalda y la pared, pero finalmente decide que la mujer tendrá que vivir en la calle y a partir de ese acontecimiento se resuelven como una serie de historias alrededor de la mujer, en la búsqueda de un cuarto, la gente que por un lado quiere ayudarle pero no puede, todos estas intenciones, estos buenos momentos que tenemos todos para ayudar pero que es también imposible por el momento de la crisis. Y al final pasan cosas...que prefiero que la vean [risas].
  
- T.M.: La idea desde luego es que la gente vaya al cine y que la vean, pero antes de pasar a todo ello, decimos que se puede ver en la Filmoteca mexicana, que ahora se va por distintos sitios ¿no?
  
- C.R.: Sí. En la Cineteca Nacional. Habría todo este contexto social y político porque a pesar de que es una película que está en este contexto no realista, que es una película de humor negro, es casi una sátira muy deslumbrante, que combina el humor con las canciones, pues es una película en realidad muy radical y transgresora, que nosotros, la verdad, que no le apostábamos por mucho público. Pero ha sido un fenómeno, la

verdad, en México. Empezamos con un estreno de dos semanas, estándar y debido a la demanda del público vamos ya a las die semanas en la cartelera de la Cineteca Nacional que es como la Filmoteca de acá. Y bueno, hay un promedio de cien personas diarias, estamos ya en un promedio de más de dos mil quinientos espectadores,... ¡Todo un fenómeno! Yo espero que aquí, en España, sea también de su interés.

- T. M.: Pues ojalá, que se estrene muy pronto. De momento decimos que ha tenido esas dos proyecciones, tanto en la Filmoteca de Madrid como en la de Barcelona, y de momento decíamos que era curioso también, lo que nos contaba, queríamos hablar de ello, es como una comedia de humor negro, y viendo la película, esas imágenes, un poco surrealista también, entonces ¿cómo ha podido combinar ese humor negro con un poco esas imágenes, que parecen en sueños, con mucha gente desfilando? Creo que han participado ¿cincuenta actores?
  
- C.R.: Bueno, en los ensayos tuvimos ochenta actores porque se ensayó durante dos años. Es un trabajo de escena milimétrico, con mucho trabajo, hubo casi coreografías. Es una película con mucho ritmo, pues hablo de la música, queremos hacerle un homenaje a la música, a la balada romántica, que en la edad de oro en México cobró mucha importancia. Yo la veo muy semejante con Berlanga, por ejemplo, estos coros de los pueblos, que son realmente unos personajes desde el pueblo. Yo que no conocía a Berlanga, pues hay gente que lo ha dicho, y ahora que conozco a Berlanga, pues es verdad. La participación es muy importante. Y está, por un lado, la línea narrativa, que es la historia de la mujer sin cuarto, y por otro lado, está una línea muy sutil que es la línea del individualismo. El tema de uno para uno es la fórmula del individualismo, haciendo como un homenaje a Alejandro Dumas de "Todos para uno y uno para todos". Es como una apuesta a que cuando hay, parece que hay, crisis, uno mira para uno mismo, cuando no debería ser así, debería ser que todos mirásemos uno para todos y todos para uno. Pero bueno, yo he identificado que a veces en estos estados de crisis, cada uno busca por salvar su piel. Y bueno, es una crítica sobre eso, de que cuando uno ve para uno mismo, qué tipo de

efectos y de impactos tiene para uno mismo y para la gente que está alrededor. Esto es una sátira donde expone todos estos tipos de problemas, cuando no vemos más para allá, más para uno mismo.

- T. M.: El punto de partida es el fraude, también, que oíamos cuando escuchábamos esos fragmentos de la película, bueno... , que parte de un hecho político, bueno, en el hecho de que esa persona también está mirando para sí misma. No quiere perder su condición de poder.
- C.R.: En la película también mucho juego de poder y además, se exponen los partidos políticos como partidos de futbol porque yo cada vez que puedo observar los debates políticos y esto de los índices de voto, a mí me recuerda mucho los partidos de fútbol, [risas] donde dices ya no tiene, es decir, es más importante el color, la bandera, la identidad del partido, que realmente las necesidades y las expresiones, la búsqueda de la necesidad del pueblo. Yo creo que en México y el resto del mundo, los partidos políticos han terminado por ser un juego de poder, un juego de partidos, que se asocia a eso, a un juego de futbol, más que a lo que tiene que hacer, y lo que tienen que construir, tener responsabilidad. Y bueno, que se asocia a eso. Esa es una crítica que está en la película.
- T. M.: ¿Y qué dicen, en sobre todo, ese contacto con el público que ya ha tenido? Porque ya has estado diciendo que ha sido un fenómeno en México, cuando salen, ¿se sienten reconocidos en esta cantidad personajes, en esta forma de ser un tanto absurda, en esta mujer buscando cuarto?
- C.R.: Yo creo que lo que ha sido interesante es que la película expresa una vida interior, que no lo vemos solamente por la superficie, ni hacemos una crítica sobre ellos, sino que como un ser humano. Y también se expone a la mujer, a la migrante, como un ser humano complejo, y también toda la serie de personajes que cruzan tratamos de dimensionarlos más allá de la anécdota y yo creo que eso es lo que ha hecho, lo que le ha dado, ha cobrado valor la película por ese aspecto de la complejidad de muchas dimensiones, y el público que la ve se siente identificado y se siente

obligado a regresar. Hay gente que me ha escrito, dice “La he visto una vez, pero he regresado a volverla a ver porque he comprendido”, les ha gustado tanto que han regresado y han comprendido otros aspectos que no había comprendido antes.

- T.M. Pero porque también podría, de alguna forma, mirar el lado político de la crisis de como reaccionamos, pero también por el hecho de que esta mujer sea una inmigrante.
- C.R.: Sí, es una inmigrante porque como sabéis, en México existen unas cantidades enormes de gente que está cruzando todo México, de Centroamérica, de México,...hacia Estados Unidos, de los cuales muchos son desaparecidos, secuestrados, muertos,... O sea, un índice muy alto, y con lo que yo, es muy interesante, que casi os puedo asegurar que el ochenta por ciento de lo que está en la película es autobiográfico, quiero decir que lo he visto. Como he hecho también un documental de migrantes, ha sido una, lo que es el caso de una mujer que viví, pero también de otros aspectos que hemos vivido tanto Daoud como yo cuando estuvimos en México de manera directa o que también han sido testimonios. O sea, que la película es muy autobiográfica. Claro, veinte por ciento ya es la construcción, de representación, es un trabajo de montaje, pero hay mucho, mucho de la vida.
- T.M.: Ya, eso le iba a preguntar yo precisamente eso a Carolina Rivas, dos cosas. Una era esa inspiración para hacer esta película, y qué había avanzado o qué había cambiado con respecto a *El color de los olivos* o *Lecciones para Zafrah*, qué otro punto de vista había intentado poner en esta película.
- C.R.: Creo que dos aspectos muy importantes. Uno, que es nuestra primera ficción. Tanto Daoud como mía, que trabajamos en mancuerna, somos pareja y él también es codirector de la película, y la segunda es, que es una película que apuesta por el cine abstracto. Es una teoría de Carl Dreyer sobre la síntesis del cine, donde la vida exterior cobra más

importancia que la descripción externa, para eso con todo lo que tiene que ver con el artificio de la escenografía, decorado y todo eso, dentro de este trabajo de cine abstracto no tiene uso, es decir, únicamente está centrado en la vida interior y esencialmente el desarrollo de los personajes dentro de esta historia. Es decir, la subjetividad, de cómo se establecen las relaciones humanas en esta dimensiones humanas y dejar totalmente fuera el exterior y lo que hemos hecho es que esta construcción del exterior es únicamente un foro negro. Es espectador tiene que completar lo que no está.

- T.M.: Sí, por eso hay todo el rato un fondo negro y realmente esos personajes que se mueven delante.
- C.R.: Sí, esto realmente quiero decirlo. La transformación de lo real a este trabajo irreal que a veces es surreal. Es un trabajo que Daoud Sarhandi propuso, pasamos de la locación al plató, porque quisimos como abstraernos de esta realidad para quedarnos en la esencia. Entonces Daoud propuso que toda la película fuera sobre foro negro, también propuso que hiciéramos todo en un *shot*. Yo estaba más bien proponiendo más bien esto de cámara en mano,... que hiciéramos un trabajo de seguir a los personajes.
- T.M.: Era un poco todavía como documental.
- C.R.: Claro. Yo era por mi parte, como un poco de seguir a los personajes, pero Daoud propuso como una escena de plano fijo que eso nos obligaba a hacer montaje interno y con un cuidado de la puesta en cámara milimétrico, donde los personajes entran y salen, y cruzan con ritmo. Entonces, para mí fue un reto muy grande. Claro, como eran cuarenta actores en un espacio que se transforma: de metro pasa a ser oficina de justicia, pasa a ser la casa de la niña, pasa a ser la calle,... es que se transforma. En foro negro con los mismos elementos se convierte por lo menos en diez localizaciones. Primero quiero conocer esa propuesta de

Daoud Sarhandi, que me pareció muy valiente, muy arriesgada, que hace que la película tenga este estilo tan único y tan evocativo.

- T.M.: ¿Y *1 para 1* está siguiendo también ese camino de premios que, recordemos, tuvieron también ese *El color de los olivos* y *Lecciones para Zafirah*?
- C.R.: No. [Risas] Ha sido un camino distinto y completamente singular, porque es una ficción, es una ficción muy alternativa muy radical, por lo cual requiere, como un perfil de festivales más sobre la línea de la película, y como no tenemos mucha experiencia en esto hemos sido seleccionados únicamente en dos festivales, Portobello en Londres, y un festival en Polonia que, combina, que también es un festival de teatro-cine. Es como exactamente de una categoría que es justo del perfil de la película, entonces estamos buscando, estamos viendo, qué perfil de festival entra también para nuestra película, con lo cual es un poco distinto.
- T.M.: De todas maneras, queda todavía tiempo para recorrer. Lo que si es que les ha llevado bastantes años llegar a este...
- C.R.: Sí. Son seis años de trabajo, desde la construcción del guion, todo lo que ha sido el trabajo del desarrollo con los actores, el entrenamiento. Fueron dos años de entrenamiento. El pulir la puesta en escena, pues hasta que quedara lo que ven. La película ahora es disfrutable verla, es un goce, además con los colores, es una coreografía cinematográfica, que también fue pensada para ello, para todos los públicos. Es una película que la pueden ver niños, adultos, mayores,...porque la idea se trataba de que todos nos podemos reír de nosotros mismos, por eso es una comedia de humor negro donde que la crisis es para hacer una trabajo de autocrítica y de reconocimiento de quienes somos y hacia dónde vamos.
- T.M.: Y es título va un poco también en ese sentido ¿no? El *1 para 1* es un poco como “yo me lo guiso, yo me lo como” ¿no? En español

- C.R.: La fórmula equivalente, uno para mí, todo para mí. Por eso está incluso, parafraseando a Alejandro Dumas, sobre el “todos para uno y uno para todos”, es decir, qué pasa cuando uno ve para uno mismo. Yo creo que la película abre unas preguntas cuyas respuestas las tendrá que resolver el propio espectador. ¿Qué hacemos en esta crisis? Verás tú para uno mismo o la crisis será una oportunidad para ser solidarios y darnos la mano unos a otros.
  
- T.M.: Pues ojalá que los espectadores salgan escogiendo la dos y siendo solidarios, sería un buen aprendizaje después de ver la película. Imagino que acaban de terminarla, no le habrá dado tiempo a más proyectos, aparte de esas clases, porque *Creadores Contemporáneos* tiene también, desarrollan también una metodología de cine que recogen también en un libro. *Cine paso a paso: metodología del autoconocimiento*. No sé si siguen en Barcelona, impartiendo esos cursos.
  
- C.R.: Sí, estamos ahora trabajando con “La casa del cine” y justamente ahora, para julio, vamos a dar un taller de dirección cinematográfica, y constantemente estamos abriendo esos talleres, a veces asesorías privadas para proyectos cinematográficos, o Daoud también se encarga de especializarse en montaje, pero no tiene que ver con, únicamente con la operación técnica del cine, sino con la mirada. Por eso hablamos del autoconocimiento, es decir, que se trata de un ejercicio de autoconocerse el creador, qué quiere, cómo lo quiere y nosotros tenemos como esas herramientas que en ese ejercicio del autoconocimiento él pueda encontrar su propia mirada y su propia manera de colocar la cámara y de expresarse también a través de los sonidos.

**ANEXO 8: Actividad de autoconocimiento – frases inacabadas. Ejercicio propuesto en la formación en ética dentro del programa de Videovalores por María Rosa Buxarrais Estrada.**

Responde espontánea y rápidamente a las siguientes cuestiones, por escrito:

1. ¿Quién eres?
2. ¿Qué quieres?
3. ¿Dónde, cuándo y con quién lo quieres?
4. ¿Dónde quieres llegar y por qué?
5. ¿Qué resultados esperas obtener con esto?
6. ¿Quieres ser feliz?
7. ¿Qué es importante para ti? ¿Por qué te importa?
8. ¿Qué tres objetivos son importantes para ti?
9. ¿Qué es aquello que quieres conseguir y que todavía no has conseguido?
10. ¿Quieres controlar tu vida o que ella te controle a ti?
11. Si supieras por arte de magia que todo lo que hagas en las próximas cuatro semanas te saldría bien, ¿qué harías?
12. ¿Dónde estarás en diez o quince años?
13. ¿Es allí donde quieres estar?
14. ¿A qué dedicarías tu tiempo si te quedaran seis meses de vida?
15. ¿Qué cambiarías de tu vida si de golpe fueras millonario?
16. ¿Qué no cambiarías de tu vida si de golpe fueras millonario?
17. ¿Qué frase elegirías para resumir tu vida?
18. ¿Por qué te levantas cada mañana?
19. ¿Para quién te levantas cada mañana?
20. ¿Qué dejarás en este mundo antes de marcharte definitivamente de él?
21. Dentro de diez años habrás llegado a algún lugar pero, ¿dónde? ¿En qué te habrás convertido? ¿Cómo vivirás?
22. ¿Qué puedes hacer hoy que represente una diferencia en tu destino?
23. ¿Cómo vivirás hoy para crear el mañana que quieres?

**ANEXO 9: Ejemplo de dos cuestionarios evaluativos de los participantes sobre el Proyecto de Videovalores. Encuesta de elaboración propia.**

**Ejemplo 1.**

- *¿Qué te acercó al proyecto?*

Siempre he tenido una pasión por el cine, pero llevaba años sin hacerlo, y en esta ocasión estaba viviendo en Barcelona con una beca de estudio. Cuando alguien me dijo que existía la convocatoria especialmente para personas que no tuvieran trabajo, pensé que era una buena oportunidad para practicar esta pasión.

- *¿Cómo lo sentiste?*

Lo disfruté mucho, pues era mi oportunidad de salir un poco de casa y hacer algo que me apasionara y fuera sólo para mí.

- *¿Cómo viviste la parte de formación? ¿Te resultó útil?*

No me resultó tan útil como interesante por las diferencias en punto de vista y para saber cómo otras personas se aproximaban a los temas de valores, significado y propósito de la vida, desde un punto de vista académico y filosófico. Esto lo digo porque años atrás he estado investigando y leyendo a muchos autores al respecto.

- *¿Qué aprendiste que no supieras?*

Aprendí un poco sobre alternativas de dirección, el método de Carolina que es muy distinto a los métodos con los cuales yo estaba familiarizado, y al planear mi proyecto recibí varios consejos útiles sobre por qué no se usan dos cámaras en cine (normalmente) y sobre formatos distintos de guardado de video.

- *¿Qué es lo que más te tocó, o más te llegó de la formación?*

Reafirmar mi certeza de que, de las labores de dirección, la más importante es la dirección de actores y de la puesta en escena, y no la dirección de cámaras ni iluminación, como suele creerse en México.

- *¿Y del proyecto en sí?*

Del mío, me gustó que todas las personas que lo vieron comentaron que les pareció adecuadamente no-explicito, pero a la vez claro en la visión. En general, lo que más me gustó fue conocer a todos mis compañeros y compartir buenos ratos interactuando con ellos.

- *¿Cómo resultó descubrir tu experiencia vital?*

Fue muy revelador, porque nunca había yo hecho algo así. Mi experiencia vital era algo que yo ya sabía que tenía dentro, entre otras cosas, pero nunca me había dado cuenta lo central que era en mi vida y como motivador central.

- *¿Puedes/quieres compartirla, por favor?*

En pocas palabras, lo que me ha motivado siempre es el sentimiento de asombro y vulnerabilidad que uno siente ante lo inevitable, la muerte, las injusticias irreparables, la falta de cualidades en uno mismo, etc. Aquello contra lo que no se puede luchar, y lo que más me impacta es la sensación de estar de pie enfrentándolo.

- *¿Cómo hiciste para llevarla a cabo, esto es, transformar una emoción tan potente en un mensaje que consiguiese llegar con la misma fuerza, tratando de emocionar en la misma forma que esa experiencia vital te impactó a ti?*

El primer reto que me puse, puesto que es un tema tan abstracto, fue no usar palabras para expresarlo, y buscar alternativas como número de personajes, lugares, metáforas, etc. Fue relativamente fácil, pues durante los mismos ejercicios de reflexión vinieron a mi mente siempre imágenes del océano como símbolo primordial de lo inefable... así que supe que tenía que ser en el mar, y qué mejor que la manera completamente inevitable en la que las olas arrasan con las huellas que uno deja en la

playa. En el instante en que lo pensé, supe que esa era mi metáfora... el mar era el tiempo, y las huellas en la arena sería mi legado en mi sociedad.

- *¿Quedaste satisfecho/a del resultado?*

Sí, y sobre todo agradecido con la ayuda del actor y quienes me ayudaron. También con Carolina por algunos consejos importantes que me obligaron a centrarme en lo importante, y en asegurar que ciertos aspectos clave no se perdieran.

- *Haz una valoración de toda tu experiencia sobre el proceso.*

Sobre todo fue muy valiosa porque me permitió relacionarme después con maravillosos actores y actrices que luego formarían parte de un proyecto más grande y muy preciado para mí. Lo más importante es estar activo en el medio, y estuve muy feliz de estar nuevamente rodeado de gente tan creativa e inspiradora.

- *¿Algo que quieras compartir o que consideres importante que no se te ha preguntado?*

Sólo que quien quiera aprovechar la actividad no deje de apostarle con todo su esfuerzo y creatividad. La creatividad y la imaginación NO son un bien finito, así que ¡sin medirse!

**Ejemplo 2.**

- *¿Qué te acercó al proyecto?*

A mí me presentaron el proyecto como una cuestión sobre la creatividad vinculada a los valores, y me interesó mucho la idea de poder crear algo que transmitirá alguna de mis ideologías, algo de mi forma de pensar, y de hacer y de crear arte.

- *¿Cómo lo sentiste?*

Lo sentí metódico. Y sentí que faltó algo realmente, que no fue suficiente mi proceso final. Sentí que faltó algo de acompañamiento en la realización.

- *¿Cómo viviste la parte de formación? ¿Te resultó útil?*

Ciertamente sí, aunque en el proceso de la realización sentí que faltó acompañamiento, en el proceso de formación fue bastante metódico. Igualmente me hubiera gustado profundizar más en ciertas áreas, como la investigación personal, pero aun así me parece que fue útil.

- *¿Qué aprendiste que no supieras?*

Más que aprender, fue un recordatorio de otras herramientas que he visto a lo largo de mis procesos creativos. Lo que aprendí, lo que puedo más rescatar, fue la forma de trabajar de Carolina.

- *¿Qué es lo que más te tocó, o más te llegó de la formación?*

Las ganas de crear. Tanto de mis compañeros como mías. Y de la directora, Carolina y su pareja, Daoud, lo que más me tocó fue la necesidad urgente de emitir valores a través del arte.

- *¿Y del proyecto en sí?*

Igualmente, lo mismo.

- *¿Cómo resultó descubrir tu experiencia vital?*

La experiencia vital fue muy curiosa, porque era algo que no me había planteado antes y a través de la memoria y de los ejercicios fue una necesidad de compartir esto.

- *¿Puedes/quieres compartirla, por favor?*

Mi experiencia vital trataba con... una parte con la inmigración, una parte con la identidad, en este caso, identidad de género y sexual, que soy hombre, y cómo esto estaba vinculado de alguna manera en la representación de mi forma de ser, mi cuerpo, mi identidad de género, y cómo era percibida por la nueva nación que me acoge.

- *¿Cómo hiciste para llevarla a cabo, esto es, transformar una emoción tan potente en un mensaje que consiguiese llegar con la misma fuerza, tratando de emocionar en la misma forma que esa experiencia vital te impactó a ti?*

Bueno, yo lo que presentaba era un acto psicomágico en el que a través de símbolos se me había asignado sin que yo quisiera por una cuestión de nacimiento, tanto mi nacionalidad como mi sexo. Y al quemar un pasaporte y una salchicha, como una Biblia, la parte religiosa también es importante, lo transformaba en algo que yo pudiera digerir, básicamente, y algo con lo que yo pudiera vivir siempre, porque es algo de mí, pero que en esta digestión podría asumirlo y también modificarlo según mi forma de pensar y mis valores.

- *¿Quedaste satisfecho/a del resultado?*

Moderadamente. Fue, la parte de la realización, fue demasiado rápida, porque tuve que volverlo a realizar porque Carolina no estaba satisfecha con la primera versión que envié. Entonces tuve que volver a realizarla, lo que me complicó un poco las cosas. Pero finalmente, aunque no esté cien por ciento satisfecho, sí que hay una parte de satisfacción en mí, en la parte de ver realizado el producto y de haberlo podido mostrar. Si tuviera que tratar este tema, lo haría de otra manera. Esto es claro. Lo haría de otra manera.

- *Haz una valoración de toda tu experiencia sobre el proceso.*

El proceso fue gratificante, más que el resultado artístico, el proceso de plantearse el proceso, de discernir todo lo que hay dentro de él. Los referentes con los que trabajamos, a nivel artístico y creativo, fue lo que más me enriqueció. Y esto fue un proceso muy gratificante. Me gustó más el proceso, en este caso, un proceso creativo, que el resultado final.

- *¿Algo que quieras compartir o que consideres importante que no se te ha preguntado?*

Sí, mi alta gratitud. Para las personas que dirigieron este proyecto, para todos los que estuvieron implicados, tanto Carolina y Daoud, como mis compañeros. Y también que esté tipo de formación tendría que fomentarse más, porque es altamente enriquecedora, a todos los niveles.

**ANEXO 10: Enlaces a la obra audiovisual y teatral de Carolina Rivas**

- Enlace al texto dramático *Huye de Z., huye*  
<http://www.puntodepartida.unam.mx/index.php/669>
- Trailer del cortometraje *La vida se amputa en seco*  
<https://www.youtube.com/watch?v=I6ChtG0OjTk>
- Trailer del cortometraje *Zona cero*  
<https://www.youtube.com/watch?v=hzNvgYQIaRE>
- Cortometraje *Zona cero*  
<https://www.youtube.com/watch?v=f4mx0iOCBuI&list=PLSv2270vLrx3m1IsIakgVbF3EDnfs54dL>
- Trailer del documental *Ruedas de la fortuna*  
<https://www.youtube.com/watch?v=NcroHmhUoGc>
- Trailer largometraje *Lecciones para Zafirah*  
[https://www.youtube.com/watch?v=zYO\\_3UGNZs4](https://www.youtube.com/watch?v=zYO_3UGNZs4)
- Trailer largometraje *El color de los olivos*  
<https://www.youtube.com/watch?v=CuSqTvsVKC0>
- Trailer largometraje *1 para 1*  
<https://www.youtube.com/watch?v=YTd0hs4xALw>
- Largometrajes de Carolina Rivas disponibles en la plataforma Filmin:
  - o *Lecciones para Zafirah*
  - o *El color de los olivos*
  - o *1 para 1*
  - o Serie completa de *Videovalores*<https://www.filmin.es/directora/carolina-rivas>
- Trailer de la obra de teatro *La historia de un árbol*  
<https://www.youtube.com/watch?v=18nqG8tcy9g>
- Canal de *Videovalores* en Youtube: cine mensajes para un mundo mejor  
<https://www.youtube.com/channel/UCZgkhhbTIYdVDoxP4pWjEmNw>

- *Videovalores* de autoría Carolina Rivas y Daoud Sarhandi (11 cortometrajes)  
[https://www.youtube.com/playlist?list=PLVUZDiQC7ZslpK\\_\\_j2OzgU89cZwpN1qDR](https://www.youtube.com/playlist?list=PLVUZDiQC7ZslpK__j2OzgU89cZwpN1qDR)
- *Videovalores* de los participantes en el proyecto (26 cortometrajes)  
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLVUZDiQC7Zsln5rbQ5GHopymtJMiDG1rn>

