

LA TRANSPARENCIA DE UN DIARIO AUDIOVISUAL DE FICCIÓN: *MAPA* (2012), DE ELÍAS LEÓN SIMINIANI

THE TRANSPARENCY OF AN AUDIOVISUAL DIARY OF FICTION:
MAPA (2012) OF ELÍAS LEÓN SIMINIANI

Agustín GÓMEZ GÓMEZ

Universidad de Málaga
aggomez@uma.es

Resumen: *Mapa* (2012) de Elías León Siminiani es una película que reúne un conjunto de conceptos afines y contradictorios. Es ficción, documental, diario, memoria, autobiografía, autorretrato, *road movie*... y al mismo tiempo juega con un texto en el que se subsumen paratextos, intertextos y metatextos. En un complicado ejercicio de autorreferencialidad, su director nos proporciona una obra del yo en el que autor, narrador y personaje se muestran en una misma entidad. Este artículo es un análisis sobre los mecanismos que ha utilizado para construir un relato en el que el efecto de realidad predomina sobre cualquier otro.

Abstract: *Mapa* (2012) of Elías León Siminiani is a film that brings together a set of related and contradictory concepts. It is fiction, documentary, diary, memory, autobiography, self-portrait, *road movie*... while it plays with a text in which are subsumed paratexts, intertexts and metatexts. Its director provides us a film of self in a complicated

exercise of self-referentiality, in which author, narrator and character are shown in the same entity. This paper is an analysis of the mechanisms that he has used to build a story in which the effect of reality prevails over any other.

Palabras clave: Obras del yo. Primera persona. Diario audiovisual. Documental. Autoficción

Key Words: Films of the self. First-person. Diary audio-visual. Documentary. Autofiction

1. Introducción

Mapa es la cartografía personal de su director, Elías León Siminiani. La película es el viaje que hace a la India, su regreso a España y la vuelta a la India. A partir de una ruptura sentimental, y del abatimiento que le produce, tiene un arrebato con una canción de Matthew Sweet y decide irse a la India como mochilero para hacer un "diario-película". Inicialmente duda entre México y la India, pero una amiga, Luna, le recomienda la India. Su llegada le proporciona un fuerte choque visual, cultural y de soledad. Todo eso lo va recogiendo en una especie de diario, de manera que sobre la pantalla vamos viendo algunas fechas, que comienzan con el 16 de abril de 2008, cuando viaja de Madrid a la India, aunque el relato ya había comenzado antes en la capital española, incluso antes en otro viaje anterior a Marruecos, y termina el 20 de octubre de 2010 cuando decide regresar de nuevo a la India y terminar su película. Los espectadores vamos viendo la construcción del film, en ocasiones con los comentarios del propio director sobre lo que está sucediendo y lo que mejor conviene a una narración que es autobiográfica, diario y documental entre otras cosas.

Nuestro objetivo es situar la película *Mapa* dentro del contexto de las obras audiovisuales del yo. Lo que de ella hay de autobiografía, autorretrato y, sobre todo, diario, que es como se ha definido desde la productora, desde la crítica y como la define el propio autor. La diversidad de estrategias del yo son hoy en día muy amplias, y muy relacionadas con las literarias, por lo que resulta adecuado poner un poco de orden para saber situarnos en cada caso. Como punto de partida, y para fijar el concepto tratado, exploramos la literatura existente sobre el diario audiovisual dentro de las obras del yo audiovisual y su aplicación a la película de León Siminiani.

La película prevee una interpretación modelica de corte documental-autobiográfico, aunque en todo momento se nos haga dudar de la veracidad de dicho relato. Siminiani utiliza toda una artillería de recursos para reforzar el sentido de *Mapa* como obra de no ficción y, lógicamente, para que el lector haga una lectura en clave real. El "hacer parecer verdadero" no es más que una táctica discursiva que pertenece al propio texto. Cómo se contruye esa impresión de veracidad y cuáles son los recursos empleados para dar esa apariencia de verdad es parte del propósito de este trabajo. El director planea una sólida estrategia para que la "intriga" del documental sea parte intrínseca de la película y para que sea precisamente esa intriga la que nos haga sospechar de que hay ficción encerrada en el relato. En ningún caso se nos da gato por liebre, sino que fuerza interpretaciones escépticas que van más allá de la creencia en la veracidad de los hechos de todo relato documental. Nos interesa, por tanto, lo que concierne a las estructuras y estrategias contenidas en el texto, incidiendo en los niveles sonoros (tipos de voz que se utilizan a partir del yo) y visuales

(representación del autor-narrador-personaje) que utiliza el director para construir un efecto de ilusión referencial, según la terminología de Roland Barthes (1987: 186-187)³¹³.

2. Sinopsis y géneros de la película

Mapa es el viaje personal de su director por la India, España y, antes, por Marruecos, pero lo que verdaderamente recorre es una geografía interior. El trayecto es el del desamor y la búsqueda de una pareja, pero simultáneamente es cómo hacer la película que va construyendo. El comienzo es su ruptura sentimental en Marruecos con su novia Ainhoa. Ya en Madrid, se queda sin trabajo y por un arrebatado decide marcharse a la India para hacer una "película diario". El 16 de abril de 2008 llega a Delhi en lo que será un periplo por la India de cuatro meses y medio. De Delhi viaja a Varanasi y de ahí a Calcuta, donde se centra en la arquitectura colonial. En las tomas que va haciendo y comentando aparece el que llama el Otro, un desdoblamiento de personalidad que le permite dialogar sobre lo que piensa y está haciendo. De Calcuta vuelve a Delhi, luego a Leh y finalmente va a Rishikesh. Allí, donde había estado su amiga Luna haciendo yoga, se da cuenta de que está enamorado de ella y decide volver a España. Su intención es proponerle que viajen juntos a la India y transformar ese diario en una película de amor. Pero cuando llega no se atreve a decirle nada y pasa seis meses, entre enero y junio de 2009 en Santander, hasta que comienza una relación con Luna y preparan viajar a la India después del Monzón. Pero finalmente Luna se marcha a Barcelona para seguir estudiando yoga y le abandona por un yogui formado. La desesperación va en aumento y la película está atascada.

Es esos momentos de confusión recibe un mensaje de Ainhoa, la pareja inicial y de cuya ruptura sentimental parte el arrebatado que tuvo. Estamos en agosto de 2010. Esto le da una cierta tranquilidad y decide tomar el control de la película. Para ello comienza lo que llama el "Rito del olvido", que consiste en borrar el recuerdo de Luna. Pero el 3 de septiembre, en ese proceso de eliminación de los recuerdos, tiene un accidente de coche del que sale ileso. Aunque busca en el accidente una señal no encuentra nada. Al día siguiente su hermana cumple años y hace una fiesta. En ella oye la canción *At lost* de Etta James y, al igual que cuando escucho *Walk Out* de Matthew Sweet, tiene otro arrebatado. Decide volver solo a la India y terminar la película.

La música está en la base de los dos arrebatos que le mueven a viajar a la India. A lo largo de la película la música también tiene un espacio importante. Quizá por eso *Mapa* se presenta como "Una película-canción de León Siminiani". No obstante, ni narrativamente, ni estéticamente se puede aplicar el concepto musical a la película. Es más una declaración de intenciones, un efecto sentido a partir de unas canciones, que un vínculo con ellas. Siminiani construye una compleja red de conceptos cinematográficos ligados a *Mapa* que oscilan entre la realidad y la ficción, entre la objetividad y la subjetividad, y la música es uno de esos recursos para involucrar al espectador, no en hechos sino en sensaciones.

El director opta por contar su historia con una absoluta ausencia de pluralidad de voces. Nunca abandonamos su punto de vista. Por ello pone en antecedentes al espectador,

³¹³ El efecto de realidad que analiza Barthes, lo hace a partir de Flaubert y Michelet. Para un planteamiento sobre el documental y el "hacer parecer verdadero" pueden verse los trabajos de Zunzunegui y Zumalde (2014: 843-865) y Zumalde y Zunzunegui (2014: 87-94).

le cuenta quién es, cómo se encuentra y, además, le dice que va a hacer una película. Si eso no fuera suficiente, implica al espectador, que ve como se va haciendo en un *work in progress*, en ocasiones con comentarios como "esto no funciona", "¡funde a negro!", "qué derecho tienes a grabar a esa chica".

La película comienza con una confesión sobre un acontecimiento del pasado. Luego otras sobre un pasado reciente y termina en el presente. Esto da lugar a que el relato, a partir de ese instante, tome el presente continuo como tiempo narrativo principal, y de ahí nos aproximamos a lo que vive el director, que es también personaje. Los comentarios que hace sobre las imágenes que ha grabado las hace en tiempo presente y primera persona del singular. Aunque el sonido está grabado durante la edición, prefiere utilizar este tiempo verbal, a pesar de que se trate de instantes del pasado, porque de esta manera la inmediatez es mayor y así consigue que los comentarios que hace sobre esas imágenes sean como en el momento de filmarlas. El narrador, Siminiani, se sitúa detrás de la cámara y aparece como personaje de la acción que cuenta su historia. Esta construcción en primera persona; unidos narrador, autor y personaje; y en presente, hace que el espectador se enfrente a la historia como si se estuviese construyendo frente a sus ojos y oídos. En definitiva, es una solución para, a través de esos recursos narrativos, crear el efecto de que lo que estamos viendo es real, connotadores de mimesis, como lo denominó Genette (1972: 186), que garantizan el efecto de realidad.

El personaje que construye el director está a mitad de camino entre las dudas existenciales en su relación con las mujeres de Woody Allen y el juego de personalidad entre un álter ego y un yo nominal de Nanni Moretti. Pero a diferencia de ambos, él se presenta como Elías León Siminiani, de manera que la confusión se produce entre autor y actor, en dónde termina uno y dónde empieza el otro. Se manifiesta como un individuo desastroso, autoconstrucción que tiene el mismo efecto que el exhibicionismo de Michel Moore o de Chris Waitt en *La historia completa de mis fracasos sexuales* (2008), es decir, la exageración o lo hiperbólico de situaciones y comentarios por raras que puedan parecer se aceptan porque es consustancial al personaje. También a diferencia de Allen y Moretti, que son actores, él solo sale en imagen dos veces al final de la película, y en otras dos en un contraluz que dibuja su silueta. Esta ausencia es contrarrestada por la constante voz que narra las imágenes, pensamientos e ideas. Esto permite que la identificación que el espectador tiene entre autor y personaje sea fuerte a través de la voz y uso de la primera persona del singular, pero que sea más débil en cuanto a la credibilidad del personaje. Para neutralizarlo, el personaje se presenta como neurótico, dubitativo e inseguro, lo que hace que una vez que el espectador ha asumido estas características elimine las incertidumbres que su ausencia física podría crear. La voz de Siminiani sirve, además, para anclar, casi construir, el significado de las imágenes que vemos. El autor juega con dos modos de voz narrativa, *off* y *out*, que hace que no se pueda producir un proceso de alejamiento. En una precisa y calculada utilización de las voces, cuando la persistencia de la primera nos distancia del personaje, la voz directa de detrás de la cámara nos vuelve a aproximar.

Esta deliberada subjetividad conlleva que podamos calificar la película como autoficción, es decir, que el autor se inscribe en la película asumiendo una enunciación directa, no delegada, en un formato que pretende ser documental pero que contiene numerosas rupturas con la idea de la no ficción. *Mapa*, por tanto, se mueve entre ficción, documental, diario, memoria, autobiografía, autorretrato, sin olvidar la *road movie*. "Documental romántico", "película-canción", "a medio camino entre el ensayo fílmico, el

diario filmico y la crónica documental” es como la productora Avalon definió el proyecto (Fernández, Oroz, Cerdán, 2013: 1-10) y “Película-canción” es el subtítulo que lleva finalmente, concepto ambiguo y poco relevante que le permite no tomar partido sobre los de diario y documental, que por ser los más canónicos hubiesen sido más arriesgados. No obstante, el propio Siminiani nos habla de un “corto diario” anterior y de hacer una “película diario”, aspecto sobre el que incidirá en otros momentos a lo largo del film.

La intención de vincular la película con el formato documental tiene mucho que ver con la producción y comercialización. La productora Avalon presentó 8 candidaturas a los goyas, entre ellas como mejor documental, nominación que obtiene, aunque no el Goya. La estrategia era conseguir una candidatura, la de Documental o la de Dirección novel, para que diera visibilidad a *Mapa* (Fernández, Oroz, Cerdán, 2013: 7). Esta planificación no quiere decir que no sea una obra de no ficción, en todo caso que las productoras trataron de sacar el mayor provecho posible de los intersticios que dejan estas categorías poco adecuadas a los tiempos que corren. El director, en un coloquio presentado por Jordi Costa, señaló que es documental en tanto que lo que aparece es real, son cosas que le han pasado, son sus amigos, pero la narración es de ficción³¹⁴. Si lo tomásemos al pie de la letra, esto nos llevaría a la definición de relato de ficción basado en hechos reales.

Aunque la idea de un diario audiovisual no tiene necesariamente que enlazar con el documental, es a él al que nos aproximamos con mayor naturalidad. Cuando alguien decide contar parte de sí mismo se considera que aquello que expresa es verdad o al menos su verdad. La necesidad de hacer creíble el relato lleva a cada autor a recurrir a cuantos medios estén en su alcance para hacerlo verosímil. Siminiani desde el primer minuto despliega toda una batería de recursos con este propósito. La confesión de una ruptura amorosa vinculada con unas imágenes rodadas anteriormente y su propio comentario sobre la imposibilidad de que esas u otras imágenes solucionen problemas afectivos, viene a corroborar la veracidad de los hechos. Esa posición que adopta el autor respecto del tú enunciatario (fundamentalmente el espectador, pero en ocasiones Ainhoa y él mismo desdoblado), es una forma muy particular de hacer el pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (1994), es decir que lo que se dice es verdad. El propio autor-personaje en un momento señala la condición de documental de la película, precisamente por su proximidad a lo real-verdadero: “finalmente le propongo a Luna que sea un personaje en la película, que como es documental, pues vale que los personajes sean gente de verdad”.

Mapa también tiene mucho de *Road movie*, principalmente en el sentido de recorrido iniciático que transforma al que lo realiza. Aunque ese género se ha asimilado a un viaje por carretera, y normalmente en coche, cualquier desplazamiento que parte de una crisis del sujeto, que lo transforma por las vivencias del viaje y que termina encontrándose a sí mismo, se puede considerar una *road movie*. En literatura, la *Odisea* o *El Quijote* son ejemplos de relatos de viaje de estas características. Siminiani va a la India, la recorre durante casi cinco meses, y regresa enamorado de una mujer que se quedó en Madrid. Al llegar a España, aunque se asiente en Santander durante un periodo, recorre también parte de la geografía del norte y finalmente tiene un accidente de coche del que sale ileso. El final del viaje es de nuevo volver a empezar. Y decide volver a la India para acabar la película que termina en ese momento. Todas estas características hacen que cumpla de manera ortodoxa los principales rasgos distintivos de las *road movies* aunque no se quede en ese género. No hay que olvidar tampoco

³¹⁴ Se encuentra en los extras del DVD: Taller Canal +: “Mapa”.

la importancia de los viajes en los relatos autobiográficos que, como nos dice Fernando Romera Galán (2010: 373), no son tanto por un problema de veracidad, sino de cómo es capaz un autor de mostrarse en público.

2.1. Arranque de la película

En los primeros cinco minutos, hasta que sale el mapa de la India con el título, *Mapa*, se han puesto sobre la mesa todos los mecanismos que marcan la construcción de la película: meganarrador en primera persona que utiliza principalmente dos voces narrativas, idea de documental, concepto de diario, puestas en abismo con autocitas y otras referencias cinematográficas, género vinculado al viaje (*road movie*) y a una dramatización amorosa. No se nos escapa que esta declaración de intenciones nada más comenzar la película contribuye en la veracidad de lo que vamos a ver.

La narración continua con dos datos relevantes, la insistencia de que se trata de una película diario y que el punto de arranque es la canción *Walk Out* de Matthew Sweet:

Sin Ainhoa y sin trabajo me invadió un profundo vacío. Igual por eso comencé a escuchar música de los 90 [...]. Hasta que una noche di con un tema de Matthew Sweet cuya letra me preguntó desde el pasado: When you look into a mirror³¹⁵ [...] voy a hacerle caso a Matthew Sweet y marcharme. Me marcho a hacer mi primera película. Una película diario.

En este comentario están presentes cuatro claves: ruptura amorosa como desencadenante de la acción, importancia de la música (de ahí el subtítulo de película-canción), el viaje como acción y el diario como elección formal del relato.

2.2. Mapa ¿un diario audiovisual de ficción?

Tanto en el texto como en muchos de los paratextos que ha generado la película, hay una clara unanimidad en catalogar a la película como un diario audiovisual o película diario.

El diario audiovisual es, junto a la autobiografía (ambos provenientes de la literatura) y el autorretrato (procedente de la pintura), uno de los más importantes modos de construir una obra del yo o en primera persona.

La principal diferencia entre un diario y una autobiografía es que la autobiografía es un relato retrospectivo, un recordarse, mientras que el diario se va construyendo día a día, es coetáneo. Normalmente en el diario se van marcando las fechas de esas vivencias que quedan reflejadas en el texto, por lo que predomina el *autos* y el *grafe*. El *bios* no desaparece del todo, aunque la reconstrucción de la historia personal no sea un argumento prioritario. De hecho, en *Mapa* apenas sabemos nada del autor que no sea su presente. El diario se convierte de esta manera en una producción privada, la más privada dentro de la escritura del yo, y posiblemente la más íntima. Desde sus comienzos en el siglo XVIII —nos referimos

³¹⁵ "When you look into a mirror / The reflection that you see / Is a shell of what you were / It's not who you want to be. / You're gonna change / You just about made up your mind / You're gonna change / You're gonna change / And when you leave it all behind / What will the past remember? / What will the future bring when you walk out? / you walk out" [...]. "Cuando te miras al espejo / el reflejo que te devuelve, / ¿es una máscara de ti? / ¿es éste quien quieres ser? / Pero vas a cambiar / Estás a punto de decidirte. Vas a cambiar / Sí, vas a cambiar [...]. / Y cuando lo dejes todo atrás... / ¿Qué te llevarás del pasado? / ¿Qué traerá el futuro cuando te marches? / Cambiarás cuando te marches".

a su forma moderna, sin detenernos en los ensayos personales que se remontan a la antigüedad— y hasta llegar al siglo XIX, el diario va adquiriendo cada vez más un carácter público y externo que da lugar a que en su construcción haya estado siempre presente la idea de su publicación. En la actualidad el diario es más una elección narrativa y expresiva, sin que exista necesariamente la formalidad de construirlo fragmentadamente. En el terreno audiovisual los actuales videoblog han traído una renovación del género. El propio Siminiani se ha referido a la “hegemonía de la expresión en primera persona que han traído las redes” para explicar la abundancia de obras de estas características en la actualidad³¹⁶, aunque sus puntos de referencia no son de la red sino cinematográficos.

A esta idea está ligada el hecho de que el diario trasciende de la mera expresión de lo personal para incidir también en el presente del autor y, en virtud de la verdad que debe representar, pensar sobre la época que le ha tocado vivir. Pensemos por ejemplo en David Perlov o Raymond Depardon para darnos cuenta de la distancia que *Mapa* tiene respecto a estas propuestas que parten del yo para llegar al nosotros, mientras que el yo de Siminiani es intransferible porque se convierte en personaje único y cuyo punto de vista es él, incluso lo que ve sirve para expresar cómo se siente. Sin embargo, nuestro autor no omite del todo los referentes a la actualidad. Precisamente la pobreza de la India le plantea problemas morales a la hora de grabar determinadas escenas, e incluso esa crisis le hace, cuando llega a España, filmar la movilización de 15 M. Por eso, aunque en esencia sea una película casi-amorosa, de encuentros y desencuentros del autor-protagonista, eso no es un obstáculo para representar el tiempo en el que vive. En uno de los extras del DVD se señala que inicialmente *Mapa* fue más un cuaderno de viaje visual que un diario fílmico. A esto añadía que “intentaba conjugar el punto de vista subjetivo con contenidos de interés objetivo (sociológicos, históricos, turísticos...)”³¹⁷. Efectivamente, en el tiempo en el que está en la India no descuida determinados aspectos que tiene que ver con la sociedad y su historia, incluida la colonial, y en España recurre al fútbol y a movilizaciones populares con reivindicaciones sociales como dos caras muy diferentes del mismo país.

Según Jim Lane, el diario audiovisual suele mantener una estructura básica con unos fragmentos de la vida ordenados cronológicamente que parten de una crisis individual (Lane, 2002: 33). La obra se convierte en un proceso de reconstrucción personal y la propia película en una obra en construcción. Esta definición se ajusta como un guante al caso de *Mapa*, que como hemos señalado arranca con una separación que sitúa al protagonista-autor en la necesidad de recuperarse, de buscarse a sí mismo, y para ello ordena de forma cronológica los hechos.

En todo diario audiovisual el sujeto de la enunciación se inscribe en la imagen (también lo puede hacer a través de la voz, como luego veremos) y muestra cuestiones íntimas, a veces apropiándose de material de archivo familiar o personal para reflexionar sobre unos determinados acontecimientos de su vida. Se anula lo impersonal para, a través de la primera persona, realizar, las más de las veces, una coherente narración sobre concretas experiencias o episodios personales. Desde el momento en el que el diario se muestra como un recorrido de vida amplio, se convierte en una autobiografía, con la única diferencia de que la voz enunciativa en un caso siempre es en primera persona —lo que Gérard Genette denomina como narración autodiegética (1972: 298-300)— y en la autobiografía puede adoptar otras. En muchos sentidos el diario se encuentra a medio camino entre la

³¹⁶ Se encuentra en los extras del DVD: *Taller Canal +: Mapa*.

³¹⁷ Se encuentra en los extras del DVD: *The Beatles Ahsram*.

autobiografía como escritura de la vida y el autorretrato como retrato/imagen de sí mismo. Como hemos mencionado antes, en *Mapa* la imagen del director solo sale brevemente en dos momentos. La primera vez es un contraluz que dibuja su silueta pero que no permite ninguna identificación, y al final de la película en dos ocasiones, cuando está en el hospital después del accidente, y cuando sale de casa con el equipaje para volver a la India. En todos estos casos se produce un autorretrato, pero en el audiovisual hemos de considerar a la voz como un elemento tan definitorio como la imagen. Desde esta perspectiva, a lo largo de la película el concepto de autorretrato es permanente. El sujeto de la enunciación se coloca en un lugar privilegiado para, a través de su propia voz, encontrarse a sí mismo e interrogarse sobre quién es, dando al autorretrato un sentido autorreflexivo. A diferencia de la autobiografía, que habla en pasado (quién he sido), el autorretrato lo hace en presente (quién soy), como en el caso de *Mapa*.

Todo diario, como toda obra del yo, se enfrenta al problema de conjugar el relato veraz y la subjetividad de la primera persona, o dicho en términos audiovisuales, la unión del formato documental con la ficción. Este problema fue planteado por Serge Doubrovsky que acuñó el término de autoficción en 1977 para hacer referencia a la coincidencia entre el nombre del protagonista de su novela *Fils* con el suyo (Doubrovsky, 1977). Es una forma de mostrar sentimientos, experiencias y autorreferencias con un gesto exhibicionista-narcisista y fabulador (ficcional). Este sería el caso de *Caro Diario* (1993) de Nanni Moretti, que nos remite a la forma ortodoxa del diario (*Querido diario...*), en la que se dan cita sus pensamientos, sus reflexiones sobre la realidad y datos personales fragmentados que sirven para completar el conocimiento que tenemos de él; pero también de *Mapa*, en el que la forma de ser del autor-personaje la vamos conociendo a través de cómo afronta los acontecimientos.

La recurrencia a *Caro diario* es pertinente porque representa uno de los mejores ejemplos de diario de autoficción, sin que por ello pierda en absoluto las características del género diarístico. Lo hiperbólico plantea una distancia con la realidad pero al mismo tiempo consigue una identificación —paródica— con esos pensamientos. De esta manera se perfila el personaje Moretti, su manera de pensar, su forma de enfrentarse a la realidad y su toma de posición respecto a todo aquello que le interesa (Vilageliu, 2008: 195-207). Pero además, como señala Domenec Font, es una postura de los cineastas que se cobijan bajo el manto paródico e histriónico para hablar del yo sin necesidad de exponer su propia biografía (Font, 2008: 40). León Siminiani adopta una postura muy similar en su peculiar forma de analizar, o comentar, la realidad y de mostrar su personalidad. Es en estos momentos cuando el *autos* y *grafé* se juntan aún más en una narración que va ganando en ficción sin salir de la no ficción. Las obras audiovisuales del yo se enfrentan a la veracidad desde todos los lugares que lo hace el documental habitualmente, pero hay que añadirle la problemática del relato subjetivo en el que todos los hechos solo tienen el filtro de quien lo ha construido. Ni siquiera nos podemos interrogar sobre si se trata de un *fake* o falso documental (o no) porque en este tipo de textos no hay 'pistas' que nos indiquen que lo que hemos visto ocurrió en la realidad. Los mecanismos de veridicción se encuentran en la forma que adopta el relato, y si éste aúna la ficción, el documental y lo autobiográfico en un mismo texto, no hay confusión, en todo caso complejidad.

Aunque en un primer momento parece que todo se circunscribe a un relato veraz, enseguida comprobamos que el *grafé*, especialmente el montaje, aporta un sentido que las imágenes, y los hechos, no poseen por sí mismas. Incluso la música, la que provoca el inicial

arrebato que induce al autor-protagonista a marcharse a la India, está incorporada posteriormente. No me refiero a la post-sincronización, sino al cambio de un supuesto arrebato por una canción, al cambio de canción porque no se tienen los derechos para incorporarla (inicialmente el arrebato no fue por la canción de Sweet sino por otra de Queen, lo que queda reflejado en el *Teaser*, como veremos más adelante). Si hay algo que un diario no debe tener es la rectificación, transformar el texto una vez escrito, porque hace que el pacto de verdad se rompa. En su defensa, nos deberíamos preguntar cómo se adecuaba la idea de diario escrito con la del audiovisual. Si en su momento el concepto de *Camera Stylo* de Alexandre Astruc quería igualar la escritura cinematográfica a la literaria, era para defender las posibilidades expresivas del cine, no para llegar a una posición servil. La inmediatez que tiene el diario escrito es imposible en el audiovisual, pero eso no lo inhabilita, únicamente nos está diciendo que las reglas de juego, si se prefiere el lenguaje, es diferente. Cuando Siminiani dice al comienzo de la película “si esto es un diario, el vértigo y la duda de este momento hay que contarlos”, incide en la idea de diario, pero es fácil entender que las dudas de ese momento no se pueden expresar como cuando uno escribe en un diario, sino que se necesita la distancia que el relato audiovisual impone.

El personaje de Luna es especialmente interesante dentro del concepto de autoficción. En ningún momento la llegamos a ver a pesar de que es quien le sugiere que vaya a la India y que llega a mantener una relación con el autor-personaje. Pero Siminiani, además de las referencias a ella, la introduce de tres maneras. En una oímos una conversación que el director mantiene con Luna. A ella no la oímos pero sabemos que está al otro lado del teléfono. En esa conversación le pide autorización para utilizar unos videos de cuando era niña, a lo que accede porque luego la vamos a ver en un zoo en Estados Unidos. La tercera ocasión es la más relevante, porque Siminiani nos dice que el nombre de Luna es falso, lo que hace que se refuerce la idea de que detrás, aunque oculta, debe haber una persona.

La importancia de Matthew Sweet, además de la idea desencadenante del viaje, viene determinada por un paratexto, el *teaser-trailer* que había hecho previamente a petición de María Zamora, la productora ejecutiva³¹⁸. En esa obra de cinco minutos, el material de la India ya está rodado y vamos viendo algunas imágenes que están en la película. Pero lo importante es que en esa idea inicial el arranque no es a partir de la canción de Sweet sino *Play the game* de Queen. Incluso se ve a Siminiani bailando la canción y diciendo que él se creyó el arrebato de Queen y que la película parte de un arrebato. Una de las características de un diario es que no se modifica. Se escribe a partir de experiencias, emociones o reflexiones que uno tiene en el momento de la escritura, precisamente para que con la lectura posterior se pueda observar lo que en aquellos momentos se sentía y vivía. Por eso la modificación posterior rompe la idea del diario o en todo caso se aproxima a unas memorias en las que el autor construye el relato a posteriori y eso le permite ser selectivo y adecuarlo a una idea global. Como antes hemos señalado, nos tenemos que enfrentar al modo de construir un diario audiovisual, lo que marca unos límites entre lo pensado y sentido y la manera de expresarlo. Si la estructura cronológica es algo que define a un diario audiovisual, hay que sumarle el que sea realizado en periodos cortos de forma ininterrumpida (más próximo al día a día que el mes a mes) y que presente el fragmento como estructura y que tenga un carácter doméstico. Hay que añadir también que sea elaborado con una meta poco preconcebida, lo que permite que a partir del material rodado se pueda construir la narración diarística, como en los casos de Perlov, Morder o Mekas

³¹⁸ Se encuentra alojado en http://www.youtube.com/watch?v=guRUty0re_k.

(Cuevas, 2008: 105). Entre esos espacios formales y expresivos se mueve precisamente la ficción en la no-ficción.

A este paratexto tendríamos que añadir otro, el tráiler oficial, en el que se define a *Mapa* como “Una película de ida y vuelta”. En él se elabora una idea que parte de la soledad del lugar en el que uno vive y la necesidad de cambiar. Para salir de esa situación una salida que se le ocurre es hacer un viaje, y luego, cinco meses después en Varanasi (India), repite la idea de la soledad, de estar lejos de casa y comprender que el cambio que buscaba no estaba en ese viaje y que tiene que volver a casa. El tráiler es en apariencia escueto en información “real” sobre la película. Sí sabemos que es un documental, porque lo primero que vemos es que en los Goyas fue nominada al mejor documental y que en el Festival de Sevilla ganó el premio al mejor documental europeo. Además, una imagen nos muestra una cámara y junto al equipaje de viaje una bolsa de equipo de filmación, es decir, hay un dato de rodaje que no está en las antípodas de una forma de autodocumental. Aunque en el tráiler nominalmente se ha omitido la idea del diario y del yo, la voz en primera persona no deja demasiadas dudas.

2.3. Las voces de Siminiani

El comienzo de *Mapa*, cuando vemos el corto de *Límites*, nos dice que se trata de un diario, en aquella ocasión en un formato de cortometraje pero que ahora se va a convertir en largometraje: “me marché a hacer mi primera película, una película diario”. Además, se nos muestra que autor, narrador y personaje se aúnan en una misma entidad narrativa que adopta la primera persona como marca enunciativa con dos voces narrativas. La principal es una voz *off*, una enunciación extradiegética del propio Siminiani, y otra secundaria, *out*, que irrumpe en la imagen cuando el director aunque no forma parte del encuadre (está detrás de la cámara) habla con otro presente en campo. La primera vez que le oímos en *out* es en el corto *Límites* y posteriormente le oiremos en otras 10 ocasiones, siempre en diálogos con otras personas que se le aparecen o en dos escenas con Ainhoa.

Los narratólogos, a partir de Genette han contribuido a una más precisa definición y, sin detenerse tanto en esa denominación, han preferido partir de si son intradiegético o extradiegéticos, y dentro de cada uno de ellos si son homodiegéticos —la que relata sus experiencias (personajes)— o heterodiegéticos —fuera de la historia que narra (no personajes)—. En el caso de *Mapa*, como en los casos en los que existe un narrador autodiegético, lo normal es que predomine la voz *off*. Javier Gómez Tarín distingue en este caso la voz *over* como un narrador no personaje, como una enunciación delegada extradiegética, mientras que la *off* sería el narrador autor cuya enunciación es directa intradiegética (Gómez-Rubio, 2013: 8-9). En *Mapa* se produce una casi ausencia en imagen del autor-protagonista, pero está presente a través de la voz que se corresponde con la posición de la cámara y que siempre se relaciona con la acción diegética. En ningún caso es un locutor invisible, aunque no se le vea. Además están las once veces en las que irrumpe la voz directa *out*, más las dos en las que aparece en imagen, lo que hace que la posición intradiegética se refuerce. Es decir, se parte de un narrador personaje, que no delega, que se sitúa detrás de la cámara y que se superpone a las imágenes como un comentario a estas, y que se combina en ocasiones como voz diegética en un fuera de campo. La voz editada ata la imagen. No hay que perder de vista que en el diario filmado la imagen precede al comentario. En el caso de *Mapa* esto es más que evidente, pues todos los comentarios parten de una imagen previa grabada a las que el autor suele dar un sentido que no siempre

tienen. El modelo de montaje horizontal o “del oído al ojo” que Bazin propuso para la obra *Letter from Siberia* (1957) de Chris Marker, se ajusta bien a Siminiani. Las imágenes no se suceden unas a otras en una relación de sentido, sino que la narración va del oído al ojo (Bazin, 1998: 257).

3. Antecedentes. *Zoom* (2005) y *Límites: 1.ª Persona* (2009)

Mapa comienza con una puesta en abismo, con unas imágenes pertenecientes a un corto anterior. En pantalla leemos *Límites, un cortometraje de León Siminiani*. Luego oímos una voz que dice:

Un mes después de volver de Marruecos Ainhoa y yo nos separamos. Fue una ruptura súbita y galopante. Una noche empezamos a hablar y a las dos horas nuestra relación de tres años se derrumbo sin remedio. Yo sabía que era necesario dejarlo pero no lo quería aceptar. Así es que me impuse demostrarle la vigencia de nuestro amor montando las imágenes que de ella había grabado en el desierto. Como si el amor pudiera demostrarse a posteriori haciendo videos. Me llamo Elías León Siminiani. Tengo 37 años y trabajo dirigiendo series de ficción juveniles para la tele [...]. Empecé a hacer videos de otro tipo, con situaciones de mi propia vida. Como este sobre mi ruptura con Ainhoa hace dos años [...]. El caso es que este corto-diario sí que fue bastante bien, y yo pensé, pues igual esto es una señal para volver a intentarlo en el cine [...].

Este inicio nos pone en situación de una metautonarración en la que *Mapa* se relaciona con otra obra anterior, *Límites: 1.ª persona*, que es del mismo autor. En este corto encontramos algunas de las claves que van a verse en *Mapa*. A los 4 minutos del corto vemos la imagen de espaldas de Ainhoa montada en una duna y cómo se gira para grabar al director. El relato que oímos es el mismo que en *Mapa* hasta las tres primeras frases. Luego cambia. En el corto la voz seguía de esta manera:

Así es que me impuse la misión de demostrarle nuestro amor con un video. Revisé las imágenes del desierto una y otra vez en busca de pruebas innegables de nuestra complicidad. Por supuesto, mi objetivo era no solo convencerla, sino abrumarla con el video. Comencé a manipular las imágenes. Primero me deshice del sonido original que era amateur e iba en mi contra. Luego escribí una teoría pseudoanalítica en torno al cine y el amor y llamé a Luis Callejo para que la leyera, porque yo odio oírme y ella siempre decía que le encantaba su voz. Añadí ralentizados y otros efectos propios de una presentación pública para conseguir un falso tono expositivo. Unos cuantos guiños pixelados y unas notas de piano impresionista acabaron de darle al video el punto juguetón que siempre tuvo nuestra relación. Repitiendo estratégicamente ciertos momentos hice hincapié en detalles que a la luz del texto tomaban un significado opuesto al que tenían cuando se grabaron [...].

Al final del corto, los créditos solo nos dan una simple pero relevante información: “ella: ainhoa ramírez. yo: león siminiani. voz: luis callejo. música: claude debussy”. Toda esa información ya nos la había dado. Se nos había dicho que ella era Ainhoa y que la voz over

era la de Luis Callejo. De la música solo se nos había dicho que era impresionista, pero Debussy es el máximo exponente de la música impresionista. Faltaba el yo para certificar la identidad entre autor, narrador y protagonista y, como señala Efrén Cuevas, confirmar “que no son actores, que la mujer es Ainhoa y el narrador el cineasta” (Cuevas, 2012: 110, 120). El título ya lleva el término de *1ª persona*, para destacar la idea de una obra del yo. Pero además, su voz emerge y en ocasiones se mezcla con la de Luis Callejo para distanciar los dos relatos superpuestos, el de un vídeo sobre un viaje a Marruecos con su pareja y el de los sinceros comentarios de su director, incluso la motivación y el modo en el que ha construido el propio corto.

La inserción de parte de este corto en *Mapa* en forma de auto puesta en abismo, no deja de ser un refrendo para que el relato adopte con más fuerza la idea de diario y de documental (ahora *Mapa*, se convierte también en un documental de su anterior corto) y que se refuerce la sinceridad de lo contado.

Anteriormente, cuatro años antes, había estrenado *Zoom*. El rodaje en el desierto marroquí es similar al de *Límites: primera persona*, y con una historia en cierto modo parecida, pero sin la irrupción de la voz del director como confidencia, sino construyendo un relato, divertido, a partir de un material previo. Aunque todo el material fue rodado en el mismo momento, con el que hace las dos obras, *Zoom* es un antecedente o preámbulo a *Límites*, incluso contribuye a explicarlo, pero se aleja de *Mapa*, porque el grado de identificación es menor. Se sigue utilizando el yo en primera persona, pero los personajes no tienen nombre. Incluso en los créditos solo aparece “voz. Luis callejo; dirección león siminani”, es decir se ha omitido el ella, que en *Límites* también es tú, y se ha eliminado el yo: león siminiani. Aún así, ambas obras se conforman como un díptico que abre el largometraje.

Javier Garmar y Gonzalo de Pedro, realizaron una serie de obras para el blog oficial de la película, bajo el título de *¿Dónde está Mapa? ¿Dónde el director?* En estas piezas en las que participa Siminiani, nos dan alguna información adicional sobre la película. Entre ellas una, “Director #2”, en las que se aportan “las pistas sobre el paradero del director” e incluyen 11 de sus trabajos anteriores, concretamente *La Oficina* (Conceptos Clave Del Mundo Moderno #1) (1998); *El Permiso* (Conceptos Clave #2); *Dos más* (2001); *Archipiélago* (2003); *Digital* (Conceptos Clave #3); *Vecinos* (2005); *Salto* (2006); *Ludoterapia* (2006); *Pene* (2007); *Límites: 1.ª Persona* (2009); y *El Tránsito* (Conceptos Clave #4) (2009). La lista de sus obras no está completa pero sí llama la atención que no hayan incluido a *Zoom*, sobre todo porque aunque exista esa distancia a la que nos hemos referido, sí está más próxima que muchas de las anteriores.

4. Conclusiones

Mapa es un diario audiovisual que se mueve a mitad de camino entre la ficción y la no ficción. La manera en la que cronológicamente va narrando aspectos concretos de su vida, el modelo de confesión que adopta, el vínculo con la realidad que vive, el mostrar el proceso de construcción de la propia película y todos los recursos que despliega para dar veracidad al relato, pertenecen por méritos propios a un diario audiovisual ortodoxo. La heterodoxia viene precisamente en el hecho de que las formas audiovisuales adoptan características diferentes respecto a los modelos literarios, lo que hace que determinados aspectos narrativos y de veracidad haya que considerarlos desde otras perspectivas. Ya como

estrategia o como manera de moverse entre la objetividad y la subjetividad, la película se va desplazando sin ningún problema entre el documental y la ficción. Incluso, considerando los actuales formatos del documental, debemos no perder de vista que la introducción de la ficción dentro de los relatos de no ficción es algo ya tan habitual que cualquier intento de marcar límites a estos formatos está fuera de lugar. Da igual que como estrategia de producción se prefiera incidir más en el documental que en la ficción, lo relevante es otra cosa. Es más importante el modo de construcción de una obra del yo que aúna al autor, narrador y personaje. Siminiani no tiene que levantar acta de los hechos que filma porque nosotros estamos asistiendo al rodaje.

Mapa presenta unas características que tienen en el modo de voz narradora su principal baza. Siminiani utiliza la voz como narrador homodiegético en primer grado para hacer fiable el relato y para que el espectador se vea involucrado en el proceso de construcción de la propia película. Su uso está muy medido para que el proceso de auto-inscripción resulte veraz, pero también para construir un personaje con sus miedos y obsesiones. La utilización de la voz *out* le da inmediatez y transparencia, mientras que en la elección de la construcción narrativa la voz *off* es la que nos guía.

Finalmente en *Mapa* hay un autorretrato del autor. Pero si este se produce porque en la pantalla aparece inscrita la imagen del autor en un par de ocasiones, es más relevante el autorretrato a través de la voz. Quizá no esté de más insistir en que el cine es un relato audiovisual, precisamente el audio va por delante en el nombre, aunque en la mayoría de las ocasiones se coloque por detrás o incluso se olvide.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (1987). "El efecto de realidad". En *El susurro del lenguaje*, 179-187. Barcelona: Paidós.
- BAZIN, A. (1998). "Lettre de Sibérie". En *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, 257-260. París: Petite bibliothèque des Cahiers du Cinema.
- CUEVAS ÁLVAREZ, E. (2008). "Del cine doméstico al autobiográfico". En *Cineastas frente al espejo* G. Martín Gutiérrez (ed.), 101-120. Madrid: T&B Editores.
- ____ (2012). "El cine autobiográfico en España: una panorámica". *Rialce* 28-1, 106-125.
- DOUBROVSKY, S. (1977). *Fils*. París: Galilée.
- FERNÁNDEZ LABAYEN, M.; OROZ, E. y CERDÁN, J. (2013). "Producción y circulación del documental en el entorno digital: El caso de *Mapa* (Elías León Siminiani, 2012)". *Revista TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación)* 96, 1-10.
- FONT, D. (2008). "A través del espejo: cartografías del yo". En *Cineastas frente al espejo*, G. Martín Gutiérrez (ed.), 35-52. Madrid: T&B Editores.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- GÓMEZ TARÍN, J. y RUBIO-ALCOVER, A. (2013). "Narrador fílmico y autoficción. Nuevas posibilidades del punto de vista" En *Actas V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*. http://www.revistalatinacs.org/13SLCS/2013_actas.html.
- LANE, J. (2002). *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: The University of Wisconsin Press.

- LEJEUNE, Ph. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Málaga: Megazul.
- ROMERA GALÁN, F. (2010). "Algunas consideraciones sobre el signo espacial en la escritura autobiográfica". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 19, 371-394 (también en <http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/signa/article/view/6242>).
- VILAGELIU, J. (2008). "Yo. Nanni Moretti por Nanni Moretti", En *Cineastas frente al espejo*, G. Martín Gutiérrez (ed.), 195-207. Madrid: T&B Editores.
- ZUMALDE ARREGI, I. y ZUNZUNEGUI DÍEZ, S. (2014). "Ver para creer, Apuntes en torno al efecto documental". *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* 17, 87-94.
- ZUNZUNEGUI DÍEZ, S. y ZUMALDE ARREGI, I. (2014). "Guía para escépticos. Avatares de la doble lectura modélica del discurso documental". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 23, 843-865 (también en <http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/signa/article/view/11760>).

Recibido el 20 de mayo de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.