

La configuración archivística en el cine de no ficción contemporáneo

Rubén Marín Ramos

Universitat Politècnica de València, España

Abstract

This article deals with the works of filmmakers and artists who self-impose certain protocols linked to archival configuration to structure and make sense of their films or videos. In this way, collecting, classifying, making lists, series or catalogues will be common practices in this type of work, thus following some of the steps of the art-archive binomial that starts at the beginning of the 20th century with photographic archives such as Eugène's Atget or August Sander and that expands and develops through various artistic practices to this day. Radical documentary pieces with a clear allusion to photography - showing special attention in the portrait and landscape - and where repetitive structures, fixed planes and, in general, a slow rhythm that invites contemplation proliferate. Countenance (2002) by Fiona Tan, Twenty Cigarettes (2011) by James Benning, Ruinas (2009) by Manuel Mozos or Equí y n'otru tiempu (2014) by Ramón Lluis Bande are some of the examples of this cinema that appropriates archival principles, not only to question the very idea of archive, but also as a non-narrative strategy that probes the possibilities of what cinema is and can be.

Keywords: Experimental documentary, Archival principles, Non-narrative, Seriality, Creative-rules.

Introducción

La relación entre el documental y las poéticas de archivo es uno de los temas que constituyen la investigación teórico-práctica que estamos realizando en la Universitat Politècnica de València, la cual aborda el cine de no ficción construido en base a pautas, restricciones o dispositivos muy específicos. Trabajos con vocación minimalista, ligados al documental de vanguardia, el videoarte y el video doméstico, y que se fundamentan en estrategias muy precisas, no como un mero hecho anecdótico, sino como elemento básico que determina la construcción de las mismas.

La selección de las obras se está llevando a cabo analizando las cualidades que nos permiten establecer tipologías de estudio y definir la base de modelos teóricos de análisis. Según la técnica o mecanismo utilizado, las cualidades de las películas que analizamos pueden construirse en base a la restricción del espacio-tiempo, el dispositivo técnico-mecánico empleado, así como la utilización de reglas o patrones auto-impuestos que sirven para organizar y dar sentido a las imágenes lejos de los recursos narrativos del documental convencional. Nuestro propósito, al igual que el del colectivo de escritores y matemáticos «Ulipo», es el de buscar formas y estructuras “originales” que puedan servir de soporte para nuevas piezas audiovisuales. No obstante, no se pretende

tanto hacer un ejercicio de clasificación como de análisis y comprensión de estas fórmulas renovadoras que abren nuevas vías en el cine de lo real.

Una de las estrategias o pautas autoimpuestas que distinguimos en el cine de los últimos años que abarca el dilatado espectro de la no ficción y, del que se ocupará este artículo, es la de seguir de manera minuciosa principios archivísticos tales como recopilar, coleccionar, clasificar, así como la realización de listas, series o catálogos. Filmar gente fumando: *Twenty Cigarettes* (2011); gente trabajando: *Labour in a Single Shot* (2011...); carreteras secundarias: *Small Roads* (2011); espacios abandonados, en ruinas: *Homo Sapiens* (2016), entre otros ejemplos, pueden ser vistos como estrategias no narrativas que entroncan con la larguísima tradición en la literatura –la de realizar listas, elencos, catálogos– y que, como recuerda Umberto Eco (Eco, 2009) se vienen realizando desde el mismo nacimiento de la escritura y son prácticamente omnipresentes en la Historia de la cultura. Listas que pueden ser prácticas y que utilizamos para un sinnúmero de cuestiones, desde hacer la compra, llevar la contabilidad de un negocio o el catálogo de una biblioteca; pero también pueden ser poéticas, que empleamos para enumerar aquello que no podemos nombrar, cuestiones relativas al universo, al amor, etc. (Eco, 2009).

Por otro lado, estas obras están vinculadas con prácticas artísticas como la fotografía o la serigrafía y con movimientos como el Arte Pop, el Minimalismo o el Arte Conceptual en los que la serialidad pasó a constituir uno de los recursos procedimentales más destacados y donde los artistas han sabido reflexionar sobre sí mismos y sobre el mundo que les rodea, evidenciando la “actividad maquinaica y alienación del individuo” con fórmulas que exigen “metodividad y coherencia” (Santorelli, 2011).

Desarrollo

Rostros en el tiempo

La consigna de Andy Warhol “Quiero ser una máquina” se presenta como paradigma para aquellos artistas (y cineastas) “que buscaban reestructurar la percepción y la relación proceso/producto del arte, la información y los sistemas reemplazaron a las preocupaciones formales tradicionales de la composición, el color la técnica y la presencia física” (Lippart, 1972, p.19). Warhol introdujo en su cine el concepto de error que con anterioridad había realizado en sus serigrafías, eludiendo la edición del film y permitiendo que las cualidades básicas inherentes y restrictivas de la película dictasen la forma y las dimensiones (tiempo de filmación) de su trabajo. Uno de los ejercicios de retrato más logrados y mejor conocidos del cine experimental, son sin duda, sus *Screen Test* (1964-1966) que obedecen a

la misma lógica serial que sus serigrafías. En ellos, Warhol sigue un protocolo autoimpuesto: recopilar de forma obsesiva “retratos” (por lo general) del elenco de amistades, personalidades y anónimos que pasaban por la *Factory*. Siguiendo la estela marcada por Warhol, el documentalista James Benning ha realizado varias películas basándose en el mismo procedimiento de coleccionar; firmamentos: *13 Skies* (2004); lagos: *Ten Lakes* (2004); carreteras: *Small Roads* (2011), entre otras. En *Twenty Cigarettes* (2011), donde se evidencia todavía más la influencia de Warhol, Benning captura veinte rostros de mujeres y hombres mientras fuman un cigarrillo. La misma acción, el mismo plano, pero con rostros y maneras de fumar distintas, que como en la pintura impresionista de Claude Monet parece demostrar la unicidad de cada instante, de cada gesto o persona.

En 2002, Fiona Tan presentó en la Documenta de Kassel la videoinstalación *Countenance*, en la que emula los archivos fotográficos de August Sander *Menschen des 20. Jahrhunderts (Hombres del S. XX)* dedicados a documentar la sociedad alemana en una serie de retratos que clasificaba según sus profesiones. En *Countenance*, Tan hizo lo mismo y, durante una estancia artística en Berlín, retrato y clasificó según su profesión a un gran número de personas pero substituyendo el retrato fotográfico por el videográfico. La única instrucción que Tan dio a las personas retratadas es la de permanecer quietas durante el tiempo de filmación. Pero como en *Screen Test* o también en *Twenty Cigarettes*, este tiempo (en *Countenance* únicamente de un minuto), parece ser suficiente como para que la pose o la máscara (en este caso las profesiones de los retratados) pasen a un segundo plano y, en su lugar, se acentúan factores más de tipo introspectivo. “Aunque la clasificación archivística de los retratos promete producir categorías y significados fijos, los retratos videográficos producen el efecto contrario. Los profesionales retratos se nos escapan”. (Van Alphen, 2014, pp. 41). El tiempo de filmación, por poco que sea, parece otorgar a los retratos una inestabilidad inquietante que, a medida que pasa el tiempo, parece despojarlos de toda envoltura y regalarnos una idea fidedigna de su personalidad.

La compleja colaboración entre la imagen en movimiento y el archivo, que aborda también el mundo laboral, se manifiesta en el proyecto de carácter participativo iniciado en 2011 por Antje Ehmann y Harun Farocki, *Labour in a single Shot*. Este consiste en una serie de talleres de producción de vídeo y exposiciones (donde se mostraba el trabajo generado) que se realizaron en diferentes ciudades de todo el mundo. La propuesta que se hace a los participantes es la de realizar vídeos de 1 a 2 minutos de duración donde se puede emplear la cámara estática, panorámica o de desplazamiento, pero con la condición de que no hagan cortes. El proyecto tiene una doble intencionalidad, por un lado, la investigación de las distintas formas de trabajo alrededor del mundo: ¿qué tipos de trabajo se realizan?; ¿son remunerados, materiales, tradicionales, guardan alguna ilegalidad?

Por otro, la convicción formal de que con una sola toma de apenas dos minutos ya se puede crear una narratividad o intriga. Ehmann y Farocki reivindican la predeterminación y elocuencia de las tomas estáticas -vistas del cine primitivo- en contraposición al excesivo número de tomas indecisas que caracterizan las películas documentales de hoy en día.

Otro tipo de retrato coral pero con un fondo autobiográfico es *Miércoles 19.07.61* (1997) de Víctor Kossakovsky, donde el director ruso busca de forma insistente en la ciudad de San Petersburgo a los conciudadanos que nacieron el mismo día que él, el miércoles 19 de julio de 1961. Un total de setenta personas, sin contar los que perecieron o se fueron de la ciudad, que Kossakovsky captura en sus trabajos, en la calle, en el hospital o en sus casas. Si bien en trabajos como *The Sweetest Sound* (2001), su realizador, Alan Berliner, tiene un cometido parecido - buscar a gente con su mismo nombre - y (aun siendo obras de naturaleza muy distinta, la de Berliner es más introspectiva y ensayística) a pesar de que ambas películas meditan sobre cuestiones como la identidad o la mortalidad, no obstante, la diferencia que nos interesa destacar aquí es que en la película de Berliner el valor estético repara en la complejidad de su montaje, la heterogeneidad de los recursos que utiliza: *found footage*, voz en *off*, entrevistas, etc., en otras palabras, en su laboriosidad, donde se aprecia el saber hacer y el virtuosismo del director estadounidense. Sin embargo, en *Miércoles 19.07.61*, el trabajo del realizador es más fabril o mecánico, lo laborioso o artesanal es sustituido en pro de la idea o estructura, de forma que el realizador únicamente tiene que colocar un personaje detrás de otro y, en todo caso, decidir el orden o el tiempo de duración de cada secuencia. En la aparente sencillez de la película de Kossakovsky (dando la sensación que cualquiera podría hacerlo) es donde radica lo verdaderamente significativo en este tipo de películas. Al realizar una película con pocos recursos y con un planteamiento tan limitado, pone de manifiesto, al igual que muchas obras de arte, que lo importante aquí no es lo que tradicionalmente se valora en un *film* y que tiene más que ver con aspectos técnicos: tipos de plano, iluminación, guión, etc., o su laboriosidad o virtuosismo: un montaje complejo, un movimiento de cámara “imposible”, sino la mirada del cineasta y su originalidad. La complejidad en la filmación o en el montaje desaparece, su interés radica en la misma idea que estructura la película, así como, en su tratamiento documental. Su acercamiento a los personajes alienta la espontaneidad y naturalidad de los retratados y nos hace preguntarnos, ¿qué les habrá dicho antes de filmarlos? ¿qué trato habrá establecido con los personajes de la película?

Esto mismo ocurre con *Im Keller (en el sótano)* (2014) de Ulrich Seidl, que retrata a hombres y mujeres austriacos que viven en zonas residenciales y que utilizan el sótano de sus casas para realizar actividades que veneran o filias con las que sueñan el resto del día. Aquí tampoco hay voz en *off*, ni texto alguno que pudiera estructurar u ordenar el material

grabado. Las escenas van pasando de uno a otro personaje (o grupo de ellos), sin que haya nada que los introduzca, más que el propio orden de semejanza que existe entre personajes y espacios.

Otra obra que dialoga con la tradición del retrato pero también con la del paisaje, es la película *Portrait* (2002) del director ucraniano Sergei Loznitza. Un ejercicio de contemplación y observación a través del encuadre que muestra una serie de retratos de campesinos situados en su entorno, en mitad de sus rutinas laborales, posando “inmóviles” frente a la cámara de cine, como si se tratase de una larga exposición fotográfica. Aquí, como en los *Screen Test* o *Coutenance*, el retrato fílmico, en apariencia inmóvil, genera una tensión o expectativa y, a su vez, un espacio abierto que permite a cada espectador formarse su propia historia.

Huellas en el paisaje

El ya mencionado James Benning, filma en *Small Roads* (2011) 47 carreteras secundarias en doce estados diferentes de Norteamérica. La película se compone únicamente de tomas estáticas, que se suceden una tras otra, como ya hizo en *13 Lakes* (2004) y *Ten Skies* (2004). *Small Roads*, lleva implícito un trasfondo ecológico importante. Si pintores como Turner o los impresionistas franceses mostraban las primeras evidencias de la Revolución Industrial (humo, máquinas de vapor, chimeneas, etc.) con cierto optimismo, aquí el paisaje se muestra desde una nueva órbita, el del tráfico de la mercancía en el tiempo de la globalización, donde la carretera —metáfora de la construcción del país y también de su devastación— aparece como un elemento que invade todos los espacios naturales sin dar tregua alguna. Por otra parte, el estatismo compositivo y la duración de los planos busca incitar una actitud contempladora en el espectador. Este entusiasmo por la duración, al contrario que en la imagen fija —ni tan siquiera de una serie de fotografías o de pinturas— permite al espectador percatarse de infinidad de cambios (también de las transiciones de estos) que se producen en el paisaje; cambios de luz, el movimiento producido por el viento o el paso de algún camión, así como de las diferentes capas de la historia del espacio retratado.

De leer las marcas de la Historia en el paisaje es de lo que se ocupan películas como *Ruinas* (2009) de Manuel Mozos u *Homo Sapiens* (2016) Nikolaus Geyrhalter. En ellas el imaginario de la ruina aparece, no como consecuencia de los conflictos bélicos, sino como fruto de un capitalismo agónico. Si en el *remake* de *Easy rider*, Benning emplea las localizaciones y algunos audios de la película original de Dennis Hopper para registrar el paso del tiempo sobre los escenarios reales, estableciendo así un diálogo entre la década de los 60 y la actualidad de los EEUU, también en estas películas, el cine se convierte en un lugar de huellas donde las acciones permanecen a través del paisaje después de que hayan ocurrido. Las tomas largas y estáticas, desprovistas de cualquier presencia humana, que se muestran en *Ruinas* de

Mozos, presentan un catálogo de espacios que fueron abandonados y que se superponen a un glosario de voces de distintas fuentes (anuncios de la televisión, informes médicos, diálogos de películas, textos educativos, etc.) que permiten que la cotidianidad del pasado se filtre en nuestro presente.

Por su parte, en la post-apocalíptica *Homo Sapiens* (2016), Nikolaus Geyrhalter recopila una serie de complejos abandonados: teatros, hospitales, piscinas, centros comerciales, estaciones de ferrocarril, apartamentos, etc.; un paisaje destrozado cubierto de maleza, que parece situarnos en un mundo donde los humanos se han extinguido ya. Como en *Ruinas* (2009), no hay rastro de la presencia humana, las construcciones colosales se ven aquí endebles y extrañamente irrelevantes ante el paso del tiempo y el destino de la humanidad. Igualmente importante es el silencio sobrecogedor que refleja la película, al ver estos enormes edificios que solían acoger a miles de personas carentes de toda contaminación acústica. Por el contrario, se escuchan pequeños elementos, como el goteo del agua que ya ha penetrado en los edificios, el canto de algún pájaro, el sonido de palomas agitando y la reverberación en el espacio. Un trabajo visual enorme que, como en *Dead Slow Ahead* (2015) de Mauro Herce o *La ciudad Oculta* (2018) de Víctor Moreno, parece fundir la ciencia ficción con el documental, en este caso logrado sutilmente, al colocar juntas esta sucesión de ruinas, que a medida que van avanzando y, al no aparecer ningún rastro de vida humana, parece situar la escena en un futuro, esperemos, todavía lejano.

Otra película que se dedica a desvelar las historias ocultas u olvidadas en el paisaje y que, a su vez, constituye un auténtico memorial cinematográfico es *Equí y n'otru tiempu* (2014) de Ramón Lluis Bande. En ella se muestra un repertorio de lugares en Asturias donde cayeron aquellos que se resistieron a la sublevación militar del 36. Un ejercicio de memoria para rescatar del olvido a los maquis que fueron asesinados entre 1937 y 1952 y que fueron marginados por la Historia. Una película, la de Lluis Bande, que bebe de *Profit motive and the whispering wind* (2007) de John Gianvito que, a su vez, está basada en el libro de Howard Zinn *La otra Historia de los Estados Unidos*, y que muestra un listado (siempre incompleto) de trabajadores, negros, mujeres, extranjeros, de víctimas y excluidos de la Historia oficial, pero que jugaron un papel relevante en su oposición a la injusticia. Esta idea de lo incompleto o infinito, recuerda Umberto Eco, es lo más importante de la lista: “No es solamente una manera práctica de crear orden, sino un intento de atrapar lo incomprensible, en otras palabras, lo infinito”. (Eco, 2009, p. 92 citado por van Alphen, 2014).

En este sentido, un ejemplo de lista con función poética podría ser el *Catálogo para la muerte de escenarios de P. P. Pasolini* (2011) de Chus Domínguez donde el leonés propone los lugares visitados por Pasolini en 1959 a lo largo de la costa italiana cuando trabajaba de reportero para la revista *Successo*, como posibles lugares de su muerte. Como en la película

de Luís Bande, este catálogo parece una serie de fotografía policial que documenta la escena de un crimen, lo que sin duda entronca con lo que decía Walter Benjamin acerca de las fotografías de Atget "La escena de un crimen siempre está desierta; se fotografía con el propósito de reunir pruebas. Con Atget, las fotografías se transforman en pruebas estándar de hechos históricos y adquieren una significación política oculta". (Sontag, 2006, p.257).

Conclusiones

Seguir principios archivísticos como seleccionar, recopilar, clasificar, estableciendo listas, catálogos, series, etc., es, sin duda, una estrategia efectiva que puede servir de soporte a obras audiovisuales. Lo que descansa sobre una idea sencilla es en realidad una suerte de autolimitación que desplaza los valores del cine tradicional y se vincula con otras prácticas artísticas. Lo que los escritores de Oulipo llamarían una "fórmula portadora de potencialidad" para un cine por venir, una estructura dinámica que, como hemos visto en los ejemplos, puede servir para tratar multitud de temas diversos. La configuración archivística sirve a estos autores para canalizar sus preocupaciones acerca de la representación, la memoria, el trabajo, etc.; pero, además, les son efectivas como estrategias no narrativas que mecanizan y simplifican la realización de las piezas, desprendiéndose de la parte más artesanal y técnica ligada a la tradición cinematográfica.

Al igual que la pintura se vio forzada a alterar su curso de forma radical con la aparición de la fotografía, el cambio a lo digital y todo lo que ha significado - la ligereza del dispositivo, el abaratamiento de los costes de producción, las nuevas temporalidades, su disposición para trabajar con materiales heterogéneos, entre otros factores - ha forzado a la noción de documental tradicional a desviarse de su rumbo. Las nuevas producciones de no ficción, aunque documentan fenómenos reales, no están demasiado preocupadas en crear un modelo de objetividad o, en mostrar "imágenes como síntesis de una verdad del mundo" (Quintana 2011, 137). Los numerosos dispositivos que en la actualidad tenemos a nuestro alrededor (móviles, cámaras digitales, webcams, etc..) ya se ocupan de ello y capturan "extractos de realidad", produciendo un vasto enjambre de imágenes digitales que abarrotan nuestros discos duros e inundan internet. Por lo que, en su lugar, el nuevo cine de no ficción "se presenta como algo construido" (Weinrichter, 2004, p. 61) exhibiendo su mecanismo o estrategia, mostrando una preocupación especial por los aspectos formales aunque, como indica Ángel Quintana, no olvidan su dimensión como documentos explícitos de lo que nos rodea y de su historia (Quintana, 2011).

Por otra parte, si antes el archivo se entendía como algo neutral y objetivo, ahora se concibe "como depósito de información, pero también como fuente de conocimiento y de poder esencial para la identidad social personal". (Van Alphen, 2014, p.16). Este planteamiento se ha visto reforzado con la explosión informática, con la que, según Manovich, la base de

datos reemplaza a la narración como forma simbólica dominante para crear significados del mundo y representar la experiencia humana (Manovich, 2005).

Los proyectos anteriormente mencionados basan u organizan su propuesta en función de tres elecciones básicas: en primer lugar y más importante, decidir cuál es el motivo u objeto que se quiere seleccionar o recopilar (los proyectos que aquí hemos destacado se han basado en retratos o paisajes). En segundo lugar, elegir una posición de cámara adecuada; la mayoría opta por dejar la cámara inmóvil en un plano fijo (aunque también hay quien la mueve). Y, en tercer lugar, establecer la duración exacta del plano en el montaje final. La composición del plano constituye uno de los grandes retos en este tipo de obras, de ahí que guarde tantas similitudes con las series fotográficas. Lo que en el cine convencional es un acto primordial, en los trabajos que aquí nos atañen se presenta como la culminación del proceso. Sin embargo, el retrato videográfico, a diferencia de su equivalente fotográfico, posee posibilidades comunicativas que pueden modificar, ampliar o contrastar el mensaje inicial de un encuadre estático. Por lo general, los planos largos pueden dar a los rostros retratados (también a los paisajes) significados diferentes a los esperados. Los retratos videográficos, con cámara fija, son más introspectivos, psicológicos, tienden a desdibujar o borrar una posible artificialidad de la escena, actitud fingida o, dicho de otro modo, tienden a desnudar a la persona retratada, a mostrar rasgos de su personalidad de forma más veraz. Para Ernst van Alphen en esto fracasa la colaboración entre archivo y retrato videográfico, "aunque la clasificación archivística de los retratos promete producir categorías y significados fijos, los retratos videográficos producen un efecto contrario. (Sobre Countenance) Los profesionales retratados se nos escapan. No sabemos qué pensar sobre lo que son esas personas. Lo único que resulta obvio es que no son "fijas" ni estables" (Van Alphen, 2014, p. 41). En cambio, cuando la cámara se mueve, se centra más en los factores externos, en lo que hacen, en cómo lo hacen, dónde, etc. Lo mismo ocurre con el paisaje, cuando la cámara está estática, fija, los realizadores se interesan (no sólo por la forma del espacio) sino también por su evolución histórica, en lo que ocurrió, su apariencia actual y los cambios que han acontecido, generando "una especie de geografía crítica que trabaja sobre el significado político y cultural de los lugares (y no lugares) para rastrear en ellos tanto las huellas de su pasado como su función actual" (Oroz & Ambrúñeiras, 2010, p. 119).

Bibliografía

- Benjamin, Walter (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México: Editorial Itaca.
- Eco, Umberto (2009). El vértigo de las listas. Barcelona: Lumen.
- Foster, Hal (2001). El retorno de lo real. Madrid: Akal.
- Guasch, Ana María (2015). Arte y archive, 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Akal.

Lippard, Lucy (1973) Ed. cast. (2004). Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972. Madrid: Akal.

Lytard, Jean François (1986- 2012). La condición postmoderna, informe sobre el saber. Madrid: Cátedra.

Martín Prada, Juan (2012.) Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales. Madrid: Akal.

Muñoz Fernández, Horacio (2017). Posnarrativo. El cine más allá de la narración. Santander: Asociación Shangrila textos aparte.

Nancy, Jean-Luc (2008). La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami. Madrid, Errata Naturae.

Salceda, Hermes (ed.) (2016). Oulipo, Atlas de literatura potencial 1: Ideas potentes. Logroño: Pepitas de calabaza.

Santorelli, M. (Diciembre de 2011). La máquina Kawara: secuelas de serialidad en el arte del siglo XXI. Recuperado 15 diciembre 2019 de: https://msantorelli.hotglue.me/tp_definitivo

Sontag, Susan (2006). Sobre la fotografía. México: Santillana Ediciones.

Oroz, E. y Abruñeiras, I. G. (2010). "Políticas de la realidad. Reconfiguración del espacio público y del territorio histórico a través del documental norteamericano contemporáneo". En Villamea Álvarez, I. (2014). El paisajismo observacional de James Benning: la representación de Los Angeles en Los (2000). Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía, 9, pp. 35-64. Recuperado 20 diciembre 2019 de: <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema>

Quintana Morraja, Ángel (2011). Después del cine, la imagen y realidad en la era digital. Barcelona: Acanalado.

Van Alphen, Ernst (2014). Escenificar el archivo, Arte y fotografía en la era de los nuevos medios. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Weinrichter, Antonio (2005). Desvíos de lo real, el cine de no ficción. Madrid: T&B Editores.

Ayuda Predoctoral Conselleria (ACIF/2017/016) con cofinanciación del Fondo Social Europeo 2014-2020.



UNIÓN EUROPEA
Fondo Social Europeo
El FSE invierte en tu futuro



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA