

El proceso como obra y el documental experimental

El proceso está presente en toda obra artística, publicada o no, famosa o desconocida, sea cual sea la modalidad. Inevitablemente para llegar a un resultado hay que pasar por la acción. Un problema aparece en el hecho que el proceso no suele, mayoritariamente, tener el mismo valor artístico que la obra final, o directamente no suele ser ni mencionado ni documentado más allá de las técnicas plásticas utilizadas por el/la artista:

Hasta aquí, las artes plásticas habían sido, con más o menos inteligencia, un medio, un añadido, un auxilio, casi un paliativo para los cineastas documentalistas. Esta vez, iban a devenir el verdadero y exclusivo objeto del film, que no se contentaría ya con reproducirlas, sino que intentaría explotarlas, revelarlas.⁶

6 DAVAY, Paul, *Contraindre à voir ou la peinture révélée*, en *Le Film sur l'art. Études critiques et répertoire international*, VV.AA., París: UNESCO. 1949, p. 14.

Esta cita nos sirve entonces para introducir una primera dirección, la de documentar el proceso más allá de la representación visual o estética sobre una pantalla en movimiento, sino de adentrarnos más aún y trabajar con elementos en común con la del arte que documentamos, en este caso, nuestro propio arte. El proceso se volvería la obra, un nivel más digno y alto que un solo documental por definición. Este tiempo que condiciona al artista durante la realización de una obra es complejo y siempre, de gran interés.

Es de gran importancia el cortometraje del director Hans Curliis *Las manos creadoras*, realizado entre 1923 y 1929 (fig. 1), en el que aparecen, tal como indica el título, las manos de unos artistas realizando una obra pictórica:

...al encuadrar planos de las manos de estos artistas en proceso de pintar, asistimos al propio proceso de creación de algunas obras. (...) Con este desplazamiento del encuadre del rostro a las manos se pasaba del retrato al proceso de creación, lo que deriva en una

aproximación con mayor interés desde el punto de vista de nuestro estudio.⁷

Tal como menciona Peydró, esta nueva ahora antigua forma de trabajar la obra cinemática sobre arte conllevó a diversas maneras nuevas de representar los pensamientos y reflexiones del artista mediante la imagen en movimiento. En *El Viento Me Llevará* una buena parte del metraje es nuestra artista pintando una obra, en la que, en pantalla, pinta por encima de un supuesto árbol. De alguna forma, de-construyéndose. Durante el momento en que empieza a pintar (fig. 2), el sonido acompaña la imagen con el ruido de un árbol cayendo y unos pájaros alejándose, mientras, una voz en off, narra los supuestos hechos. Tras unos minutos, pasamos a la mano de la artista (fig. 3):

En definitiva, se reafirma el proceso de creación, antes reservado únicamente al artista, como elemento clave en el conocimiento de la obra, y se confirma que aporta datos precisos al historiador y crítico del arte, y también al espectador. En paralelo, las tendencias

7 PEYDRÓ, Guillermo G. El cine sobre arte: de la dramatización de la pintura al cine-ensayo. Valencia: Asociación Shangrila Textos Aparte. 2019, pp. 26-27.

artísticas contemporáneas acentuarán la etapa del proceso, que ahora puede ser documentada y puesta en valor -Gutai o Action Painting, por ejemplo- o incluso dar lugar a tipos de obras y movimientos artísticos que habrían sido muy distintos, o incluso no podrían haber perdurado o ser dados a conocer sin la documentación de sus procesos -Performance, Land Art-. Pero aquí el proceso, en fotografía o película, ya habrá devenido obra.⁸

Hablar del proceso filmico requiere mencionar a Peter Gidal. Gidal realizó varios trabajos en relación al concepto del «proceso» y de romper las barreras entre el proceso y el espectador; mediante la aceptación del miedo a «no saber», el cual conectaremos, en parte, más adelante cuando hablemos de ambigüedad. Ese no saber en la obra del cineasta hace referencia a la percepción, de considerar la acción de «mirar» del espectador como parte del proceso. Aceptar que no sabes o sabrás el resultado final, hasta que el espectador haga su parte. Entregarse a lo desconocido crea, de cierta manera, que la identidad de la obra fluya

8 Ibid. p. 163.

constantemente, que no exista un final, una obra acabada; sino sólo una constante transición de momentos, temporales pero en repetición infinita. «El engaño del arte no consiste en afirmar lógicamente lo falso, sino en dar consistencia y credibilidad a los fantasmas del deseo, al margen de las leyes de la verdad y del bien (...)»⁹ Esta repetición infinita podríamos argumentar que crea credibilidad, una tenacidad y confianza hacia la obra. «Se trata, pues, de una experiencia de «percepción» filmica momento-a-momento. Todo esto significa que hay algo que, al menos en este momento, no sabes. Y que sabes que no sabes. Esto lleva al espectador de nuevo al proceso.»¹⁰ Nos parece interesante también cómo Gidal menciona el proceso artístico visto como simple documental visual, el «fetichismo» del proceso. Básicamente con la intención de alzar el proceso más allá de una imagen romántica y nostálgica para el artista. De profundizar en ello y de interrogar al «proceso» para extraer qué

9 BODEI, Remo, trad. DÍAZ DE AUTARI, Juan. La forma de lo bello. La balsa de la Medusa, 91. Madrid: 1998. P. 43

10 GIDAZ, Peter. Matter's Time Time for Material. Artículo incluido en HATFIELD, Jackie. Experimental Film and Video: An Anthology. John Libbey Publishing. Londres, 2006. P. 23

ideas y conocimientos puede aportar al público. Al fetichizarse el proceso, se vuelve sólo una imagen, una imagen del proceso.¹¹ Hay que incluir el proceso de forma compleja pero coherente. Sin reducirlo a una simple imagen, ello puede ser mediante la introducción del espectador al proceso, o mediante una definición más personal de lo que significa el proceso, una «subjetivización» del proceso. Ambas serán correctas, inadheriéndose a opiniones. «No importa que filme experimental éste sea, si hay proceso presente, tiempo material, la mirada del espectador es una intervención continua.» El proceso invoca intervención, si queremos investigar el proceso y las ideas que éste comporta, quizá sea imprescindible incluir al espectador.

Los dos caminos de construcción de la mirada en el relato documental hasta aquí analizados constatan la posibilidad de pensar la relación entre experimentación y referencialidad arriba propuesta. Sin perder de vista el contacto con el referente, ambos realizadores se posicionan y reafirman su presencia mediante la

11 *Ibid.*

subjetivación del proceso, al que confieren tanta importancia como a su resultado.¹²

Atisbar el término «proceso» más allá de su cualidad temporal, es decir, observando su importancia, como obra o pieza artística, aún habiendo sido trabajado por artistas desde inicios del cine y vídeo experimentales, sigue siendo un relato virgen. Sin intención de quitar importancia a estos importantes artistas y cineastas, lo que queremos decir es que es de gran interés trabajarlo como un concepto principal o incluso para simplemente ayudarse como artistas, y preguntarse: ¿Qué significa el proceso? Estratificar el significado del concepto «proceso» con un sobre análisis podría funcionar como ayuda «liberadora». «El artista quiere reflejarse y ocultarse al mismo tiempo, quiere representarse y desconocerse simultáneamente.»¹³

12 Palabras en relación a una recomendable comparación entre las teorías de Fernando Masllorens y Patricio Guzmán extraído de: TORRES, Alejandra, GARAVELLI, Clara. Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y vídeo experimental argentino. Librería. Buenos Aires, 2015. P. 78.

13 ARGULLOL, Rafael. Maldita perfección, Escritos sobre el sacrificio y celebración de la belleza. Acantilado. Barcelona: 2013. P. 14.

Arrancar del proceso su estereotipo de misterioso y secreto. Entregarlo al espectador, al público, de una forma honesta y con inteligencia, evitando lo que Rafael Argullol juzgaría como un baile de disfraces por parte del artista.¹⁴ La consideración de la percepción nos sirve para transfigurar el documental tradicional, creando fenotipos de éste que sirvan para expandir las ideas, las propuestas y los discursos alrededor de lo que significa mostrar una «realidad».

Kiarostami zigzaguea constantemente, sobretodo en su filmografía más avanzada pos-revolucionaria, entre el documental y lo «cinemático». De alguna manera estrechando cada vez más la barrera entre estas dos formas de una manera poética e incluso confusa o borrosa para el espectador: «*A través de los olivos* se emplaza voluntariamente en un «territorio indecidible»¹⁵ entre la ficción y el documental, lo «real» y lo «filmado», que lleva al espectador a zozobrar de inmediato invitándole a dejarse arrastrar por ese mar de confusión y ocasional opacidad narrativa cuya tupida tela inequívocamente disfruta tejiendo

14 *Ibid.*

15 OUBIÑA, David. Algunas reflexiones sobre un plano en un film de un cineasta iraní. P. 21.

Kiarostami.»¹⁶ Aludiendo a las palabras de Albert Elena, podríamos corroborar que esta mecánica de tratar el documental con cierta fluidez artística supone una apertura a lo desconocido, a una confusión que quizá despierte en el espectador una curiosidad especial que no ocurriría sin este recurso tan inusual, algo que comentaremos en profundidad más adelante. De nuevo, el documental se alza a una mayor dimensión; se introduce la calidad artística, gracias a, en el caso de Kiarostami su estrecha relación con la realidad «filmada». El arte que aparece en *El Viento Me Llevará* es real, lo que la artista está realizando se puede ver en la «realidad», aunque esa acción o «performance» forme parte de una narrativa filmada alejada de la realidad, borrando poco a poco, la separación entre el documental y lo artístico. Experimentar es la palabra. Experimentar con todas las posibles relaciones entre teorías del arte que pudiésemos encontrar, sin limitarnos a una sola corriente de pensamiento: «La teoría va bien, pero en

16 ELENA, Albert. Abbas Kiarostami. Cátedra. Madrid: 2002. P. 165.

la práctica, cuando se hace una película, no se puede pensar en aplicar mecánicamente una teoría única»¹⁷.

En *El Sol del Membrillo*, los ciento treinta y ocho minutos que componen este intrínseco retrato del artista Antonio López presenta sin lugar a dudas unas preguntas sobre el proceso, y de nuevo, sobre lo que atribuimos al concepto del «documental». La dimensión documental esta clara. Esta película es un testimonio sobre la manera de trabajar del pintor y su relación con su modelo.¹⁸ Lo que presenta el film presenta de forma interesante, entre muchas cosas, es la manera del cineasta de interactuar con el pintor. Cómo observa los lugares del pintor, su domicilio, el patio, los conocidos y amigos de éste, su mujer, sus herramientas, etcétera.

En el principio se trata de un documental pero sabemos que todo documental nunca se queda sólo en su propia definición. La presentación de la casa es un ejemplo de ello: parece hecha de alvéolos que no se corresponden, cada

17 OZU, Yasujiro, trad. PÉREZ DEL VILLAR, Amelia. La poética de lo cotidiano, Escritos sobre cine. Gallo Nero. Madrid: 2017. P. 124

18 AROCENA, Carmen. Víctor Erice. Ediciones Cátedra. Madrid: 1996. P. 323

habitación destinada a un personaje o a un grupo de personajes. Esta organización cerrada del espacio no puede tener efectos más que traspasando la función documental.¹⁹

La idea del documental se expande de lo que conocemos por definición, una experimentación no del todo deliberada, sino que de cierto modo forma parte de su misma naturaleza limitada. La dualidad de Erice de mostrar su propia idea del pintor le conlleva a conducir por una meticulosa organización y un ojo específico que hace preguntarnos la conexión entre la realidad y lo filmado. Podríamos hacer cierto paralelismo y comparar esta actitud con el estado del mismo membrillero, que se encuentra fuera del entorno cerrado de la casa pero no en el exterior, sino en el interior de un patio, dónde se crea una naturaleza urbanizada.²⁰ Y es que un documental no puede ser una simple grabación de la realidad, es un conjunto de ideas, un acto de creatividad de por sí que requiere influencia artística más allá de la simple representación

19 LEUTRAT, Jean Louis. *Le songe de la lumière. Le point doré de la périr*. Positif: mayo 1993.

20 AROCENA, Carmen. *Víctor Erice*. Ediciones Cátedra. Madrid: 1996. P. 289

de lo que consideramos real, o mejor dicho, de lo que vemos. Como dijo Krystof Kieślowski en relación a sus estudios en la Escuela de Cine de Lodz: «En aquella época teníamos que escribir guiones para documentales, y con razón. Nunca se sabe lo que va a pasar en una película, pero gracias a que estábamos obligados a escribir un guión, nos veíamos obligados a poner en orden nuestras ideas.»²¹ Lo cierto es, el documental sin cierto atributo artístico se queda corto a la hora de querer representar una realidad más compleja; influenciada por ideas y formas de pensar, al mismo tiempo que por hechos. De todas formas, ¿existe alguna realidad sin contexto y ideas atribuidas, algo realmente real? Recordando lo mencionado anteriormente, no mientras exista el espectador, haga lo que haga el creador del documental. También preguntémonos si la simple existencia de la cámara que graba desperdiga la realidad de lo filmado; si influye su presencia en el sujeto, en su comportamiento, llevándolo a realizar un acto «performático» delante de ésta. También un simple corte transitorio de un plano a otro en edición, prácticamente

21 KIEŚLÓWSKI, Krystof, edit. STOK, Danusia. Kieślowski on Kieślowski. Faber and Faber. Londres, 1993. P. 69

omnipresente en cualquier documental, define a qué el cineasta da más importancia o menos. O la elección de una distancia focal a otra. Todo es alterable, y en el fondo todo es alterado; todo requiere de decisiones, decisiones que nunca pueden re-presentar una realidad cruda. Solo podemos representar una realidad específica, por ende la importancia de un documental no es su simplicidad, sino todo lo contrario, la profundidad y complejidad. Desde un punto de vista más técnico y añejo, pero relevante, el gran cineasta Yasujiro Ozu mencionaba:

«En los documentales todas y cada una de las tomas que se hacen tienen un significado preciso. (...) En este caso, más aún que la fluidez en la sucesión de imágenes, lo que importa es elegir una posición de la cámara que en cada toma ilustre de la mejor manera posible lo que está sucediendo.»²²

Estratificar a partir del documental como base formal se puede enlazar con la intención del cineasta de hacer una especie de diario que sirviese como línea

22 OZU, Yasujiro, trad. PÉREZ DEL VILLAR, Amelia. La poética de lo cotidiano, Escritos sobre cine. Gallo Nero. Madrid: 2017. P. 102

conceptual para que nazca el film. Al calificarlo el propio Erice de «diario», se exalta la voluntad de mostrar el tiempo, la temporalidad. El film de Erice habla del tiempo. «El cine tiene la capacidad de mostrar la evolución de la naturaleza.»²³ Ello surge del intento de captar la realidad. Entonces el documental se aleja de definición y se vuelve una herramienta más para el cineasta con el fin de contribuir a la representación de la obra del Antonio López. *El Sol del Membrillo* no reemplaza la obra pictórica del artista *El Membrillo*, sino que la acompaña. «Antonio López no es un pintor ni de la ciudad, ni de la mujer, ni de los objetos. Antonio López es un pintor del tiempo, o mejor aún, de la ausencia de tiempo.»²⁴ Es interesante observar cómo tal cooperación entre las dos artes (cine y pintura) pueden existir inalteradas en el caso que una o la otra no existiese. *El Sol del Membrillo*, aunque mostrando la creación de *El Membrillo*, se alza sofisticadamente por encima del documento, se convierte en obra.

Otro método del cineasta de representar al artista era alejarse del mismo sujeto, del protagonista. Analizar

23 AROCENA, Carmen. Víctor Erice. Ediciones Cátedra. Madrid: 1996. P. 289

24 Ibid, P. 284

los lugares y herramientas que frecuentaba el mismo pintor para ir construyendo poco a poco su realidad, y la vez tratar entender la realidad del pintor.

El cineasta se fue implicando poco a poco en el trabajo del pintor. Volvió solo a los lugares de la acción y se situaba con la cámara en el mismo lugar y a la misma hora en la que Antonio López lo había hecho algunos días antes. La finalidad era la de sentir algo de lo que el pintor había experimentado mientras trabajaba (...) ²⁵

Ello parece un objetivo del cineasta de alejarse de posibles influencias, de la misma forma que el cineasta puede influenciar al sujeto, el sujeto puede influenciar al cineasta.

En mi opinión, los documentales no deberían utilizarse para influir en la vida del sujeto, ni para bien ni para mal. No deberían tener ninguna influencia. Sobre todo en el ámbito de las opiniones, de actitud ante la vida. Y ahí hay

25 Ibid, P. 277

que tener mucho cuidado, es una de las trampas de los documentales.²⁶

Esto anterior rememora de cierta manera a *Hotel Monterrey* de Chantal Akerman (1950-2015), un film dónde el espectador solo ve, observa con un ojo quizá voyeur las habitación, los pasillos y las salas de éste hotel y los personajes que estos inundan. En Hotel Monterrey hay lo que podría calificarse de desconexión total entre la cineasta y los sujetos, mayoritariamente desconocidos y sin nombres, sin inmiscuirse en la vida de estos, solo observa. El sujeto verdadero es el espacio, el lugar que forma el Hotel Monterrey, construyéndolo de una forma similar a la de Erice. A primera vista, el film de Akerman se puede definir de minimalista, por sus planos estancados y fijos y la ausencia total de sonido. Pero ello no esta más lejos de la verdad que propones. Deconstruir la película documental pieza a pieza, paradójicamente conlleva a un documental más lleno, más detallado, por el acto del espectador, por dejar ese espacio tan necesario del que hablaremos también más adelante

26 KIEŚŁOWSKI, Krystof, edit. STOK, Danusia. Kieślowski on Kieślowski. Faber and Faber. Londres, 1993. P. 68

con la ambigüedad. Este iluso minimalismo recuerda al estilo del cineasta Jim Jarmusch (1953-): «Jarmusch ha confeccionado una obra sin fisura alguna sobre la extrañeza, la soledad del silencio, la calma, la comunicación y lo que ocurre cuando parece que no ocurre nada.»²⁷ Por ende y para ayudarnos a definir aún más este minimalismo:

He aquí el famoso minimalismo de Jarmusch. El relato no busca los tiempos fuertes dramáticos y a veces se pierde en elipsis o toma un desvío lateral. Los personajes protagonistas están «vaciados» psicológicamente y se caracterizan en gran parte físicamente, por la forma de andar, de bailar, de posar, del (no) actor que los encarna. Y los personajes secundarios no son a veces más que apéndices narrativos.»²⁸

Estos «no actores» funcionan de una forma muy similar a la idea del sujeto en documental. En definitiva, la experimentación con el ideario del documental conlleva al discurso. Una necesidad de

27 CASAS, Quim. Jim Jarmusch, Itinerario al vacío. T&B Editores. Madrid: 2003. P. 11

28 Ibid, P. 17

crear interés en el espectador, de mostrar una realidad compleja. Un perfecto equilibrio entre ideas que se anteponen, entre mostrar demasiado o mostrar menos, entre impresiones y decisiones. Ozu dijo: «Una película de entretenimiento con elementos de documental, o un documental con elementos dramáticos. Simplificando un poco, se puede decir que en ambos casos es interesante introducir las características específicas de cada uno de los tipos.»²⁹ El cine, la pintura o cualquier otro arte debe alejarse de lo verdadero y falso, alejarse de definiciones preestablecidas. Debe cuestionar: cuestionar las realidades, cuestionarse a sí mismos, cuestionar al espectador, etcétera.

29 OZU, Yasujiro, trad. PÉREZ DEL VILLAR, Amelia. La poética de lo cotidiano, Escritos sobre cine. Gallo Nero. Madrid: 2017. P. 104

Que la película tenga un tono azulado.

Idea Música. Las Hojas

Martin First

"El viento me llevó"

Título inicial: El color de las hojas

El título hace referencia al paso de las temporadas mediante el color de las hojas de un olmo. Con los árboles en invierno simbolizando la muerte, y el fresco verde de la primavera, con reencarnar y renacer.

ACTO I

Tras la cuenta atrás el filme empieza con unos 20-30 segundos de película manipulada en color verde, semi opaco con cierta textura. 10 segundos antes de pasar a la primera escena, la voz en off empieza a hablar.

~~"Ese día, las cansadas hojas del árbol que daba la bienvenida a casa de mis padres, empezaron a caer una por una por el intenso temporal. Caían, caían, caían..."~~

La pantalla pasa a una escena con nuestra artista en la cama, de espaldas a la cámara, solo su pelo visible. En el fondo de la escena se puede ver su escritorio, una silla, estos decorados con varios objetos personales, que en conjunto, son a la izquierda del caballete de pintura vacío, sin ninguna pintura ni lienzo siendo sostenido por sus finos brazos y patas de madera.

Tras esa escena de 20 segundos, pasamos a la artista sentada en ese mismo escritorio, aún de espaldas a la cámara, encendiendo y apagando cerillas, una tras otra, mientras sus restos se apilan sobre la mesa. Hacemos zoom unos 15 segundos a la acción de una cerilla siendo encendida y apagada por una soplada con el humo restante destacando sobre el monótono fondo de el plano. Mientras o una vez la cerilla es soplada, empezamos a oír una conversación por teléfono, en la cual solo podemos distinguir las palabras de nuestra protagonista. Ella está conversando con su hermana menor.

f "Ana, ya te dije que no quería volver a casa esta finde...
mamá esta más pesada que nunca, sobretodo desde que no sale
de casa nunca y solo se alimenta ^{habiendo alguien serio de ella si no nos} ~~de los comentarios y pu-~~
blicaciones de unos viejos en facebook." "Es insoportable..."
(Respuesta indistinguible...)
"Enfin, dile que ya me verá para navidad, que para entonces
estareé obligada a verla."

durante esta conversación por teléfono con su hermana segu-
imos viendo a la artista en el mismo plano de espaldas con
el escritorio y la silla en cuadro, y el caballete a la de-
recha. Una vez cesa la conversación anterior, hacemos un
fast forward con el mismo plano, con la artista estirada en
la silla con un codo aguantado el peso inclinado de su to-
rso sobre la mesa escritorio.

Fin Escena 1. Volvemos a la película manipulada de color ver-
de que va pasando poco a poco a color marrón, como la muerte
de una hoja. Esta transformación sirve de transición temporal.
Le daríamos unos 40 segundos de pantalla.

Ha pasado un tiempo, estamos mediados de febrero en pleno
invierno. La madre de la artista ha fallecido. ~~Esto no se men-~~
~~ciona en pantalla ni voz, sino que se simboliza a continuación.~~

La artista se vuelve a levantar en el mismo plano, o pare-
cido, de su estudio completo. Ahora, en cambio, el lienzo
esta sosteniendo una pintura imasto semi abstracta o impre-
sionista con una forma reconocible a un árbol en el centro, o
unas líneas que bifurcan haciendo recordar a unas ramas.

La artista se despierta de igual manera, hacemos paso de plano
por su materiales de pintura sobre el escritorio, y finalmente
una plano centrado en la pintura. Dejando tiempo al espectador
de absorber su textura, faltante de color pero no de tono.

Fin inicial a la escena 2.

Vemos en un plano de un pasillo como nuestra protagonista se viste para salir, poniéndose los zapatos de uno en uno. El siguiente plano es la artista en la terraza de una cafetería, teniendo una conversación con un amigo. El plano es fijo en nuestra artista, que sostiene un café y después lo deja en la mesita, aún visible a la cámara.

"Fue ella quien me metió en la cabeza la idea de pintar... ~~viendo sus frustrados pasos como escritora. Le hizo ser el reflejo en un espejo que se pareciera a su imagen, lo que ella podría haber sido.~~" *me hizo ser un espejo que refleja su imagen.*

R

"Fueño, quizá sea triste... pero hay que admitir que tener una madre que no te quiera ~~como médica o poeta~~, con los bolsillos llenos y honor de sobras, es algo que muchos desearían."

"Pero yo no quise coger un pincel, ni nada parecido a ello nunca, ella me obligó desde un principio cuando aún no podía ni dormir ~~con las luces totalmente apagadas...~~

R

"Peró te acabó gustando, ¿no?"

*Quizá me está planeando de la cual
mientras habla por escribir próximamente*

"Ei, ¿Peró para qué? No entiendo que pinto, ni que quiero pintar, ni porqué me gusta, la verdad. A veces pienso que soy una marioneta controlada por unos invisibles hilos tan finos que no me he dado cuenta hasta ahora. Estos hilos agarrados a mis dedos, moviendo las manchas y líneas de un lugar a otro, ~~acabando cuando simplemente se me seca la pintura de la paleta hasta ser inservible.~~

¿quién el amigo es invisible a la cámara?!

Ahora pasamos a un plano del amigo de la artista, que su cara, está manipulada con lejía tras el revelado para ser borrada. Proporcionar un silencio en este plano tras el cambio.

R

"¿Quién controla la marioneta?"

5 segundos silencio...

"Mamá"

Tras la conversación pasamos a unos planos de las calles de Barcelona, preferiblemente calles o lugares reconocibles generalmente, sea el arco, o algún sitio de paseo de gracia por ejemplo. Estos planos deberían durar 40 segundos aproximadamente.

Voz en off.

Quizá, el hormigón me mantiene ~~aquí encerrada,~~ ^{ataca}
Quizá, soy alienígena a ~~la~~ ^{grandes masas, gran masa}
¿llego tarde? Sobre la hierba ya descansas.

Eternamente cansada,
Debería despertar mientras me llamas,
a las nubes abandonadas."

Fin escena 3.

A continuación, la protagonista va a coger el tren. Hacemos un plano muy cerca de su cara, quizá con un flash frontal, iluminando solo su cara, mientras espera el tren.

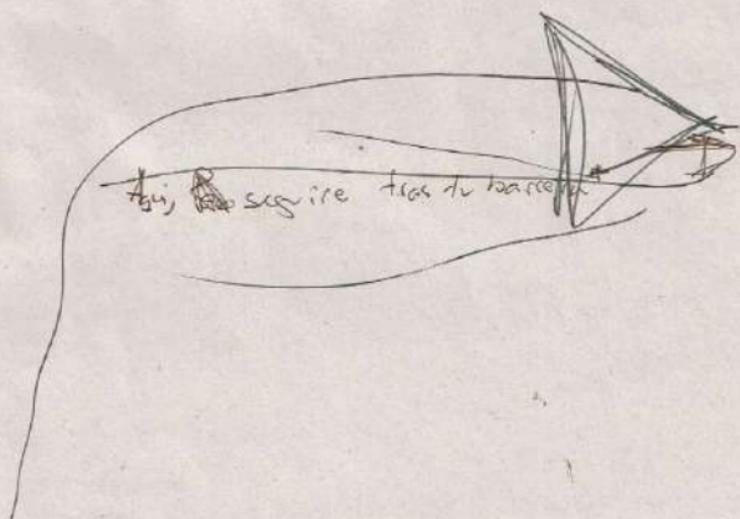
Otro plano puede ser el tren entrando en la estación, y entonces pasamos a una larga toma de la ventana del tren en marcha.

El protagonista aquí es el tiempo, el tiempo que dura la escena de la ventana del tren, tiene que cansar al espectador, o quizá darle un descanso, mientras observa el paisaje por la ventana.

Al principio de la escena, voz en off lo siguiente.

~~"La vida es como un tren, sigue y sigue entre praderas y montañas, sean de roca o cemento o gente... pero finalmente llega a su recorrido, al final, al último extremo. Aún te queda para llegar hasta ese final, aún eres joven." Se quiere dar a entender que esto se lo dijo su difunta madre.~~

~~Insiste color y voz en los lugares de la vida, pero no existe apoyo.~~



tail, ~~tail~~ seg ire tail du barce

La artista llega a casa de sus padres. (Pensar aún si mostrar alguna casa o solo darlo por hecho.)

Nuestra protagonista aparece tras un fondo de solo la hiedra junto con su padre, los dos aparecen a la vez uno a cada lado del cuadro acabando en el centro. La artista lo abraza con la cámara a la espalda de su cabeza, osea su cara no está tapada por el cuerpo de su padre. Solo se oye el sonido del viento. Luego pasamos a una escena, donde la artista se apoya en la espalda de su padre, con la cabeza. El cuadro no llega hasta la el cuello del padre. Este plano duraría unos 30 segundos mínimo.

Tras esta acción, el plano pasa a una mesita con varias cosas decorándole, incluidas debe haber un bouquet, un cuadro, y una muy pequeña foto de una mujer en el centro del cuadro de la imagen, dando a entender, aunque no reconocible, que está mirando una foto de su madre. Este plano serán unos 10 segundos.

Apenas

~~Como~~ mi yo de hace 10 años te recuerda con una sonrisa de derecha a izquierda.

No volverás nunca cerca *nunca volverás cerca*
~~requiriré tras tu barrera.~~ *¿si porq x me mantienes a esta crifa?*

La prota dice esto con voz en off mientras en la pantalla se observa la cortina de su ducha, y los vapores del agua saliendo por el espacio entre la cortina y el techo, o la cortina y la pared. Unos 20 segundos para que tenga tiempo a leer el poema.

FIN Escena 4.

Volvemos a la película manipulada, ahora de marrón, esta pasará al negro total, aún con mucha textura eso sí. 20 segundos de pantalla para esto.

Se presenta la entrada al bosque, más o menor alguna calle que esté rodeada de árboles para dar la idea. Nuestra prota aparece unos 10-15 segundos en el mismo plano caminando desde la izquierda o derecha del cuadro. Se oye el viento de invierno rujir y silbar entre las copas de los pinos. La protagonista se adentra en el bosque. Duración total de este plano unos 30 segundos.

El siguiente plano es una panorámica del caminar de la protagonista. Ella camina entre los caminos de ese bosque, tranquilamente, mirando a su alrededor en dirección contraria a la cámara. 15 segundos máximo.

Jugar con algún plano sin trípode que muestre inquietud del movimiento. Luego, un plano quieto desde abajo, y torcido, que muestre la cabeza de la artista desde abajo, con las altas copas de los árboles coronándola.

Un plano con zoom en los múltiples troncos movidos por el viento fuerte y frío. 20 segundos generosos.

~~"Me dió la bienvenida con ruidos insoportables, acariciaba con violencia mi nariz y mejillas. Fui algo, el algo que me recuerda a ella, y que me diga que hacer, yo perdida."~~

Voz en off mientras se ven los troncos batidos por el viento.

FIN Escena 5.

La prota vuelve a casa. ~~Se la ve tumbada de espaldas en la cama de casa de sus padres.~~ Se despierta y como nuevo plano se ve a ella, mirando a la cámara, con una mirada visiblemente triste, girada 90 grados con el cuerpo pero con el cuello girado levemente hacia la cámara, despeinada, con maquillaje corrido por las lágrimas.

Combiaral final, segunda salida.

OBSERVACIONES Y MODIFICACIONES

¿Habrá alguna violeta florecido de tu cadáver?

Tu cuerpo seguro está envuelto por hiedra como un tronco viejo y podrido.

Me pregunto quien eres ahora, cómo te podría decir un último adiós.

Porque seguro, fuiste castigada rígida y inmóvil.

El viento animando a tu alma a perderse lejos, antes de ^{que} murieras.

El anochecer, tímido tras las nubes, será cómplice de mi superación.

Aún así... toda superación se alimenta de una profunda e inevitable pena.

→ ^{punto cercano de la coronación, glabro de noche en esta ocasión}
o en el mismo paso, junto con el flash para volver a recular a una introspección hacia la pata misma.

↓
Este punto es conveniente a ^{eludir}, la parte ^{marcha} del plano y la ^{amarra} sigue "combinada" (sea los otros (¿cuentando tripode!))

← ~~Aquí se ^{recorrido} entre el viento y la hiedra.~~

←
Quizá pasar a de ^{terminar}, ^{combinando} ^{especificar}? Fijarse en la segunda parte del plano o reemplazarla por otras cosas.

Quis hanc est
Conditio in mandata



La artista, de vuelta a casa, se sienta al revés en una silla del salón, apoyando levemente su cabeza en el respaldo de esta y pensativa durante 20 segundos. Después, tras este corto rato, nuestra protagonista inicia una conversación con su madre. Su madre esta representada, metafóricamente por así decirlo, con el plano anterior ya realizado del mueble de salón decorado con la foto de su madre, entonces, su madre responde mediante la foto. Aquí, nuestra prota hablara para las dos voces, pero cuando responda a su madre, será en chino. En realidad, la prota esta conversando con ella misma, pensando en lo que su difunta madre responderia.

"¿De que color es el cielo?"

(R) "El cielo siempre ha sido negro."

"Pues a menudo, sueño que es azul, otras, sueño que es gris... esos días suelen decomponerse en forma de gotas hasta que finalmente vuelven a azul."

(R) "Te estarás refiriendo a las nubes, no al cielo."

"Quizá debería aprender sobre las nubes y el cielo."

(R) "Aprende con un pincel, un tubo de pintura, y alguna tela. Entonces, quizá de verdad veas como estas equivocada."

"pero yo no quiero entender el cielo y las nubes, quiero sentirlo, vivirlo..."

(R) "Entonces supongo que solo te queda tirarte por un barranco."

FIN Escena 6.

Felicula manipulada 15 segundos, repitiendo el color negro con cierta textura.

Vestuario: vestido A pizza o 2, que se pueda ensuciar.
(llevar ropa debajo.)

Paramos a una panorámica, que primero quieta muestra el cielo sobre el bosque durante 10 segundos, baja al nivel normal y en ese mismo momento aparece la protagonista corriendo desde detrás la cámara.

Un plano secuencia en movimiento sobre la carretera del bosque, que muestra a nuestra artista solo cabeza corriendo, y la cámara corre en paralelo con ella, intentando lo mejor posible mantenerla en el cuadro. Los árboles, pasan tras suya como el telón de fondo de la escena. Esta secuencia debería durar 15-20 segundos.

Voz en off

"Intento que las palabras me acerquen más a sentir, más lejos de comunicarme. ¿Tu, árbol, me entiendes?"

(P) ~~"Yo, viejo y sabio", pienso que sentir significa amar..."~~

~~"Para comenzar, ya me cuesta alumbrar un camino que me lleve a amarme a mi misma, que yo sepa, nunca he amado. Quizá a mi hermana, pero nunca me han enseñado como amarme a mi, y a mis ideas, mis decisiones, mi forma de ser..."~~

(R) ~~"Tocor tenemos mucho que decir. A esa piedra, ahí quieta, la escucharias si fueres una piedra, a mí, me escucharías de verdad si fueres un árbol con sus extremidades bailando con el viento sin cesar. Intenta ser tu misma, ama el mundo, y sus facetas. Cuando llegue el momento, tras años y años, esa piedra te acabará entendiendo, por que entonces, habras vivido."~~

~~"¿Si, nunca estare lista?"~~

(R) "Volverás a intentarlo en otra vida."

Esta conversación variaba entre el plano de la protagonista sentada en una piedra y el árbol sin hojas que ella representó en su pintura, que ha visitado al bosque. Pronto, pasamos a un plano de nuestra artista ya de pie, con cara de preocupación, y el ca-

OBSERVACIONES Y MODIFICACIONES

Cambiar al primer párrafo

← "Cero ~~que con sentir te quieres a amar.~~"

Sin propósito, ~~antes~~
enclavado.

Mis extremidades bailan en el viento en vano. Como tú, ~~yo~~
fui una presencia, pero perdí mi pertenencia de vivir, tú, que tienes tiempo
de mirarte en el espejo y reconocerte, de disfrutar y amar el
mundo por lo que es. Como tú, quise gitar, gitar quisiera

Pero ya es muy tarde, no tengo esa tal fuerza.



← "Dejad mis intentos ~~de~~ antes de ser una ~~con~~ la tierra."

OBSERVACIONES Y MODIFICACIONES

Se saca los zapatos con un plano
parecido al del principio.

Quizá todo, o entre medio ~~hacer~~ cambia
a la misma idea pero grabada en interior, para evitar
dramatización...

Quizá simplemente
lilar las laptis por un baltico.

Que se vuelva a mostrar el mismo árbol con hojas
tras su despiece. O sea, cualquier árbol parece desde cerca, que
no se reconoce que no es el mismo

Nuestra protagonista se vuelve a despertar, tras una transición de la película manipulada de negro a verde de 30 segundos.

Se repite en forma y esencia la escena del primer despertar, solo que ahora, su caballete vuelve a estar completamente vacío, dejando a interpretación si ha superado la muerte de su madre o solo fue un sueño. Esta escena debe durar el minuto generoso.

Justo antes de la conclusión pasamos a un plano de un árbol apenas sacando hojas, preferiblemente, o con las hojas ya fuera y el sol aluminandolas bien contrastadas.

"Mamá, vuelvo mañana por la noche. ¿Me podrías dejar algo hecho para cenar?"

En mandarín.

FIN Escena 8.

FIN

Aquí acaba el primer borrador, y la primera versión del guión, para el corto "El viento me llevará" escrito por Pascal George Salca.

