

TFG

**LO COTIDIANO COMO
FENÓMENO TEATRAL**

**Presentado por Alejandro Granero Ferrer
Tutora: Sara Vilar García**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2013-2014**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN/ABSTRACT

El siguiente proyecto se vertebra en torno a la producción de obra artística. Para su realización se ha trazado una hoja de ruta de carácter interdisciplinar que sirva de eje para aunar las obras acometidas. Conceptos como la alienación, el aislamiento o el extrañamiento configuran la temática, la cual se podría resumir como la exploración de la condición humana, tanto a nivel social como individual, dentro del entorno urbano. La tipología de este proyecto es de carácter práctico, por lo que se le ha dedicado un mayor peso a la parte procesual de la obra. No obstante, ésta se respalda con la obra de diversos autores y conceptos teóricos del pensamiento contemporáneo. En definitiva, esta memoria pretende recopilar todo el trabajo llevado a cabo durante meses, justificando las decisiones tomadas, mostrando las diferentes soluciones llevadas a cabo y extrayendo conclusiones de su realización.

Palabras Clave: Producción, registro, narrativo, realidad, teatralidad, alienación.

The following essay is structured by using the artistic production process. It has been composed throughout a line of multidisciplinary work, which combine diverse nature creations. Concepts like alienation, isolation or ostranénie configure the subject of this oeuvre, which can be summarised as an exploration of human condition, in a social and individual level, into the urban space. It has been conceived from the perspective of a practical typology and consequently the main part lies on the processual part of artistic production. Nevertheless, it is sustained by different authors and theoretical concepts of contemporary philosophy. To conclude, this essay tries to compile the work done during months, justifying the decisions made and showing the different solutions chosen and the conclusions of its execution.

Keywords: Production, recording, narrative, reality, theatricality, alienation.

En primer lugar quiero agradecerle con especial cariño a Sonia Tarazona su labor realizada e implicación en este proyecto, su inestimable ayuda y la paciencia que ha demostrado tener conmigo en los peores y mejores momentos.

En segundo lugar me gustaría agradecer a Eulalia Adelantado su gran labor como docente así como las alentadoras charlas que hemos mantenido en relación al trabajo llevado a cabo.

En tercer lugar también agradecer especialmente la ayuda, confianza y dedicación que Sara Vilar García me ha prestado como tutora.

Y por último agradecer a todas aquellas personas conocidas y desconocidas que hayan podido contribuir en mayor o menor medida a la realización de este proyecto.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
3. MARCO CONCEPTUAL Y REFERENCIAL	9
3.1. LA ALIENACIÓN EN LO COTIDIANO	10
3.2. LA CIUDAD COMO TEATRO. FRONTERAS Y FISURAS	13
4. MARCO PROCESUAL	17
4.1. DOCUMENTAL DE CREACIÓN: “COORDENADAS”	18
4.1.1. Preproducción. De la idea a la praxis	18
4.1.2. Producción. Del montaje a la estructura	21
4.1.3. Posproducción. De la edición a la difusión	24
4.2. LIBRO DE ARTISTA: “CARTOGRAFÍAS DE LA ALIENACIÓN”	27
4.2.1. Planificación. De la cámara al papel	27
4.2.2. Producción. Materialización de contenidos	28
4.2.3. De la estructura a la impresión	31
5. CONCLUSIÓN	33
6. BIBLIOGRAFÍA	35
7. ANEXOS	36

1. INTRODUCCIÓN

“Lo cotidiano como fenómeno teatral” engloba todo el cuerpo de trabajo que forma este proyecto, el cual se compone de la producción de un cortometraje documental y de un libro de artista. La elección del título viene dada por su capacidad para sintetizar de forma potente y aclaratoria la intencionalidad, la direccionalidad y el posicionamiento que se ha pretendido adoptar. Respecto a esta cuestión, se ha concebido lo cotidiano como un proceso de experimentación en el que se establecen determinados espacios, tanto espaciales como temporales, de la rutina. Estos espacios rutinarios no tiene porque corresponder con la cotidianidad deseada por cada sujeto ya que generalmente ésta viene impuesta por un sistema de poder imperante que nos conduce a un estado de alienación. De tal forma se crea una red de comportamientos y conductas sociales automatizadas que actúan como pequeños mecanismos de una maquinaria mayor. El individuo se convierte así en actor social, cada personaje adquiere su papel en escena y el funcionamiento del sistema se vuelve dependiente de la representación de la función. Cada vez se hace más difícil distinguir si la función depende de los actores o si son éstos los que dependen de la función. Pero en el fondo, tras la máscara y el disfraz se esconde un sujeto aislado, enajenado y sumido en un estado de soledad, fruto de la libertad que le es privada.

Así pues, en el presente trabajo se recopila la memoria de toda la producción llevada a cabo durante estos últimos meses con el fin de generar este proyecto, el cual se ha constituido de lo general a lo particular, partiendo de la creación de una hoja de ruta que permitiera diversificar el trabajo de manera controlada. Respecto a los contenidos, éstos se centran prácticamente en el grueso de la parte práctica con el fin de defender la obra llevada a cabo. Así, he querido limitarme en cierta medida en cuanto al desarrollo de aspectos de índole más teórica, pues considero que no es el objetivo del trabajo. No obstante ha habido una investigación teórica explorando los diversos conceptos que han ayudado a respaldar y apuntalar la parte procesual en torno a diversos autores y referentes artísticos. La bibliografía empleada no es demasiado extensa debido a este hecho. Así también el uso de referentes directos se ha visto reducido a autores muy ligados, estudiados y próximos a mi producción. Otros autores, que de una manera u otra también han estado presentes en la fase previa a la elaboración del proyecto o durante la misma han contribuido a configurar el carácter, el estilo o el tipo de lenguajes formales de los que se ha hecho uso. No obstante he prescindido de su inclusión pues el reflejo de éstos en la obra acometida quedaba relegada a un segundo plano. En cuanto a las limitaciones de la producción artística he intentado ser coherente con las características y las exigencias de la modalidad de este trabajo fin de grado, intentando no sobrepasar en exceso las horas de trabajo invertidas en él,

reguladas en función a los créditos asignados a dicho trabajo.

Por último quiero añadir que con la realización de este proyecto se ha profundizado en la exploración de un tema concreto cuyos orígenes se encuentran en las vivencias y preocupaciones personales que ocupan mi cotidianidad. Así éstas se han materializado en obra artística, lo que ha supuesto una forma de asimilar, reflexionar y adquirir un mayor grado de conocimiento sobre estas cuestiones así como sobre todos los mecanismos que intervienen en el proceso de creación artística.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este proyecto ha supuesto un viaje del que se partió con unos planteamientos iniciales muy diferentes a los que finalmente lo han fundamentado. Tras varios meses de trabajo, trazando carreteras y desvíos por los que perderse se ha llegado a lo que podría considerarse como una primera parada en un camino que no termina aquí y que prosigue su marcha en un futuro próximo.

Así pues, el principal objetivo establecido ha sido el de la producción de obra artística y la exploración de los mecanismos que intervienen en su proceso. Para su desarrollo me he servido de la creación de una línea de trabajo interdisciplinar que gira alrededor de una temática concreta. Cabe decir que aunque este único objetivo haya sido el motor de arranque, de él han surgido otros objetivos que podríamos denominar secundarios o de carácter más concreto.

Para la puesta en escena del proyecto he utilizado dos soportes, por una parte el documental de creación y por otra el libro de artista. La propia exploración de los soportes en sí se ha constituido como un objetivo, pues ha sido con la praxis cuando ha sido posible un aprendizaje de tanto el soporte audiovisual como del gráfico. Dada la vasta libertad de opciones que ofrecen estos soportes, fruto de sus fronteras poco delimitadas que dan cabida a producciones muy dispares, me ha resultado idónea su utilización para la producción de este proyecto. Además, la naturaleza de estos soportes ha contribuido a establecer un diálogo entre las diferentes obras. Este hecho ha enriquecido notablemente mi auto-conocimiento de todo aquello que rodea mi producción, de la misma manera que espero que enriquezca al espectador permitiendo un mayor grado de profundización y conocimiento de la obra.

Así mismo, la elección de la temática también podría considerarse como un objetivo, ya que su elección viene dada por un interés personal que obedece a una necesidad de abordar ciertas preocupaciones personales. En el caso concreto de este trabajo, este núcleo temático se ubica dentro de una ciudad anónima que actúa como escenario de fondo para resaltar al verdadero protagonista: el individuo, el habitante sumido en el vacío de una ciudad cualquiera. Así pues, se podría realizar un desglose de la temática en varios subtemas como: la mirada, el espacio mirado, los habitantes que conforman dicho espacio o el sujeto anónimo que los habita.

Por último mencionaré un objetivo que hace referencia al carácter narrativo que he intentado mantener en la producción de este trabajo. Hablar sin el suficiente conocimiento de los términos “realidad” y “ficción” sería caer en errores, sin embargo podría afirmar que he utilizado un lenguaje más próxi-

mo a lo "real" en la realización del documental debido a la propia naturaleza del acto de documentar, es decir, de dar testimonio de una realidad de entre las muchas posibles. Y al contrario, he seguido unos parámetros más próximos a la fabulación, a lo ficticio a la hora de realizar el libro de artista. No obstante y pese a esta diferenciación, he intentado mantener cierto margen de ambigüedad en ambos casos.

Por lo que respecta a los objetivos metodológicos hablaré del proceso de trabajo empleado de manera muy resumida. Este proyecto se ha ido desarrollando a lo largo de un periodo aproximado de seis meses de manera progresiva y lineal. A partir de los objetivos planteados anteriormente empecé a ubicar la temática. Una vez establecida me puse con la preparación del documental y su grabación. Tras finalizar la pieza audiovisual proseguí con el libro de artista, el cual se ha ejecutado de una manera más global. Gracias a esta metodología y este sentido lineal de producción he podido utilizar y revisar conceptos del documental para la realización del libro, así como generar nuevo material y construir una visión más literaria y ficticia en contraposición a la del documental. Este hecho me ha permitido valorar las diferentes formas de abordar un tema así como valorar los diferentes resultados obtenidos.

3. MARCO CONCEPTUAL Y REFERENCIAL

3.1. LA ALIENACIÓN EN LO COTIDIANO

En el siguiente punto se desarrollará brevemente el cómo la vida diaria de los ciudadanos se halla sometida a un control ejercido por los instrumentos del poder, desde las altas esferas institucionales a los grandes mercados económicos. La libertad le es engañosamente privada al individuo, sumiéndolo en un estado represivo de desarraigo. De esta manera, el desarrollo cotidiano del sujeto (con ello me refiero al transcurso diario y rutinario que adopta este término dentro del mundo occidental y capitalista) queda pautado de antemano, privando a éste de una independencia o autonomía que lo conduce al aislamiento y al distanciamiento.

De manera muy global podemos definir la alienación como “el proceso mediante el cual el individuo o una colectividad transforma su conciencia hasta hacerla contradictoria con lo que debería esperarse de su condición”.¹

En el campo de la filosofía, varios autores como Hegel, Marx o Marcuse entre otros, han dedicado parte de su estudio a este fenómeno. Estos autores se acercan a la alienación desde diversos campos como la sociología, la política, la religión o la filosofía. Así pues, para Marx la alienación surge en el sistema capitalista, en el cual el trabajador deja de ser una persona en sí misma para convertirse en mano de obra, es decir, que éste ya no trabaja para sí mismo ni para satisfacer sus propias necesidades sino que trabaja para el capital, el cual le da un salario a cambio del derecho a utilizarlo en su favor. Este hecho fomenta la competitividad, la hostilidad y el aislamiento, enfrentando al conjunto de trabajadores en beneficio de ese capital. Por otra parte, para Marcuse el individuo no está sometido a la alienación del trabajo sino a la alienación del progreso de la técnica, gracias a la cual la sociedad tiende cada vez más a la uniformidad de criterios y a pensamientos únicos y totalitarios. Según su pensamiento, la alienación está causada por la tecnología, la cultura de medios de comunicación y el consumismo masivo mediante los cuales el estado capitalista consigue esclavizar a la sociedad.

Este estado de enajenación es uno de los grandes problemas de la sociedad contemporánea. El sistema imperante condiciona los modos de vida social, lo cual lleva a un estado de sumisión, rutina e impotencia respecto al desarrollo de la vida cotidiana. De esta manera, se incrementa el distanciamiento del propio sujeto consigo mismo y de éste con la del resto de individuos que conforman el colectivo social. A su vez este distanciamiento genera extrañamiento y conduce a un estado de soledad en el que se hace dificultosa una reconciliación nuevamente del individuo consigo mismo y con el resto del colectivo social.

1. Diccionario de la lengua española (22ª ed.)



Fig. 1. Juan Muñoz. *Escalera de caracol invertida*. 1984.



Fig. 2. Juan Muñoz. *Hotel Declercq*. 1986



Fig. 3. Juan Muñoz. *Many Times*. 1996.

En el caso concreto de la producción de este proyecto se ha tratado el fenómeno de la alienación en el entorno urbano. No por tratar de ser un pesimista urbano o con una voluntad de denuncia sobre las condiciones de la ciudad, sino porque es el medio en el que transcurre mi vida cotidiana, como ya se dijo y el proyecto nace de una voluntad por hablar sobre estas cuestiones que atañen personalmente a mi rutina.

Ahora bien, ¿hasta qué punto podemos afirmar que estos fenómenos son más propicios del medio urbano? Bien es cierto que en los inicios del capitalismo éste pudiera tener muchísima más presencia y visibilidad en la ciudad, donde la concentración de individuos y la incomunicación entre ellos siempre ha sido mayor. No obstante “muchos de los problemas sociales se han denunciado en las ciudades por el hecho de que son más concentrados y visibles, y tal vez también porque existen más observadores críticos en condiciones de revelarlos. Pero no significa que sean exclusivos de ellas. En ocasiones son incluso menores, en contra de lo que parecen defender los pesimistas urbanos. [...] Cuando se habla de que las poblaciones urbanas están alienadas, sometidas al mercado, a los medios de comunicación de masas, controlados por ellos, se olvida que en las ciudades existen mayores posibilidades de información y de elección, y de que en el campo ha sido tradicionalmente muy superior la sumisión a los poderes establecidos, al púlpito, a lo viejo o a las costumbres”.²

En relación a estas cuestiones podemos hablar brevemente sobre la obra del escultor Juan Muñoz (1953-2001) dada su relevancia como figura clave y polifacética en el arte contemporáneo de las últimas décadas y como referente constante en mi trayectoria y presente en la producción de este proyecto. Podríamos afirmar que su obra se desarrolla en torno a la exploración de la condición humana, donde encontramos referencias a fenómenos como la

2. Capel, H. Gritos amargos sobre la ciudad.

soledad, la alienación o el extrañamiento. A lo largo de su extensa producción encontramos estas cuestiones, a veces insertadas en una escenografía con referencias a elementos arquitectónicos y urbanos. Es el caso de sus primeras obras (figuras 1 y 2), donde estos elementos urbanos son aislados de su contexto y puestos en escena. Tamizados bajo un proceso de extrañamiento, éstos se nos muestran extraños a su misma naturaleza, descubriendo en el espectador un estado de alienación. Balcones y escaleras generan así una sensación de vacío, de inaccesibilidad, de incomunicación, de llevar hacia ninguna parte. Así este extrañamiento contribuye a dotar de vida a los personajes que en su obra más madura poblarán sus escenas. Es el caso de *Many Times*. En esta instalación Muñoz nos lleva a empatizar con las figuras que la componen, nos enfrenta a una representación de nosotros mismos en la que nos sentimos extraños, enajenados, es decir, alienados. Este proceso va ligado a la alteridad, la cual nos obliga a repensar la identidad como un fenómeno social, a entender al sujeto como un ente social. Sin embargo el colectivo que conforma la obra se halla inmóvil, privado de pies. Pese a la primera impresión de grupo integrado que podemos obtener de su lectura, sus sonrisas mudas, sus expresiones idénticas y hieráticas ponen de manifiesto la evidente soledad de los personajes, incidiendo en esa falta de comunicación que con la utilización de la monocromía viene a reforzar el concepto occidental de similitud y masificación.

Así pues, como hemos visto la alienación condiciona la vida cotidiana de los habitantes, contribuyendo a la instauración de un modo de vida nocivo para ellos. En el caso concreto de la producción artística realizada, este estado de enajenación ha sido tratado, en relación a los referentes utilizados, dentro del entorno urbano, entendiendo éste como una escenografía en la que sus actores se sienten como seres extraños a sí mismos.

3.2. LA CIUDAD COMO TEATRO. FRONTERAS Y FISURAS.



Fig. 4. Anónimo. *Savonarola en la hoguera en la Piazza della Signora*. ca. 1498.

Siguiendo la línea del título propuesto para este trabajo encontramos la clave para hablar de la ciudad como teatro. Esa cotidianidad alienada insertada en el entorno urbano de la que hablabamos en el punto anterior nos conduce a la idea de la ciudad como un maquinaria autómatas, como una función teatral cuya representación nunca se detiene. De tal manera podemos proseguir con esta idea y concebir la ciudad como una gran obra escenográfica, como una puesta en escena donde escenario y decorados conforman el entramado urbano en el que habitan los actores de este teatro: los ciudadanos.

Encontramos los posibles orígenes de la idea de “teatro urbano” en la arquitectura y urbanismo de la Italia renacentista. Arquitectos como Brunelleschi o Vasari diseñaron calles y plazas con una voluntad escenográfica, obligando al transeúnte (espectador y actor al mismo tiempo) a participar en los nuevos espacios configurados. Cabe resaltar el cómo las plazas se convierten en los lugares públicos por excelencia en los que se ofrecían todo tipo de espectáculos (desde coronaciones hasta ejecuciones). Así “la plaza no era sólo el espacio físico de reunión, sino el escenario de esos actos, por lo que reclamaba una cualidad escenográfica y una dignidad pública.” De esa manera “se afianzó una imagen de la ciudad como escenario de la vida social, política y religiosa”.¹

En relación a la producción de este proyecto, la ciudad y todo lo que en ella acontece ha sido tratado como un ente cerrado, como una maquinaria autómatas cuyos engranajes se encuentran en *perpetuum mobile*². Así pues, se ha tomado un distanciamiento físico para su estudio, ubicándome en una posición de espectador, no entre el patio de butacas, sino entre patas y bambalinas, concibiendo este espacio como una frontera en la que ver sin ser visto. Esta decisión ha sido tomada con la intención de no irrumpir en el funcionamiento de los mecanismos de esta maquinaria. Este espacio fronterizo del espacio teatral tendría su homólogo en las fronteras de la ciudad. “Desde un punto de vista estrictamente geográfico, un lugar se define por su frontera exterior y sus fronteras interiores”.³ Así, la vida cotidiana se rige entre el afuera y el adentro, entro lo privado y lo público. Y en estas fronteras siempre se encuentran fisuras que permiten su violación, tanto en una dirección como en otra. Balcones, terrazas o ventanas constituyen verdaderas fisuras físicas en el escenario urbano que permiten contemplar la función desde estas fronteras.

1. Maderuelo, J. Del escenario de la ciudad al paisaje urbano.

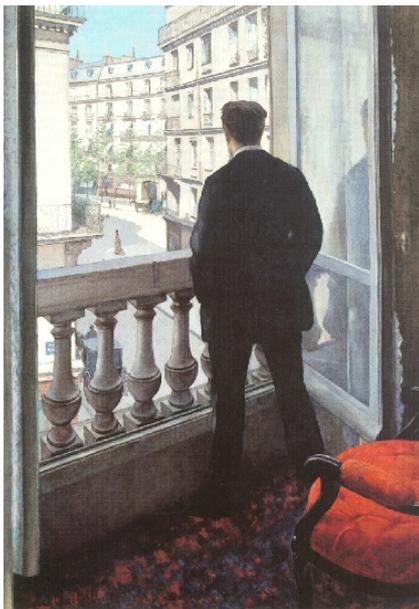
2. Término que en el campo de la física está basado en la conservación de la energía y se refiere a la hipótesis de una máquina capaz de funcionar eternamente tras un impulso inicial.

3. Augé, M. Lugares y no-lugares.



Fig. 5. Friedrich. *El caminante sobre el mar de nubes*. 1818.

Fig. 6. Caillebotte. *Hombre de espaldas en la ventana*. 1876.



Dedicaré un momento para tratar el elemento de la ventana como fisura, ya que es un elemento representativo y de gran importancia para la producción de este proyecto. Este elemento arquitectónico constituye un verdadero marco desde el que lanzar la mirada a esa realidad que se ha buscado relatar. Esta relación simbiótica entre ventana y mirada, en principio simplista y obvia, cobra un gran protagonismo en la producción artística llevada a cabo. Sus cualidades físicas como objeto propician esa ruptura entre lo privado y lo público, entre el adentro y el afuera. Pero además la imagen de “la ventana” vista a través de otra ventana nos habla de ese diálogo mudo, de esa incomunicación entre habitáculos y por ende entre habitantes que determinado urbanismo ha propiciado. Es en esa ventana observada, donde más fuerza adquieren los conceptos propuestos en el punto anterior como lo cotidiano, lo rutinario o lo alieno. Su transparencia se vuelve una barrera atractiva que seduce y que nuevamente es burlada por la luz que tras ella se enciende inesperadamente, proyectando sobre su superficie verdaderos relatos cinematográficos donde las sombras cautivan al espectador en busca de la historia que se esconde en su interior.⁴

Desde una perspectiva urbanística, podríamos decir que el cristal cobra un gran protagonismo en la ciudad del siglo XIX como consecuencia de la remodelación de las grandes ciudades y el avance técnico de la arquitectura, provocando cómo se acaba de mencionar una aparente disolución entre dichas fronteras. “Walter Benjamin consideraba que la arquitectura pública del XIX era ante todo una arquitectura de ensueño colectivo en el que se abstraían las fronteras entre interior y exterior, entre lo público y lo privado. Esta dialéctica está especialmente presente en los pasajes comerciales, calles peatonales al que Benjamin tanta atención prestó al final de su vida [...]. Los cristales que cubrían estas calles peatonales metonímicamente aludían al cristal de los escaparates que separaba el público de los objetos de consumo”.⁵

Así también en el mundo del arte, la irrupción de esta nueva arquitectura y urbanismo llevará a algunos pintores como por ejemplo Caillebotte, entre muchos otros, a alejarse del campo y abandonar los paisajes y el estudio de la luz en la naturaleza para abrir la ventana y asomarse a ella para contemplar un espectáculo tan sorprendente como el que ofrece

4. Es interesante señalar la proximidad existente entre estas sombras y las sombras chinescas, el origen de las cuales está ligado a un teatro ancestral de carácter mágico y lúdico. Así también es reseñable la concepción de estas sombras como posible origen remoto del medio cinematográfico en tanto a la proyección de imágenes en movimiento sobre una pantalla.

5. Canogar, D. Espacios espectrales: Realidad y ficción en la arquitectura de la imagen.



Fig. 7. Cartel del filme *Die Klage der Kaiserin*. ca. 1990.

la naturaleza. Hay un gran paso entre *El caminante sobre el mar de nubes* de David Friedrich y el *Hombre de espaldas en la ventana* de Gustave Caillebotte, separados temporalmente tan solo por 60 años. Ambos nos muestran la curiosidad por participar y descubrir una realidad determinada, el primero lo sublime de la naturaleza y el segundo el espectáculo de la ciudad en transformación. A partir de este momento “el ciudadano pasa a ser ante todo un espectador de su entorno, un consumidor visual de un urbanismo escenificado”.⁶

En relación a la forma de entender la ciudad como un teatro podemos acercarnos a la obra de la coreógrafa y bailarina Pina Bausch (1940-2009), máxima exponente de la *Tanztheater* (danza teatro) y una de las coreógrafas más revolucionarias y potentes de las últimas décadas; y nuevamente a la del escultor Juan Muñoz. Ambos son referentes fundamentales para la elaboración de este proyecto.

En el caso de Pina Bausch, encontramos en su obra referencias constantes a lo cotidiano. Podríamos decir que el teatro de Bausch es el teatro de la vida trasladado al escenario (aunque en ocasiones este escenario se ubique en el mismo medio urbano). Las acciones cotidianas, tanto en lo íntimo como en lo social, “se muestran como un espejo de la realidad, pero con el fin de trascenderla y así ver qué esconde, qué hay más allá de esa cotidianidad”.⁷ Aisladas y descontextualizadas, estas acciones son llevadas al extremo mediante mecanismos como la repetición para obligarlas a hablar sobre los dilemas fundamentales de la condición humana, hecho que obliga al público a confrontarse consigo mismo en un teatro-espejo.

Una obra que ejemplifica todas estas acciones es la película *Die Klage der Kaiserin* (El lamento de la emperatriz), coreografiada, escrita y dirigida por Bausch entre 1987 y 1989. El filme recoge una variedad de coreografías en las que se habla sobre los roles de género, el amor, la incomunicación, la soledad, la alienación o la angustia. La estructura del filme se configura a partir de la ordenación de las diferentes escenas mediante saltos temporales y espaciales. Este hecho genera varios itinerarios de los que se pueden extraer diversas lecturas. Todas estas escenas acaban formando un gran collage, como si se tratara de un mapa de la condición humana elaborado bajo la mirada de la coreógrafa. Utilizando como escenario los paisajes de la ciudad alemana de Wuppertal, los personajes de Bausch aparecen en situaciones cotidianas realizando acciones comunes. Sin embargo éstas están privadas de sentido

6. *Ibid.*

7. Medina Elizalde, A. S. Pina Bausch y el canon postdramático. Un acercamiento a la danza-teatro.



Fig. 8. Juan Muñoz. *Double Bind*. 2001.

sumiendo al espectador en el desconcierto.

Por otra parte y en una línea próxima a la de Bausch, esta mirada al entorno urbano la encontramos en la obra de Juan Muñoz. Sus escenas pobladas de seres y objetos tienen un gran carácter escénico. Este rasgo juega un gran papel en toda su producción dada la proximidad con el género escultórico de la instalación. Así, su uso supone una forma de incidir en el espectador para hacerlo participe de su juego y obligarlo a subir al escenario. Observamos en esta forma de proceder relaciones con mecanismos dramáticos como el *Verfremdungseffekt* de Bertolt Brecht donde el público no se identifica con la representación sino que en todo momento es consciente que la misma es una ficción.

Muestra de ello es su obra, *Double Bind*, realizada en la Sala de Turbinas de la Tate Modern en 2001. En esta gran instalación observamos una recreación escénica de un mundo urbano dividido en dos niveles. Espacio y figura forma parte de un todo, que se construye como un engaño, como un escenario ficticio en el que el espectador queda sumido en un desconcierto a la espera de una respuesta, a la espera de una comprensión que en muchos casos no queda resuelta. Las mismas preocupaciones salen a la luz, las escenas cotidianas quedan aisladas, detenidas, recontextualizadas para resignificar y potenciar esa sensación de ambigüedad, de alienación y soledad.

En resumen, esta concepción de teatro urbano ha sido planteada desde los inicios de la producción de las dos obras acometidas para ser posteriormente respaldada y apuntalada con los referentes teóricos citados. Desde los inicios de mi trayectoria de formación me ha interesado esta concepción teatral dentro del arte, en parte debido a su potencial de expresión y su crudeza pero a la vez velados por una aparente carácter liviano. Así en relación a mi interés por la escultura y la instalación, la teatralidad adquiere una mayor relevancia en mis intereses artísticos. En conclusión, esta forma de entender la realidad, en este caso concreto el medio urbano y la cotidianidad que en él se desarrolla, constituye una parte importante del poso conceptual que se puede destilar del trabajo llevado a cabo.

4. MARCO PROCESUAL

4.1. DOCUMENTAL DE CREACIÓN: “COORDENADAS”

“*Coordenadas*” es una búsqueda lenta e imprevisible de lo cotidiano convertida en persecución, en un viaje a la caza de imágenes anónimas pobladas por personajes desconocidos. Este cortometraje documental, realizado íntegramente dentro del programa de la asignatura “documentales de creación” se concibe como una mirada en primera persona, como una deriva por la escenografía de una ciudad cualquiera en busca de fisuras que violen los límites fronterizos que condicionan nuestro espacio habitado. Durante meses me he dedicado a registrar una realidad para transformarla posteriormente en planos fílmicos. De tal forma la pieza audiovisual se finalizó el día 19 de Julio de 2014 habiéndose iniciado el 4 de Marzo del mismo año.

4.1.1. *Preproducción. De la idea a la praxis.*

Elegir la temática de la que trata el documental fue una tarea que vino, por así decirlo, marcada por la hoja de ruta trazada para guiar temáticamente el conjunto de toda la producción artística. No obstante me he centrado en la construcción de un retrato (parcial y subjetivo) sobre determinado modo de vida occidental dentro del entorno urbano, enfatizando temas como la alienación o el aislamiento para denotar el carácter de ese retrato. Así, tras asentar de manera general la idea temática estudié las diversas posibilidades para concretar la idea dramática, es decir, de qué manera iba a relatar aquello que quería contar.

Antes de comenzar de manera más directa y extensa con la fase de preproducción, me gustaría tratar brevemente ciertos aspectos en relación al género del documental de creación.

Dada la reciente irrupción de este tipo de audiovisual, sobre todo en el ámbito español, y dado que todavía a día de hoy este género se sigue definiendo día a día, sería una tarea dificultosa y delicada intentar definir el concepto de documental de creación.¹ No obstante existen algunas pautas que suelen ser comunes y que por tanto nos podrían ayudar a entender de manera muy global de que estamos hablando. En primer lugar, un documental es todo aquello que sirve para documentar una determinada realidad, es decir, todo aquello que cumple la función de ofrecer un testimonio de la realidad a la que dicho documental se refiere. Así mismo, y en un segundo lugar, el documental de creación suele hacer hincapié en el “conflictivo” concepto de “realidad”, lo que vendría a significar que el documentalista de creación sale

1. Comella Dorda, B. *Mirar la realidad: Una aproximación al máster en documental de creación de la Universitat Pompeu Fabra (1997-2009)*.

a registrar y documentar una de las muchas y posibles realidades, es decir es un tipo de audiovisual alejado del cine de ficción, como así lo demuestran sus denominaciones homólogas en francés *cinéma du réel* o en inglés *non fiction film*.² Esto no quiere decir que esté reñido con los lenguajes de ficción, los cuales suelen estar presentes de una u otra manera en el documental como por ejemplo en los casos de falso documental o híbridos derivados de éste.

Una vez se han sentado algunas nociones básicas referentes a la definición de este audiovisual retomaré la cuestión relativa a la idea dramática que planteé más arriba. Ante el sinfín de posibilidades a la hora de acotar la pieza decidí centrarme en un tipo de documental de carácter contemplativo por diversas razones, entre ellas:

a) En primer lugar para que cobrara más protagonismo y afluyera de una manera más activa la mirada que hay tras la cámara.

b) En segundo lugar y en directa relación con el primer punto para permitir al espectador un mayor grado de reflexión sobre la imagen que se le está proponiendo, lo que a su vez pueda repercutir en un mayor grado de comunicación estética entre productor y espectador.

c) En tercer lugar, por razones relativas a la elección de la temática y la coherencia entre aquello que vemos y cómo se nos está contando. He creído conveniente mantener cierto distanciamiento físico (con ello me refiero a la proximidad entre la cámara y el sujeto que está siendo grabado) con respecto a la realidad registrada. Esto me ha permitido mucho más tiempo de registro, una mayor concentración a la hora de realizar los planos y una mayor coherencia estética con la realidad registrada.

d) En cuarto lugar con la intención de buscar un tipo de cine en el que la duración del plano es mucho mayor a la que el audiovisual comercial nos somete. No como una decisión caprichosa, sino con la finalidad de utilizar este mecanismo como una herramienta con la que combatir la alienación que estos medios propician con sus bombardeos masivos de imágenes. Podemos hablar de alienación de las imágenes en tanto que toda imagen es un referente de una realidad determinada y este bombardeo genera un proceso, en el que, debido al reducido tiempo de exposición a la imagen, se propicia un distanciamiento entre la imagen que vemos y el contenido de ésta. La identificación social se merma, no nos identificamos como miembros de un colectivo mayor, nos sentimos extraños a la realidad.

2. *Ibíd*

A diferencia del relato de ficción en el que la preproducción es una fase necesaria y de gran importancia en cuanto al desarrollo de una trama, unos personajes, un guion y todo un universo diegético³ para dotar a la narración de verosimilitud, en el documental de creación esta fase suele (no quiero generalizar) adquirir otras necesidades menos vitales para la ejecución de la obra. En este caso no he necesitado de la creación de un guion previo ni de un universo diegético pues mi intención ha sido la de salir a buscar una realidad determinada. Así, tampoco he necesitado de la invención de unos personajes, por lo que básicamente solo he tenido que enfrentarme a la toma de una decisión: la de encontrar las diferentes localizaciones desde las que establecer la cámara y permanecer a la espera. Para ello opté por no planificar de antemano ninguna localización y proponer como alternativa la deriva. Mi forma de actuar ha consistido, durante el proceso de grabación, en salir cargado con el escaso equipo que he necesitado (una cámara semi-profesional de vídeo, un micrófono de ambiente y un trípode) en busca de ubicaciones que me resultaran llamativas a nivel formal o por las posibilidades que ofrecía para relatar esa realidad. Guerín describe su proceso en una de sus correspondencias fílmicas de la siguiente manera: “puntualizo mis paseos callejeando sin rumbo, sin ideas preconcebidas pero atento a la posible revelación de una imagen, de un motivo, de un personaje para una película”.⁴ Es así, de esta manera como he llevado a cabo el procedimiento: cargado con el equipo y sin rumbo fijo, aunque siempre teniendo en cuenta las posibilidades de poder acceder a algún edificio desde el que poder grabar. Otras veces he optado por grabar desde lugares de la rutina, sitios en los que paso mucho tiempo y en los que conozco el paisaje y sus posibilidades.

Una vez posicionado en cada localización mi actividad se limitaba a montar el equipo, encuadrar la imagen deseada y entonces mantenerme a la espera. A veces durante pequeños momentos de entre 5 y 10 minutos, y otras durante periodos largos, en los que incluso dejaba la cámara grabando con tal de facilitar la grabación y luego revisar las tomas en busca de hechos o momentos que recuperar. He de subrayar que en esta fase, adquiere gran importancia el momento del encuadre de la imagen, buscando siempre que el resultado tuviera una fuerza expresiva y permitiera al espectador una mayor comunicación estética. Es decir, mostrar lo invisible, lo no mostrable mediante la fotografía.

Por lo que respecta a la dirección de fotografía, he restringido la tipología de

3. Hablamos de universo diegético o diégesis en tanto a todo aquello que aparece en el relato y forma parte de la propia historia, es decir, todo lo que existe en ese universo, ya sea literario, fílmico, dramático, etc. Así ese universo diegético es coherente conforme a las leyes que lo regulan y le dan forma. En contraposición a lo diegético encontramos lo extradiegetico, es decir, aquello que solo es percibido por los espectadores y no por los personajes.

4. Guerín, J.L. ; Mekas, J. (dir). Correspondencia Jonas Mekas-J.L. Guerín.

planos utilizados únicamente al plano fijo y los basculamientos y panorámicas.⁵ Esta decisión tiene su origen en la coherencia que he pretendido guardar entre la idea temática con la dramática, pues se trata de planos en los que el metalenguaje cinematográfico adquiere menor protagonismo, cediéndoselo al contenido de la imagen. Así, algunos ejemplos de los recursos fotográficos utilizados por sus connotaciones estéticas han sido el *hórror vacui* para potenciar el escenario, el telón de fondo; el vacío (en contraposición al *hórror vacui*) para potenciar el aislamiento, la incomunicación, o la utilización de la luz sobre superficies translúcidas y el contraluz para jugar con figuras como la *elipsis*⁶ y ocultar parte del significado de la imagen, creando así una sensación de ambigüedad.

Por último quiero remarcar una consideración que he tenido que tener en cuenta a la hora de concluir esta fase y proseguir con la siguiente: decidir en qué momento concluir la grabación, ya que dada la naturaleza del proyecto no había un objetivo ni una meta cuantificable que cumplir en lo que se refiere a un guion.

Así pues, tras un período de pausa para distanciarme del proceso de grabación y empezar a visualizar el material grabado decidí, temporalmente, no volver a grabar más tomas. Cabe decir que no existe una frontera fija entre esta etapa y la siguiente, sino que ambas se funden en una especie de transición y desde el momento en que decido parar de grabar y pensar en la siguiente fase, el proceso de realización sigue adelante de manera natural.

4.1.2. Producción. Del montaje a la estructura.

Como se ha concluido en el punto anterior, tras tomar la decisión de no seguir grabando más material se inicia de manera gradual la siguiente fase. Cabe añadir, que dentro del conjunto del proceso de realización del documental, la producción ha sido la etapa más compleja ya que en ella se han tenido que tomar las decisiones más importantes que posteriormente han repercutido en el resultado final de la obra.

Para comenzar con la estructuración y el montaje del cortometraje tuve que ordenar todo el material grabado: un total de 4 horas y 33 minutos de grabación repartidas en más de 250 archivos. El primer paso constituyó en revisar el material, archivo por archivo para saber con qué contaba. Una vez realizado un primer visionado se realizó un criba en la que se redujo considerable-

5. Movimientos de cámara en los que la posición de ésta se mantiene fija y realiza movimientos sobre su propio eje de carácter vertical (basculamiento) u horizontal (panorámicas).

6. Figura retórica que consiste en la omisión u ocultación intencionada de parte de la información que se está comunicando.



mente el material de trabajo, desechando tomas similares, eliminando tomas fallidas y reservando otras para un posible uso futuro.

A partir de este momento tuve que tomar la decisión de cómo quería ordenar todo el material en una línea de tiempo narrativa. Para solucionar este problema construí una estructura dramática⁷, condición indispensable en cualquier narración, que me permitiera dotar de sentido narrativo a la pieza. De tal manera, la estructura planteada se divide en los siguientes actos o bloques:

Un primer acto que sirve para introducir el tema incidiendo en el aislamiento y el extrañamiento. Para ello se trabajan los recursos del vacío y la multipantalla, generando un efecto que potencia la carga significativa y la intención de las imágenes. En la secuencia se utiliza la elipsis narrativa, ocultando cierta información de la escena al espectador: qué espacio es el que estamos viendo, cuál es su escala, su ubicación en un contexto mayor, quienes son los personajes que ocupan este espacio, a dónde se dirigen, porqué están ahí, etc. Esta información le va siendo ofrecida al espectador poco a poco y de manera progresiva



En el segundo acto la narración avanza siguiendo la trayectoria temporal correlativa a la de un día. Hay un pequeño cambio del ritmo que tiende a acelerarse. Es en este acto cuando da comienzo el viaje a la caza de las imágenes buscadas. Esta secuencia empieza y acaba con dos basculamientos, los cuales son un símbolo de ese viaje y ese recorrido que se va a acometer. Toda esta secuencia retoma el vacío, mostrando las fronteras y las fisuras del espacio urbano que permiten la observación de la realidad buscada.

Como elemento de transición entre el segundo y tercer acto aparecen unos subtítulos que nos traen la voz del narrador, en primera persona. El narrador es un narrador diegético⁸, ya que pertenece a la propia historia como voz del sujeto que está tras la cámara mostrándonos las imágenes que vemos en pantalla. El texto narrado proviene de diferentes anotaciones tomadas durante la grabación y actúa como adelanto de lo que vamos a ver en el siguiente acto.

Si en el acto anterior se iniciaba el viaje, en este acto comienza la persecu-

Fig. 9. Decoupage fílmico correspondiente con el acto I.

Fig. 10. Decoupage fílmico correspondiente con el acto II.

7. La estructura dramática es el andamiaje que sirve para ordenar la narración y sustentar el avance, lineal o no lineal, del relato. La estructura clásica prototípica del relato de ficción se divide en tres actos: una introducción en la que tras presentar el conflicto inicial pasamos al desarrollo de la trama interna en la que aparecen los detonantes y los diferentes giros de guion, para culminar en el *címax* y cerrar con el desenlace.

8. El narrador diegético es el narrador que forma parte del universo diegético del relato. En el caso concreto de *"Coordinadas"* nos encontramos frente a un narrador diegético en tanto que el relato está narrado por el personaje que hay tras la cámara, el cual se corresponde con el autor de la obra.



Fig. 11. Decoupage filmico correspondiente con el acto III.

Fig. 12. Decoupage filmico correspondiente con el acto IV.

ción. Este tercer bloque es el que más fuerza adquiere, fruto del encuentro con las imágenes buscadas durante todo el documental. Tras el fundido a negro del texto, los tres primeros planos de esta secuencia nos conducen por fin a la culminación de la imagen perseguida. El último plano, de mayor duración se constituye como clímax⁹ cerrando este acto.

También entre el tercer y el cuarto acto vuelve a aparecer la voz narrada como elemento transitorio. En este momento se lanza la conclusión del documental.

Por último llegamos a un cuarto acto que cierra la pieza. El ritmo del plano sigue la diégesis de la narración ya que se detiene y se vuelve extremadamente lento, para remarcar así la sensación de espera que vemos en la imagen. La escena arranca con la aparición en escena de conceptos como la espera o la rutina. De cara al espectador parece que algo va a ocurrir, es más, quisiera que algo ocurriera, sin embargo nada ocurre, nada cambia, los engranajes sociales prosiguen su insaciable marcha. La rutina se consagra. La función termina para acto seguido volver a empezar. En este momento la última frase de la narración (“tan solo las luces de emergencia permanecen a la espera”) cobra sentido, siendo remarcada por las luces intermitentes del autobús.

Como ya se ha visto, el desarrollo del montaje no fue posible sin una estructura que sirviera como hoja de ruta permitiendo avanzar en la narración. Quizás ésta tenga más peso en la obtención del resultado final pero lo cierto es que tanto la estructuración como el montaje han sido procesos de trabajo que se han desarrollado simultáneamente y que se han nutrido entre ellos en un continuo feed-back. La primera secuencia con la que trabajé fue con la secuencia del primer acto, ya que tenía claro que el comienzo de la pieza iba a ser ese. Además era consciente de que dicha secuencia iba a ser la que más tiempo me llevaría de montar. Para su montaje trabajé con varias pistas de vídeo, utilizando máscaras de recorte para construir las diferentes capas que forman la multipantalla. Todas las tomas están realizadas en la misma localización. Con ello quiero decir que, en el caso concreto de esta secuencia ya tenía en mente cómo quería montarla antes de grabarla, por lo que subordiné el proceso de grabación al de montaje. Una vez terminada esta secuencia, trabajé en el resto de secuencias simultáneamente. El proceso ha sido mucho más creativo que el proceso de grabación, pues ha sido durante el montaje cuando más he aprendido, utilizando para ello el método de ensayo-error. Viendo cuando algo funcionaba y cuando no, probando diferentes saltos temporales, varias formas de agrupar el material filmado, descartando

9. Dentro del ámbito cinematográfico el clímax es el punto álgido de una narración en el que se condensan todas las expectativas del espectador. Tras la escena del clímax y dentro del esquema clásico el filme concluye con la resolución de esa tensión acumulada.

archivos y recuperando otros, etc. Este proceso me ha permitido llegar a los resultados finales que se han mostrado en el decoupage fílmico.

Con el cierre de esta etapa se podría afirmar que el cuerpo del cortometraje ya se encontraba finalizado. En adelante solo quedaba posproducir la pieza dando los últimos toques a cuestiones técnicas de edición para dar por concluido el proyecto audiovisual.

4.1.3. Posproducción. De la edición a la difusión.

Con esta fase se inicia la etapa final de la realización del documental. Para su puesta en marcha se partió del montaje final ya concluido, por lo que se procede así a su perfeccionamiento y corrección visual centrando la atención en aspectos técnicos de imagen y sonido.

De tal manera, por lo que respecta a la posproducción en cuanto a estos aspectos, ha sido la colorimetría el que más se ha trabajado. El color original de las tomas grabadas tenía algunos déficits de calidad, sobre todo en lo relacionado con la aparición de ruido digital (como consecuencia de grabar de noche sin fuente de luz artificial y con teleobjetivos que oscurecían considerablemente la imagen) y por las diferencias e incoherencias cromáticas existentes entre las diferentes tomas. Por esta razón y dado que el color incorpora un grado más de información a la imagen y puede comportarse como un elemento de distracción, tomé la decisión de trabajar con blanco y negro. Además la decisión contribuyó a potenciar las imágenes a nivel formal, reforzando los contrastes y los elementos y formas del entorno urbano. Así, también se ajustaron algunos aspectos de la composición de la imagen como el encuadre o los niveles lumínicos para, dentro de las posibilidades, ofrecer un producto de mayor calidad visual. En relación al sonido del cortometraje, he trabajado con el silencio y con el propio sonido diegético de las tomas. Este sonido también ha tenido que ser editado en algunos casos para limpiar posibles ruidos y chasquidos. El nivel del sonido que he mantenido es un nivel bajo, para que se note que está presente pero no tome demasiada fuerza y quede así situado en una jerarquía inferior a la de la imagen. Durante todo el proceso he tenido en consideración que la calidad obtenida era la propia del registro, un registro adaptado a unos medios limitados. Sin embargo no he intentado ocultarla en ningún momento si no intentar mejorarla hasta donde se pudiera con los medios técnicos y económicos de los que disponía.

Tras una primera versión definitiva, el documental se pasó por una sesión de *screening*¹⁰ (en la que el público estuvo formado por alumnos de la asigna-

10. Las sesiones de *screening* son pases con público reducido de un producto audiovisual pre-

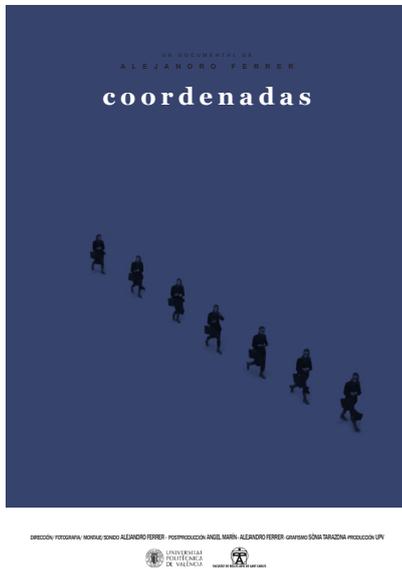


Fig. 13. Sònia Tarazona. Cartel del documental "Coordenadas". 2014.

tura de documentales impartida en la facultad). En el pase se recogieron por escrito las diferentes impresiones que había causado el visionado de la pieza. Las críticas positivas se referían en su inmensa mayoría a la estética del documental, señalando la coherencia del cómo con el qué se estaba contando. Por otra parte, las críticas negativas iban dirigidas sobre todo a la densidad de la pieza y la duración de algunos de sus planos. Como reacción a las opiniones recogidas decidí volver a editar el documental, eliminando algunas tomas y recortando considerablemente la duración de otras. De esta manera el documental se redujo de los aproximadamente 28 minutos de duración a las 19 actuales. Una vez finalizado el documental, éste se exportó en diversos formatos atendiendo a la calidad y a los diferentes fines a los que iban destinados. Así también, se realizaron dos piezas audiovisuales pequeñas, de 35 y 45 segundos, que funcionan como *teasers*¹¹ para la posible promoción del cortometraje. Para la realización de los teasers se ha optado por seguir diferentes estrategias. En el primer teaser se optó por escoger un plano potente del documental, que tuviera fuerza y gancho, es decir una estrategia más de choque, mientras que en el segundo se optó por la realización de una pieza que funcionara más como resumen del documental, escogiendo algunos momentos que sintetizaran los diferentes actos. Además se incorporó el texto para reforzar el carácter narrativo de la pieza en su conjunto y ofrecer un resumen más global.

Por último, respecto a la creación de material gráfico para la difusión de la pieza como carátulas o carteles se ha contado con la ayuda de terceras personas especialistas en el ámbito del diseño gráfico.

En conclusión, tras haber finalizado este cortometraje documental creo que las decisiones iniciales que se tomaron fueron las correctas ya que se ha conseguido obtener un producto final con la suficiente capacidad para comunicar y expresar esa realidad que se ha pretendido retratar. A nivel personal, este hecho supone, en su cierta medida, un logro artístico. Así también lo pienso en relación a la capacidad de haber podido dominar una gran cantidad de los múltiples factores que intervienen en el proceso de creación de una obra audiovisual. A ello se le suma la complicación añadida de haber trabajado sin un equipo técnico, teniendo que abarcar las diferentes áreas específicas que intervienen en este tipo de trabajo.

Siguiendo esta misma línea conclusiva, se puede afirmar que con la finalización de este proyecto se abrieron las puertas a nuevos proyectos como es el

viamente a su estreno. Se utilizan para hacer estudios sobre el recibimiento que el producto tiene en el público y tener las impresiones registradas en cuenta para realizar posibles correcciones o estrategias de marketing.

11. Dentro del campo cinematográfico el *teaser* es un formato audiovisual con fines publicitarios. Ofrece, de manera general, una información fragmentaria, proyectando sólo algunas escenas. Se diferencia del tráiler en su duración, que es menor, entre 30 y 40 segundos, ya que el tráiler ofrece un resumen más detallado y extenso del producto publicitado.

caso del libro de artista "*Cartografías de la alienación*" que forma la segunda parte de esta producción artística. Gracias a los meses de trabajo en los que he estado inmerso, casi de manera exclusiva, en la realización del cortometraje, he podido adquirir cierto bagaje en lo que respecta a la concepción conceptual de los núcleos temáticos que conforman la producción, así como en lo referente a las cuestiones estéticas y el carácter formal que se ha pretendido adoptar.

4.2. LIBRO DE ARTISTA: “*CARTOGRAFÍAS DE LA ALIENACIÓN*”



Fig. 14. “*Cartografías de la alienación*”

“*Cartografías de la alienación*” es un libro de artista que se ha concebido como una revisión del documental “*Coordenadas*”. A lo largo de sus páginas, pensadas como una especie de collage en el que el lector puede ir saltando aleatoriamente de página, se desarrollan, amplían o se transmutan los conceptos temáticos lanzados en el cortometraje. En él, esa realidad registrada se convierte en un recorrido más literario y poético donde aparece un factor lúdico que busca explorar las diferentes posibilidades narrativas que un mismo hecho o elemento puede adquirir.

4.2.1. Planificación. De la cámara al papel.

A lo largo de los siguientes puntos trataré de explicar las diversas decisiones que he tenido que tomar para acotar y definir los límites de la obra gráfica realizada. Básicamente, esta fase de preproducción o planificación consistió en decidir que elementos se querían incluir en las páginas del libro, teniendo en cuenta la coherencia con el documental y considerando su capacidad para aportar una nueva visión de la realidad ya registrada.

En primer lugar quisiera remarcar que el libro de artista se define como una obra artística que posee unos medios de expresión totalmente diferenciados del resto de disciplinas y soportes artísticos. Con el ocaso del libro “tradicional” se da pie al surgimiento de nuevos conceptos como el libro de artista, que cuestionan su forma clásica. Además, al no requerir de figuras como el editor se facilita su producción y se crea una mayor vinculación entre el artista y la obra, ya que en su elaboración es éste el que toma en primera persona las diferentes decisiones. También permite un abaratamiento de los costes y no es necesario realizar largas tiradas. Así, debido a su carácter interdisciplinar y al igual que ha sucedido con el documental de creación, son muchas las posibilidades creativas que ofrece este soporte.

Como ya se ha indicado escuetamente al comienzo del punto, este libro nace de la herencia recibida del proceso de creación del documental. El origen de sus contenidos procede de la resignificación y reflexión de las observaciones, impresiones y conceptos tratados en la pieza audiovisual. Pese a la relación umbilical entre ambas obras y pese a que el libro pueda considerarse como ampliación o coda del documental, los dos pueden funcionar tanto por separado como en conjunto. Ambas obras se conciben dentro de una atmósfera narrativa, manteniendo una misma unidad temática y estética. Ahora bien, con la realización del libro se incorporan nuevos lenguajes: si bien en el caso del documental una premisa era la de salir a la “realidad” para su observación y registro, en este caso se parte del registro de esa realidad y del material

audiovisual generado con el fin de fabular mediante el uso de la ficción en busca de una visión más poética y lúdica de esa realidad.

Previamente a la realización de libro tenía claro que quería ceder todo el protagonismo a los contenidos de sus páginas más que a la propia estructura formal. Por ello decidí centrarme en una tipología de libro de carácter más clásico, el libro impreso tradicional. Esta decisión se debe a la intención de alejarse de una serie de formatos complejos donde las connotaciones materiales, formales y estructurales de la obra adquieren mayor importancia que su contenido. De tal manera, la decisión de alejarse de estos formatos responde a la intención de evitar lecturas no buscadas así como facilitar y abaratar los procesos de impresión y encuadernación. Así pues, ha sido la planificación de cada idea y de cada página la que ha configurado el resultado final del libro, permitiendo que los propios contenidos fueran los que iban dando forma a la obra.

Con el fin de poner en marcha la fase de creación de los contenidos del libro, se utilizó la herramienta del brainstorming. Las ideas lanzadas en esta fase se fueron ordenando en torno a grandes categorías formales desde las que se ha trabajado de lo general a lo particular. Siguiendo la idea propuesta por el subtítulo de este punto, “de la cámara al papel”, había que pensar en transformar cuestiones audiovisuales en gráficas y traer nuevas ideas teniendo cuenta el formato del libro, sus cualidades materiales y físicas y las connotaciones que el medio posee.

Así tras varias sesiones se realizaron una serie de cribas en las que se condujeron y repensaron las diferentes propuestas, reduciéndolas a las que finalmente han conformado el resultado final del libro.

4.2.2. Producción. Materialización de contenidos.

El primer paso para poner en marcha esta fase fue la materialización de las ideas propuestas en la fase de planificación, haciendo numerosas pruebas, desde bocetos a lápiz hasta pruebas compositivas de las diferentes páginas mediante herramientas digitales. Dado el carácter homogéneo que ha adquirido el proceso de realización de este libro y ya que sus páginas han sido desarrolladas de manera simultánea dividiré el proceso de trabajo en torno a los dos elementos (texto e imagen), a nivel de contenidos, que componen este libro.

Empezaré hablando de los textos. Desde siempre me ha interesado la escritura así como la relación entre ésta y otras disciplinas como el dibujo o la escultura. Así he visto en la ejecución de esta obra una oportunidad de conjugar

texto e imagen. El proceso de escritura me ha ayudado a reflexionar sobre todo el trabajo realizado anteriormente pues me ha obligado a rememorar y racionalizar los procesos de la deriva, de la búsqueda de imágenes, de su contemplación, etc. Antes de analizar más detenidamente los diferentes textos que componen el libro me gustaría indicar que previamente a su escritura se ha tenido que pensar en su ubicación dentro de una estructura mayor. Así se ha tenido en cuenta a la hora de su escritura conceptos relacionados con la estructura del libro, con la forma de los propios textos y con su contenido y las diferentes emociones estéticas de las que se ha intentado impregnarlos.

Como ya se ha dicho, todos los contenidos del libro son ficticios. En el caso de los textos, estos han sido escritos posteriormente a la grabación del documental, no correspondiéndose ni temporalmente ni espacialmente con el momento y lugar en el que supuestamente se ubican. De esta manera, los diferentes textos que aparecen en el libro se dividen en los siguientes grupos.

- Conversación en forma de diálogos.
- Diario de grabación.
- Correspondencia.

a) Los diálogos de la página 9 imitan una conversación mantenida durante la grabación del documental. La identidad de los sujetos que participan en esta conversación se omite, utilizando la fórmula de A y B. Esta omisión del sujeto hablante genera la posibilidad de que el lector otorgue a cada personaje (A y B) una identidad determinada, como por ejemplo pueda ser la del director con algún otro miembro del equipo, bien un monólogo del sujeto que se halla tras la cámara o simplemente la de dos personajes cualquiera. En estas conversaciones se ha tratado de utilizar un lenguaje con connotaciones cercanas a lo absurdo, mezclando estas connotaciones con el uso de la elipsis para ocultar parte de la información y generar así cierta ambigüedad.

b) Las entradas del diario de grabación de las páginas 14 y 15 simulan anotaciones personales tomadas durante el proceso de grabación. En ellas se ha adoptado el uso de la primera persona y de un lenguaje más privado. Además se ha buscado en ciertos momentos la apelación al lector. A diferencia de las conversaciones, en este caso la identidad del narrador no se oculta, si no que se reafirma. Quien habla es la misma persona que se esconde tras la ejecución del documental. El contenido de estas anotaciones se centra sobre todo en las observaciones registradas y en las reflexiones extraídas de ellas durante el proceso de grabación.

c) Las cartas de las páginas 20, 21, 22 y 23 simulan una correspondencia en-

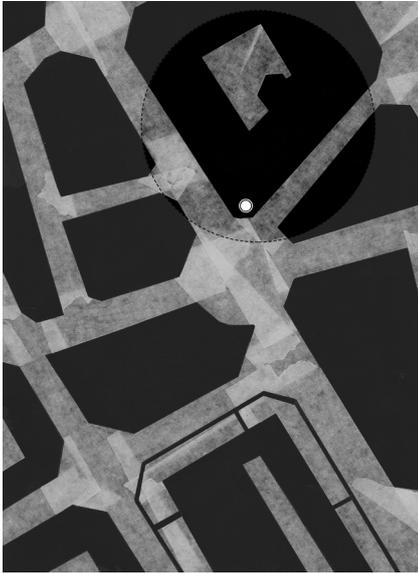


Fig. 15. *Sin Título. "Cartografías de la alienación"*

tre el autor del documental, cuya identidad se oculta tras un pseudónimo, y entre otras personas relacionadas con el ámbito procesual y temático de este trabajo, las cuales también se ocultan tras pseudónimos. En estas correspondencias se utiliza un lenguaje de carácter más sincero y personal así como un narrador en primera persona. Los contenidos de estas cartas son de carácter reflexivo, donde aparecen contenidos que se engloban dentro de la línea temática desarrollada a lo largo de todo este trabajo. Así, las imágenes descritas en estas cartas podrían formar perfectamente parte del documental. De hecho, desde las propias cartas se hace referencia al documental, es decir, que este hecho ayuda a generar una intertextualidad entre las dos obras.

Al igual que en el caso de todos los textos, las imágenes que forman parte de este libro tienen también un carácter fabulador, en las que en ocasiones se ha trabajado a partir del material generado por el documental y en otras se ha trabajado a partir de imágenes encontradas. Éstas se dividen en cuatro grupos.

- Dibujos de inicio y cierre.
- Plantas de cámara.
- Collages de una ciudad anónima.
- Fotografías de una deriva

a) Pese a no formar una página como tal, se han incorporado dos imágenes que sirven para introducir y cerrar la lectura del libro (Páginas 3 y 29). Ambas imágenes son dos dibujos técnicos, el primero de ellos se trata de una ventana en referencia a ese espacio de frontera/fisura y la segunda un dibujo encontrado de un ojo en referencia a la mirada como herramienta protagonista alrededor de la cual ha orbitado todo el trabajo de observación y contemplación llevado a cabo.

b) Los mapas de las páginas 10, 11, 12 y 13 son cuatro plantas de cámara¹ en las que se refleja el proceso y trabajo de grabación. En ellas se ubican varias localizaciones reales desde las que se ha grabado el documental. Utilizando papel negro y cinta se ha trazado las estructuras formales que definen la disposición y ordenación del espacio urbano. Dentro de cada mapa se ha remarcado el punto desde el que se realizaron las grabaciones desde esa localización concreta así como el área de observación. La escala reducida de los

1. Dentro del campo audiovisual la planta de cámara es un plano técnico que se realiza, utilizando el guion, en la fase previa al rodaje. En él se detalla el espacio físico donde se va a desarrollar la grabación, indicando la posición de la cámara, de los personajes, iluminación y demás factores que intervienen en el proceso.



Fig. 16. *Sin Título. "Cartografías de la alienación"*

Fig. 17. *Sin Título. "Cartografías de la alienación"*

mapas genera cierta abstracción formal, que a su vez subraya el carácter anónimo del que se ha tratado de impregnar la ciudad durante el documental.

c) Con los collages de las páginas 16, 17, 18 y 19 se ha querido continuar el proceso de confección de esa identidad anónima de la ciudad. Para su elaboración se ha partido de imágenes encontradas, las cuales han sido tratadas con herramientas de edición digitales para su ejecución.

d) Por último las fotografías de las páginas 24, 25 y 26 forman parte de una serie que se genera a partir de una deriva realizada con la finalidad de recrear los procesos de búsqueda de localizaciones del documental.

Una vez creados todos los contenidos y teniendo en cuenta las relaciones entre ellos, se podría considerar que el cuerpo del libro ya estaba finalizado, sin embargo faltaba una última fase en la que se le dotó de un orden y un sentido narrativo a través de su estructuración.

4.2.3. De la estructura a la impresión.

Esta última fase de producción ha sido considerablemente mucho menor, tanto en tiempo como en trabajo, pues no se ha precisado de un acabado complejo y dado que los contenidos de las páginas ya estaban configurados en la fase anterior de producción, es decir, que la construcción del cuerpo del libro ya se encontraba en este punto cerrada.

Una vez creados todos los contenidos que forman el cuerpo del libro se procedió a su estructuración. Para establecer un orden se eligió una forma narrativa no lineal en la que no hay un avance temporal consecutivo, sino que se pueden establecer tantos itinerarios de lectura como se desee, avanzando y retrocediendo en busca de la comprensión global de la obra. Sin embargo, se pueden establecer ciertas pautas en el resultado final como el avance de lo general a lo particular, de una conversación cuyos intérpretes desconocemos a un diario de grabación personal en el que encontramos anotaciones de carácter más privado, de un mapa técnico con rasgos abstractos a las fotografías de ciertas calles con sus comercios y sus fachadas concretas.

Así pues, una vez se ordenaron las diferentes páginas se procedió a su maquetación mediante el uso de herramientas digitales de diseño. En esta fase se tuvo en cuenta la dimensión de la página, más reducida que la de los formatos estándar, en relación al grosor del libro; así también se incidió en los aspectos de color, siguiendo trabajando en blanco y negro para abaratar costes y para vincular visualmente el libro con el documental. Por último se pro-

cedió a su impresión en una imprenta comercial donde se eligió el tipo de papel y el tipo de encuadernación en relación a las dimensiones físicas del libro.

Partiendo de los objetivos que pusieron en funcionamiento la producción de esta obra gráfica y que pretendían hablar de la misma realidad que se abordaba en el documental, se ha conseguido obtener un resultado con capacidad para comunicar y ofrecer una lectura de los contenidos y procesos que en él se han ido sedimentando durante todo el proceso de creación. Así, con el cierre de esta obra se concluye toda la etapa de producción artística y su correspondiente desarrollo procesual.

5. CONCLUSIÓN

Por último se expondrán y desarrollarán los diferentes resultados obtenidos a lo largo de todo el trabajo. En primer lugar quiero valorar satisfactoriamente la capacidad para resolver técnicamente y procesualmente las diferentes dificultades que ha entrañado la producción llevada a cabo. Aunque procesualmente la producción de las obras acometidas se haya desarrollado de una manera lineal, avanzando según los resultados que se iban obteniendo en contraposición a un proceso más medido y definido, estoy satisfecho con el proceso llevado a cabo pues me ha permitido un mayor seguimiento y control, así como un mayor orden a la hora de efectuar tal empresa. En contraposición he de añadir que me hubiera gustado conseguir una mayor calidad en los resultados finales.

Atendiendo a los objetivos planteados inicialmente doy por cumplidos cada uno de ellos. Desde la creación de una línea de investigación que me ha permitido desarrollar mi trabajo en torno a ella, hasta la exploración de los medios empleados, la elección de la temática y la tipología del lenguaje empleado para la construcción narrativa de las dos obras. Por tanto creo que conviene valorar satisfactoriamente la coherencia de todo el planteamiento llevado a cabo, pues se ha partido de una gran línea general desde la cual se han ido diversificando caminos más concretos con los que trabajar y que han dado como resultado la producción obtenida.

Así pues me gustaría remarcar en esta conclusión el aprendizaje y las competencias que se han adquirido en el desarrollo de este trabajo. En primer lugar hablaré de la puesta en escena de la formación adquirida en estos cuatro años de formación y que subconscientemente ha ido aflorando poco a poco. Herramientas específicas adquiridas en las diferentes asignaturas impartidas en la facultad me han sido de gran ayuda a la hora de acometer la producción del documental, como por ejemplo el manejo del equipo de grabación, el uso de las herramientas de edición u otros conocimientos como la planificación de obras audiovisuales y su metodología propia. En el caso del libro de artista no he podido aplicar este tipo de conocimientos pues se ha desarrollado de una forma autodidacta y he tenido que contar con la ayuda de terceras personas especializadas en el mudo gráfico para su realización.

En segundo lugar me gustaría hablar del aprendizaje que se ha generado en torno a la relación entre obra y productor. Fruto de esta relación he podido adquirir un mayor autoconocimiento de mi forma de trabajar, de mis inquietudes y preocupaciones tanto temáticas como estéticas y de la repercusión de mis referentes en mi obra. He querido resaltar este hecho como una cuestión a tener en cuenta dada la necesidad de ir desprendiéndose de

los aspectos referenciales, sobre todo de carácter formal, para avanzar en la autodefinición de una personalidad y de un trabajo con carácter propio. En lo referente a la relación con los soportes también ha habido un gran proceso de aprendizaje, pues ha sido con la práctica y la experiencia cuando se ha podido obtener en mayor rendimiento de ellos. Este hecho ha sido más notable en lo referente al libro de artista pues como ya se ha mencionado nunca he recibido formación en esta área. Sin embargo mediante la intuición y el método de ensayo-error he podido avanzar gradualmente hasta poder controlar los diferentes procesos que han intervenido en la ejecución de la obra.

Por último abordaré las diferentes limitaciones de este trabajo. En lo referente a las cuestiones de índole teórica y conceptual ha repercutido negativamente una carencia de conocimientos propios de áreas del pensamiento como la filosofía o la estética, así como de un bagaje en torno a figuras clave del ámbito filosófico y artístico contemporáneo. Desde hace décadas que nos hallamos en un panorama inestable y cambiante donde conceptos clave como la realidad pierden las cualidades que servían para definirla hasta la modernidad y que son redefinidas día a día con los nuevos paradigmas sociales. En cuanto a las limitaciones técnicas y relativas al proceso práctico, éstas han derivado en una falta de experiencia en el manejo de las técnicas y procedimientos profesionales. Así también remarcar que pese a las limitaciones materiales referidas a la disposición de un equipo reducido y de su uso también reducido se ha intentado mantener una calidad aceptable dentro de un ámbito semi-profesional.

Así pues para terminar quiero remarcar que la realización de este trabajo ha sido una grata experiencia en la que se han generado multitud de diálogos que han traído consigo un mayor aprendizaje y control de lo que supone la producción artística.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Arranz, M; Solana, A. (dir.) Juan Muñoz, poeta del espacio [documental]. España: RTVE, 2014.
- Augé, M. *Lugares y no-lugares*. Desde la ciudad. Arte y Naturaleza. Actas del IV Curso. Huesca. 1998.
- Canogar, D. *Espacios espectrales: Realidad y ficción en la arquitectura de la imagen*. Desde la ciudad. Arte y Naturaleza. Actas del IV Curso. Huesca. 1998.
- Capel, H. *Gritos amargos sobre la ciudad*. Desde la ciudad. Arte y Naturaleza. Actas del IV Curso. Huesca. 1998.
- Comella Dorda, B. *Mirar la realidad: Una aproximación al máster en documental de creación de la Universitat Pompeu Fabra (1997-2009)*. [Tesis doctoral]. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, (2009).
- Guerín, J. L.; Mekas, J. (dir). *Correspondencia Jonas Mekas-J. L. Guerín*. [Documental]. España. Acción Cultural Española / Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) / Centro Cultural Universitario Tlatelolco. 2011.
- Maderuelo, J. *Del escenario de la ciudad al paisaje urbano*. Desde la ciudad. Arte y Naturaleza. Actas del IV Curso. Huesca. 1998.
- Medina Elizalda, A. S. *Pina Bausch y el canon postdramático: Un acercamiento a la danza-teatro*. En: El sótano. Revista de artes escénicas. 2011, nº1, ISSN:2173-8939. [Consulta: 2014-8-12]. Disponible en <http://www.elsotano-revista.org/old/revistaelsotano/numero1/dossier2/dossier2.html>
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española (22ª de.)*. Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>
- Searle, A. *Juan Muñoz Writings/Escritos*. Ediciones la central Museo nacional de Arte Reina Sofía. Barcelona. 2009.

7. ANEXOS

Junto al documento de la presente memoria se adjuntan anexas las dos obras realizadas. Por una parte el archivo del documental *“Coordenadas”* y por otra la versión digital del libro de artista *“Cartografías de la alienación”*. Así también se adjunta el material gráfico y los dos teasers creados para la difusión de la pieza documental.