

TFG

**LIQUID LUNCH: INTERRELACIONES Y LA COMUNICACIÓN
COTIDIANA**

**Presentado por Josephine Louise Heyes
Tutor: Fernando Javier Canet Centellas**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2016-2017**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN

Este siguiente proyecto de TFG es una pieza fílmica de carácter documental basado en la improvisación. Es un proyecto que reflexiona sobre los conceptos de ínter-relaciones personales e interacciones sinceras, buscando más allá de la comunicación que nos es presentada como verídica en el cine comercial. Partiendo de unas pautas previas concretadas la improvisación es entregada al descontrol, a la libertad comunicativa entre los sujetos, mientras que la cámara observa, busca e invade su espacio personal mediante primeros planos obsesionados con las reacciones. La pieza final consta de una retro-alimentación entre el azar y el control, transformando los resultados de la improvisación azarosa en una pieza con una finalidad narrativa y estética decidida.

Es un intento de mostrar las relaciones íntimas y la confianza que nace de ellas, presentando las relaciones como un caos formado por niveles complicados y distintas fuerzas y ocurrencias. La absurdidad es presente y constante tal cual como ocurre en la vida real, que es siempre impredecible y que requiere de las posibilidades ilimitadas para poder dar una reacción sincera. Es un proyecto que tiene una extensa base de investigación e influencias, que toma de ellos, transforma, y devuelve.

PALABRAS CLAVE: PUESTA EN SITUACIÓN
MISE EN SITUATION FILM ENSAYO DESCONTROL COMUNICACIÓN
ÍNTER-RELACIONES

ABSTRACT

Liquid Lunch is a documentary-style short film piece based on improvisation. It is a project that reflects on the concepts of personal interrelationships and sincere interactions, searching for something more than the communication that is presented to us as true in mainstream cinema. Parting from previously decided guidelines, the improvisation is embraced by chaos and given communicative freedom between subjects, while the camera observes, searches and invades their personal space through extreme close-ups obsessed with reactions. The final piece consists of a constant back and forth between fate and control, transforming the results of the improvisation into a piece with a decided aesthetic and narrative purpose.

It is an attempt to display intimate relationships and the confidence that surges from them, presenting relationships as a chaos formed by complex layers and different forces and occurrences. Absurdity is present and constant as in real life, which is always unpredictable and requires unlimited possibilities to be able to react sincerely.

Even though the narrative purpose and the outlined central conflict are completely serious, humor is a key factor in making the interaction more natural and demonstrating the level of complicity between the subjects.

KEYWORDS: SETTING MISE EN SITUATION
FILM ESSAY IMPROVISATION CHANCE COMMUNICATION
INTERRELATIONS

AGRADECIMIENTOS

my self

my mother , my father

my dear friends

my ego

my lament

ÍNDICE

| | |
|--|-------------|
| RESUMEN..... | p.2 |
| ABSTRACT..... | p.3 |
| 1. INTRODUCCIÓN..... | p.6 |
| 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA..... | p.8 |
| 3. INVESTIGACIÓN Y ANÁLISIS REFERENCIAL..... | p.11 |
| 3.1. REFERENTES TEÓRICOS..... | |
| 3.1.1. JOHN CASSAVETES, LA INDEPENDENCIA FÍLMICA..... | p.11 |
| 3.1.2. JOSÉ LUÍS GUERÍN-JONAS MEKAS: LAS CORRESPONDENCIAS FILMADAS..... | p.13 |
| 3.2. REFERENTES PRÁCTICOS..... | |
| 3.2.1. <i>NO LIES</i> , MITCHELL BLOCK..... | p.14 |
| 3.3. REFERENTES ESTÉTICOS..... | |
| 3.3.1. JOHN WATERS Y LA SEDUCCIÓN DEL MAL GUSTO.... | p.15 |
| 3.3.2. AMERICAN WOMEN, PODER CONTRADICTORIO..... | p.16 |
| 4. PROCESO CREATIVO. “LIQUID LUNCH”..... | p.17 |
| 4.1. TRABAJOS INVESTIGACIÓN PREVIA..... | |
| 4.1.1. (poppies)..... | p.17 |
| 4.1.2. DANDY..... | p.18 |
| 4.1.3. MEXICAN JOINT..... | p.18 |
| 4.1.4. COFFEE SHOP PARAÍSO..... | p.19 |
| 4.2. LIQUID LUNCH..... | p.20 |
| 4.2.1. CONCEPCIÓN DEL PROYECTO..... | p.21 |
| 4.2.2. CREACIÓN DEL MUNDO ESCÉNICO..... | p.22 |
| 4.2.3. LOS PERSONAJES..... | p.23 |
| 4.2.4. LA SELECCIÓN DE LOS SUJETOS..... | p.24 |
| 4.2.5. EL DIÁLOGO: EL RODAJE..... | p.25 |
| 4.2.6. LA POSPRODUCCIÓN..... | p.27 |
| 5. CONCLUSIONES..... | p.28 |
| 6. GALERÍA DE IMÁGENES..... | p.30 |
| 7. ANEXO DE IMÁGENES..... | p.32 |
| 8. BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN..... | p.34 |

1. INTRODUCCIÓN

Este siguiente proyecto de TFG es una propuesta de trabajo de carácter fílmico, partiendo de una extensa investigación personal, teórica y de experiencias prácticas, con raíces arraigadas a la vida real.

Se trata de una serie de piezas fílmicas, de corta duración, que investigan las relaciones interpersonales en la vida moderna, empleando la técnica de la puesta en situación y girando alrededor de los diálogos y las situaciones provocadas por su ausencia.

Este proyecto de TFG tiene como intención descubrir una nueva manera de reflexionar y reflejar sobre las relaciones entre personas, más allá de su contexto social. Pretende desmoronar la visión en el cine de la conversación; diálogos preparados e intencionados que van directo sin piedad a por un cierto fin. Busca algo más real y por lo tanto más sincero y más complicado, y desde luego mucho más difícil de controlar o predicar. También requiere del artista un cierto descontrol admitido. Al ser situaciones menos predicables, los resultados suelen ser más interesantes. Los diálogos y sobre todo las relaciones entre personas son conceptos complicados que no se pueden definir literalmente ni con sencillez, y el cine genérico contemporáneo ha diluido esa complejidad a unas pautas vacías de emoción, sentido, y cercanía de la realidad. La mayoría de estos planteamientos surgen del hábito y pasión personal por observar. Saber observar es la clave para hacer buen cine. Saber entender las relaciones no como etiquetas resumidas sino como anomalías compuestas por mucho factores tanto psicológicos como temporales como físicos, y también intuitivos.

Si no se entiende, el resultado es rígido y transparente, como plástico.

A partir de la observación se empiezan a entender las imágenes y se aprende mucho del extenso tema que es el comportamiento humano, una fenómeno altamente fascinante, y su sociedad y cómo nos comunicamos.

Es un abanico enorme de no solo diálogos sino gestos, emociones, hábitos, y situaciones. Y siempre es impredecible.

Cuando personas con un vínculo emocional establecido entre ellos dialogan, se comunican, se crea su propia burbuja con ellos como personajes principales dentro. Dejan de percibir el alrededor, no es importante. Gesticulan, se devoran visualmente, las expresiones faciales son únicas, auténticas, reales cuadros del renacimiento.

Son imágenes bellas que este proyecto busca retener, por eso el empleo de una cámara que busca a los sujetos, y no son los sujetos que se mueven y se comportan en torno a la cámara. Eso es un error. La cámara y el director se deben adaptar a la situación y buscar aquello que quiere.

Las piezas de investigación cogen imágenes de la vida real y luego son transformadas en su mundo propio fílmico, con historias poco o nada definidas. Son piezas que tratan como pequeñas incisiones metafóricas de las circunstancias vitales y su belleza innata.

Aun así, la pieza principal es diferente, es, finalmente, una pieza fílmica a lo cortometraje que emplea de una puesta en situación; un concepto influido por la reacción a la vida, donde el qué, el dónde, y el quién es todo preconcebido e impuesto, pero una vez que la cámara comienza a grabar, se pierde el control directivo. Los sujetos reaccionan naturalmente a su situación y por lo tanto el dialogo evoluciona y cada vez se hace más sólido, más real. Solo requieren unas ciertas pautas o indicaciones a priori para saber por donde empezar, y adaptarlo a su comodidad .

Reaccionar a la vida, la reacción a la realidad. No la representación, sino la adaptación. Se trata de un proyecto que juega con lo azaroso y los conceptos de control y descontrol. Sólo con este método es posible ser sorprendido y ver algo inesperado, o encontrar un tema nuevo que resulta más interesante que el anteriormente planteado o imaginado.

Este proyecto es por lo tanto un trabajo retro-alimentativo tanto en la parte teórica como la práctica. La trayectoria es un desarrollo constante que va cambiando y adquiriendo nuevas formas , influencias y temas.

La referencia teórica estimula el proceso constructivo que a la vez manipula y amplía sus referencias. Hasta el producto final hasta el último momento era una masa viva que cambiaba y crecía. El proceso creativo en sí es una manera de intentar reflejar el cambio e impulso inexorable de la vida.

Consecuentemente las fases del proyecto son difíciles de definir y separar en dos bloques claras como sería la de investigación-producción o de teoría-práctica, por así decir, al tratarse de un trabajo que nace desde la retro-alimentación de ambas partes.

Liquid Lunch, en concreto, se centra en un pequeño mundo recargado y lujoso con dos protagonistas que a la primera introducción podrían parecer vacuas. Pero la conversación es seria, pero no es planteado como en el cine tradicional se plantearía una situación "seria": con toda conversación enfocado hacia el problema, actitudes serias, la información dada siempre vital para el desenlace.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo fundamental de este proyecto es investigar a fondo las distintas posibilidades de la comunicación humana y realizar una introspectiva sobre las relaciones inter-personales. Es una reflexión sobre el comportamiento humano y cómo conseguimos comunicarnos entre sí, enfocado en el ámbito de las relaciones amistosas o íntimas y por lo tanto, lograr trasladar de alguna manera algo tan complejo y difícil de definir a una pieza visual que estimula y se alimenta de las situaciones y reacciones naturales en un entorno forzado o “innatural”.

Con este proyecto se busca algo más allá que la representación lejana del cine genérico, algo que han logrado cineastas como Cassavetes en *Una Mujer Bajo la Influencia* y *Shadows*, y Guerin y Mekas en sus *Correspondencias Filmadas* con sus ensayos del estilo “*react to life*”, que es crear tensiones y pasiones tan verídicas y fieles a la realidad que son capaces de hacer al espectador implicarse en su propio nivel emocional. Se intenta captar algo que proviene de una visión propia, que a su vez es constantemente influenciado por un entorno real personal, y por lo tanto oscila entre la obra con su innegable aire teatral y absurdo, y el diálogo no solo realista o naturalista, sino crudo y sin piedad.

Los temas de interés son los conceptos de la vida cotidiana y las relaciones humanas, o pos-modernas, si prefiere. La manera de las personas de interactuar entre ellas. La absurdidad de la vida cotidiana, el realismo mágico, momentos callados. La gran parte del cine es faux, las conversaciones no son naturales, las relaciones forzadas, y todo tiene su sentido y su fin; todo sirve para avanzar la trayectoria de la historia o marcar temáticas. Las interacciones humanas son resumidas y simplificadas hasta el punto que son completamente innaturales. Las relaciones y conversaciones reales no lo son. Son complicadas, impredecibles. A pesar de lo bien que puedes conocer a una persona nunca tienes seguridad para poder predecir sus reacciones, su estado emocional, qué están pensando- el diálogo es solo una de las claves básicas de la comunicación y la expresión. A esto añádale todos los factores no-verbales de la comunicación, desde el olor hasta la postura hasta la mirada. Las relaciones inter-personales no son fáciles, las emociones no son básicas y fácilmente categorizadas- hay muchas capas complejas que forman nuestras interacciones y reacciones.

Hacer ver que sí que es posible llevar estos conceptos tan amplios y abstractos a la producción visual, y que muchos antes ya lo han logrado con su propia visión.

Entre otros objetivos también está el de presentar un tema serio personal, que es el del aborto y su situación legal, pero de una manera que no resulte ni como una denuncia ni una queja, sino simplemente una realidad y cómo reaccionamos a ella. También es un tema “delicado” que es tratado en la obra de una manera muy basta, para provocar ese shock al espectador al verlo convertido en lo absurdo, y posteriormente incita un reflexión sobre el tema y como tendemos a normalizar las situaciones, por muy graves que sean, como método de supervivencia. No es restarle importancia, desde luego, sino presentarlo de una manera más abstracta, donada a los sujetos de interpretar de una manera tan liberal que resulta ser hasta más impactante.

La selección de los sujetos, del mise en scene, y los temas principales tienen que ser claros para poder realizar con fluidez y de manera constante la parte descontrolada de la pieza. Todo elemento es intencionado, porque si no el mundo no tiene la fuerza para sostenerse sola y poder ser improvisada. El detalle no pierde importancia.

La búsqueda de poder representar situaciones sociales no solo como tal sino procesadas y devueltas en forma de una obra, un retorno a la observación desde la cual nace tal obra.

La selección de los sujetos es especialmente importante en un trabajo de éste carácter, porque para poder realizar una “improvisación”, tiene que haber un poder de comunicación fluida entre ellos y demanda también un mínimo nivel de confianza. Cuando colocas a dos personas con un vínculo real se apoyarán más la una en la otra a la hora de improvisar, y podrán ser capaces de realmente soltarse en cuanto a la conversación sin miedos. El resultado siempre es más fuerte que con actores desconocidos entre ellos, o usando sujetos con vínculos reales pero con un guión fijo con una historia establecida- que provoca una situación completamente opuesta a la buscada, que sería una situación forzada y claramente plana.

La metodología es constante durante todo el proceso de creación. Sembró con la observación y la toma de la realidad para modificar y transformarlo para ajustarse a la visión artística. Observar, tomar, transformar, devolver. Y es un bucle que se retro-alimenta constantemente.

Definir que la metodología empleada no surge de una base teórica a partir de cual los objetivos y fines ya van en mente de una manera cerrada y concisa, sino que se basa en el ensayo-error, en descubrir y añadir a la base teórica y referencial a la vez que se va desarrollando la parte práctica. Por ejemplo, un nuevo descubrimiento referencial de alguna obra o cineasta provoca un nuevo concepto para añadir y probar en la realización del trabajo, y situaciones que ocurren en el rodaje pueden llevar a una nueva investigación sobre métodos del cine o artistas que hayan trabajado con metodologías parecidas.

Se utiliza para todo el proceso general creativo el método de una puesta en escena “coreografiada”, o la puesta en situación (*mise en situation*, término creado por Jose Luis Guerín); el director concreta ciertas pautas que crean el entorno, los personajes y la situación base, pero lo que ocurre y se desarrolla en esa situación es fruto del azar, la combinación entre el control y es descontrol. Se provoca una retro-alimentación aquí también de estas dos fuerzas paralelas; la dialéctica junto a los azarosos.

Fue importante mantener una metodología que fuera abierta hacia el cambio y lo inesperado si el proyecto busca representar situaciones reales en mundos propios, porque como en la vida misma el cambio es constante y una vez cerrados los límites, la cosa se estanca. Hay que fluir y dejar fluir, y estar abiertos a aceptar lo externo no como un obstáculo si no como un reto y un campo entero de nuevas posibilidades que puedes utilizar o te pueden ser útiles en tu trabajo.

A pesar de esto el cine tampoco es vida, entonces el cine tiene el derecho de establecer las leyes que quiera dentro de su mundo. Cada película puede utilizar lo que quiera y nunca se debería de justificar o disculpar, pero aun así una comunicación con sensibilidad es imprescindible. Es lo que le dota al mundo, por muy surrealista que sea, de su veracidad, y le otorga su importancia. Es por esto cuando vemos una película con buena comunicación nos interesa, nos importa, porque refleja algo que vivimos a diario, pero es muy difícil de definir en palabras porque se trata más de sensaciones.

Y a lo largo de la evolución y trayectoria del autor, siempre se ha intentado captar las sensaciones, y los momentos y situaciones que derivan del placer de la condición social. Cuando somos sociales e interactuamos con otros las experiencias se enriquecen y los conocimientos se amplían, la indiferencia es lo que mata. Son difíciles de mantener, porque las relaciones son espontáneas, pero trabajadas, y pueden ser muy aleatorias o pueden tener grandes impactos.

En fin, la metodología empleada en este proyecto es una abierta y poco definida, establecida para poder hacer evolucionar al proyecto como si se tratara de una masa viva. Se basa en tomar de la vida y el cine los elementos de interés que pueden resultar hasta contradictorios, como es la realidad/representación e intentar combinarlas de una manera fluida.

Se comienza con la investigación, la concentración en obras ya existentes y de ensayos que refuerzan el objetivo artístico del proyecto y de referencias visuales que ayudaron a establecer los detalles del mundo requerido. Pero pasando a la fase de la producción las referencias y la investigación no se da por finalizada o definida, sino que sigue aumentando, cambiando e influyendo en el trabajo, hasta en la fase de la posproducción. Al tratar de un trabajo retro-alimentativo que toma de la realidad y devuelve a ella, ocurre lo mismo con la metodología y las referencias; su evolución es constante y se enriquece a lo largo de todo el proceso creativo.

3. INVESTIGACIÓN Y ANÁLISIS REFERENCIAL

Los referentes de este proyecto de TFG son muchos y muy variados, y la investigación extensa. Al tratar de una obra audiovisual se tiene que considerar todos sus componentes por separado, por lo cual para facilitar su categorización se han dividido en los siguientes subapartados: referentes teóricos, referentes prácticos y referentes estéticos.

3.1 REFERENTES TEÓRICOS

Los referentes teóricos se han reducido a los dos que más han influido considerablemente en este proyecto, y aunque también han influido en el proceso creativo y práctico con sus maneras de filmar y captar a los sujetos, se han incluido en este apartado por su visión de lo que es el cine y las nuevas visiones e ideas sobre el mundo cinematográfico que establecieron con sus obras transgresoras.

3.1.1 JOHN CASSAVETES. LA INDEPENDENCIA FÍLMICA.

Cassavetes es conocido internacionalmente como el sembrador del cine independiente americano. Realizaba sus películas con financiación de su propio bolsillo, sin permisos de rodaje y empleando sus amigos como actores principales. Considerando que existen ya una enormidad de escritos e investigaciones sobre Cassavetes y su cine, aquí se limitará no a hablar de su cine en sí sino sobre sus técnicas e ideologías a la hora de rodar y realizar.

Era un cineasta que creía en el cine libre y en el cine que buscaba no narrar historias inventadas sino que buscaban expresar las condiciones y situaciones humanas. No tenía ni el más mínimo interés en hacer un cine glamoroso y convencional, idealizado para su fácil digestión. Quería captar la vida, la vida real, la vida de los hombres y las mujeres. Buscaba realizar películas crudas y honestas, que mostraban también la parte negativa y avariciosa de las personas. Cassavetes entendía la complejidad del ser humano y quería plasmarlo a su mundo fílmico.

El tema de la improvisación en Cassavetes ha creado mucho debate y una enorme cantidad de ensayos y escritos investigando lo que significaba la improvisación en este director. Para él, no se trataba de un ejercicio de libertad creativa sino una interpretación personal de los actores a partir de unas pautas concretas y un guión rígido. De hecho, su primer largometraje, *Shadows* (1959), nació de unos ejercicios de improvisación e interpretación que realizaba con un pequeño grupo de actores en un taller que impartía. Estos mismos actores son los que aparecen en *Shadows*, con sus conflictos desarrollados como si fueran los suyos propios.



fig 1. Cassavetes filmando *Shadows*, 1957.



fig 2. John Cassavetes y Gena Rowlands.

Pero aquí se centrará más que en su improvisación y el porqué de sus películas, en su manera de rodar y método para captar reacciones. Cassavetes solo realizaba tomas de larga duración, que permitía a los actores coger fuerzas en sus papeles y realizar las escenas como discusiones reales y reaccionar con naturalidad, y así dejar espacio para la espontaneidad en el trabajo, ya que eran escenas en las cuales el desenlace era desconocido. La cámara es un elemento clave en el cine de Cassavetes, porque rechazaba la noción de una cámara fija con su plano determinado y que los actores realizaran su interpretación en torno a ella. No le parecía la manera correcta de captar realmente aquello que buscaba ni que un método así permitiría a los actores realizarse plenamente en su papel. Cassavetes era defensor de la cámara en mano, que le concedía seguir a sus actores por el espacio que fuera y penetrar sus espacios personales mediante primeros planos cerrados que mostraban sus dolores y emociones crudas. Este método también facilita a los actores a la hora de realizar porque no tienen que pensar en los planos o en su posición ante la cámara, sino que sería el director mismo que les perseguiría sin piedad con una cámara nerviosa e incesante. En todas sus obras maestras, notablemente en *Shadows*, *Faces* (1968), *Husbands* (1970) y *A Woman Under the Influence* (1974), la cámara cumple función de dialéctica entre espectador y obra, entre lo visual y lo emotivo, y entre los propios actores y la obra.

La crudeza emocional presente en estas películas es impactante, con primeros planos bastos que encerraban a los personajes en sus momentos de angustia emocional. Cassavetes consideraba la cámara como otro componente vivo de la obra, como un propio cuerpo o una extensión de uno. Obligaba al espectador de implicarse en sus obras mediante la falta de espacio visual en momentos de tensión, buscando provocar o seducir. Utilizaba la cámara como un recurso emotivo, usando movimientos que eran paralelos a las emociones de los personajes, y cómo ellos, una cámara que movía, cambiaba y reaccionaba inexorablemente.

Cassavetes quería que sus actores actuaran con naturalidad, sin parecer artificial o decidido con antelación. Quería interpretaciones realistas; como en la vida real no solemos reaccionar directamente de nuestras emociones, Cassavetes quería ver esto en su cine también. No solo reacciones emotivas sinceras sino verídicas, sujetas a situaciones y distintas inter-relaciones. La historia y sucesos tenían que emanar de sus personajes y no viceversa, y cada actor traía las visiones, opiniones e historias de sus personajes y el resultado de tantos puntos de vista distintos era la historia y la obra. Los acontecimientos eran reacciones y extracciones de la vida real de los componentes, le interesaba más dirigir las emociones de los personajes que la trama de la película. Solo le interesaban reacciones sinceras, personales. Las verdades se derivan de las perspectivas de cada uno, y es aquí donde nace su improvisación. La emoción es improvisación, no lo verbal. Veía sus películas como obras que tenían que evolucionar y avanzar, no ser resumidas y expuestas fácilmente al espectador desde el principio.



fig 3. Gena Rowlands en *Faces*, 1968.



3.1.2 JOSÉ LUÍS GUERÍN- JONAS MEKAS. CORRESPONDENCIAS FILMADAS.

El cineasta español José Luís Guerín fue el que creó el término de la puesta en situación (mise en situation) para designar la naturaleza de las obras que creaba y el método que empleaba para trabajar sus películas, del control inicial al diálogo espontáneo, y las defendía como reacción a la vida. En 2011 salió una colección de nueve film ensayos a modo de correspondencia entre él y otro cineasta, el lituano Jonas Mekas. Se enviaban una breve obra fílmica todos los meses durante una temporada, partiendo del principio del cine como reacción a la vida, un término hacia el cual Mekas se queda ligeramente sorprendido, ya que es lo que utiliza Guerín para nombrar el cine de éste. Las correspondencias son breves piezas de entre 9 y 15 minutos que captan imágenes de las vidas y entornos de los cineastas, que ellos luego transforman en una obra personal y subjetiva. Todas las cartas hacen uso de una cámara que resulta intrusa, haciendo zoom en espacios personales y escenas de la vida, buscando planos bellos de la vida ordinaria.

La cámara está innegablemente presente, pero manifiesta tal presencia de una manera silenciosa, que solo observa e incita.

Esta cámara intrusa deriva su propio diálogo, mostrando planos íntimos de los rostros de los sujetos escogidos y detalles que de repente cobran importancia. Ambos emplean en la creación de sus piezas el azar en cuanto al rodaje que luego manipulan para su fin en el montaje, para maximizar su potencial narrativo o poético. Controlan posteriormente este descontrol de la vida para buscar su propio fin y moldear un significado, incluso retomando imágenes de años anteriores para reflexionar sobre ellos, como hace Guerín en su 3ª carta, con las imágenes de una difunta conocida, o en su 5ª carta, cuando pondera sobre metraje grabado años anteriores en japonés. Mekas también lo hace, mostrando fragmentos íntimos de su vida pasada que había grabado y su reacción al volver a observarlas.

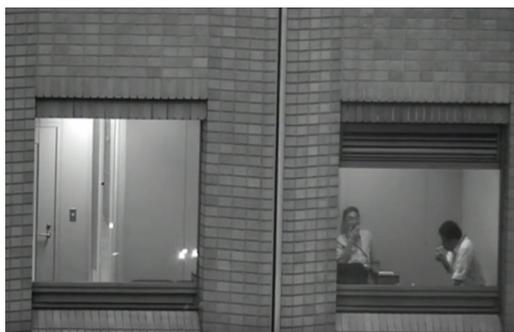
En la 6ª carta de Mekas a Guerín, Mekas reflexiona sobre el cine, su cine, y la vida:

“Es todo un juego. Lo que ves son fragmentos mientras la vida continua. La belleza de la vida es que sigue constantemente y sin ninguna explicación realmente necesaria. Son detalles que grabo por alguna razón, aunque no se por la cuál, pero se que debo hacerlo.”

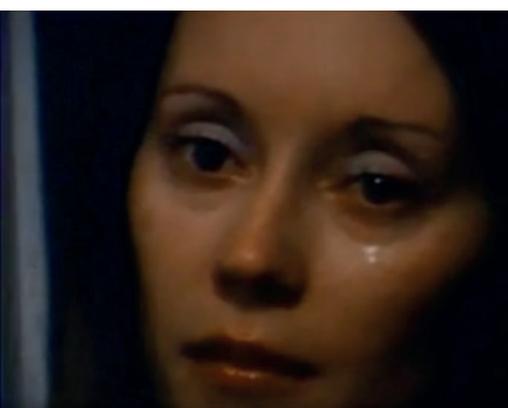
Guerín ofrece más dialéctica porque entrevista a sus sujetos y sus respuestas “normales”, fuera del contexto real, cobran fuerza impactante, como por ejemplo en su segunda carta a Mekas, Guerín observa sin piedad a un conocido americano con su cámara, quien a su vez le cuenta sobre la primera película que le hizo darse cuenta de lo que era el cine.

“¿Sabes que película me cambió la vida? Tenía once años, y ví Blow-Up”.

(refiriéndose a la primera película totalmente en inglés del italiano Michelangelo Antonioni, año 1966.)



figuras 4, 5, 6, 7. Fotogramas de *Correspondencias Filmadas*, Guerín-Mekas, 2011.



figuras 8, 9, 10. Fotogramas de *No Lies*, Mitchell Block, 1972.

3.2 REFERENTES PRÁCTICOS

3.2.1 NO LIES, MITCHELL BLOCK

Mitchell Block dejó marcado el cine experimental y documental en el año 1972 con su cortometraje *No Lies*. Es el referente por excelencia de este proyecto en cuanto a la práctica y la manera de captar imágenes. Es una pieza de estilo documental que trata a una joven mujer en su apartamento mientras se prepara para salir. La cámara es presente y reconocida por ella y le habla abiertamente, y a la vez el supuesto operador de la cámara le dirige preguntas. Volvemos a contemplar el uso de una cámara intrusa, con zooms sin piedad y primeros planos que escudriñan el alma de la protagonista y no le dejan el espacio para recomponerse. Comienza con un aire relajado y espontáneo, con el operador de la cámara dirigiéndole preguntas vacuas sobre ella y su vida. Pero el ambiente se vuelve tenso una vez que ella admite su violación la semana anterior y su miedo y ansiedad vital provocado por la situación y los innumerables médicos y enfermeras que la trataron, cuestionaron e humillaron. A partir del momento de su confesión, la cámara se vuelve más agresiva, capturando con un aire casi devorador el rostro de la chica, rota, llorando. Las preguntas se hacen más frías y cada vez demandan más. El diálogo es impactante y con una naturalidad explosiva, que llega a su clímax cuando la protagonista declara:

“Quieres saber lo que es una violación.

Tu nunca sabrás lo que es una violación.

Tu nunca sabrás lo que es una violación!

¿Entonces cómo te lo puedo explicar? No hay manera de explicártelo.”

La tensión creada en la pieza casi se puede palpar y la dota de toda su veracidad- excepto que no lo es. *No Lies* es un faux documental, realizado con guión y una actriz. Pero esto no le quita su importancia ni su impacto- hasta entonces nunca se había logrado combinar una discusión tan franca sobre la violación con una cámara que dota de ese enorme potencia emocional; una cámara que actúa como el elemento más violador de la pieza, el cine directo como violación. Las imágenes son de calidad home-movie con movimientos muy bruscos, que ayuda a que la pieza se vea tan real, y la presencia de la actriz es de una potencia increíble. Block engañó al mundo con su corto y estableció una nueva visión, una nueva manera de captar a los sujetos y entablar una dialéctica entre ellos y el que observa, mostró lo fácil que es hacer pasar algo por verídico si la intensidad emocional es pura, y demostró la potencia de la imagen low-brow y los estilos más caseros.



fig 11. Fotograma de *Pink Flamingos* de John Waters, 1972.



fig 12. Fotograma de *Hairspray* de John Waters, 1988.



fig 13. Traci Lords en *Cry-Baby*, 1990.

3.3 REFERENTES ESTÉTICOS

3.3.1 JOHN WATERS Y LA SEDUCCIÓN DEL MAL GUSTO

Conocido como el rey del *Kitsch* y padre del mal gusto, el director, escritor, cómico y artista norteamericano John Waters ha conocido siempre la estética de su mundo fílmico y se ha mantenido fiel a ella, explorándolo extensamente en sus películas transgresoras de culto. Es un mundo estrambóticamente recargado y plástico, y sus protagonistas son mujeres peligrosas y rechazados sociales, que aceptan su rechazo y se orgullecen de ello.

Su obra consta de películas de producción intencionadamente *lowbrow* y de bajos presupuestos, empleando a sus amigos y conocidos reales para interpretar a sus personajes excéntricos, involucrados en historias igual de excéntricas. Es mundo mayoritariamente blanco, craso y grosero, repleto de mujeres que hacen libremente lo que desean y hablan como piensan. Tienen “buen mal gusto”, y su imaginaria es una aguda combinación de tonos

rosados, pelos cardados y entornos suaves con maquillaje agresivo, caras amargas, miradas que cortan y chupas de cuero. Sus mujeres beben, fuman, cometen actos horripilantes. Waters ha tenido siempre un punto débil no solo por las mujeres que se portan mal sino también por los bichos raros, los marginados, y los simplemente desafortunados. Estéticas específicas son creadas y diseñadas para cada película y para cada personaje, con gran

importancia hacia los detalles sobre todo en el vestuario y el estilo personal de cada uno. Ojos de gato, vestidos sedosos y estampados pródigos forman su mundo textil. Es un defensor y amador del llamado *Camp*, una corriente y sensibilidad estética que encuentra atractivo a algo por su mal gusto, valor irónico e humor exagerado. La banalidad, la vulgaridad, la artificialidad y el humor negro son de las características más destacables de esta corriente. El cine resultante es uno autoconsciente y que explota al máximo su condición cinematográfica y al propio espectador.

“To understand bad taste one must have very good taste.”



fig. 14. Priscilla Presley, 1968.
Pertenece a Gettyimages.



fig. 15. The Ronettes, 1963.
Pertenece a Rex Features LTD.



fig. 16. Dolly Parton, circa 1969.

3.3.2 AMERICAN WOMEN, PODER CONTRADICTORIO

Los Estados Unidos de América y en particular su sociedad patriota y patriarcal ha compartido siempre una relación complicada con las mujeres y lo que significa ser femenina. Las mujeres son exaltadas como criaturas bellas pero constantemente son objetificadas y sometidas a presiones de la mente masculina, particularmente en las décadas entre los años 50 (con el nacimiento del sex symbol) y los años 70 (donde los movimientos feministas empezaron a tener poder real). La Mujer Americana ha cambiado y ha evolucionado a lo largo del tiempo, de acuerdo con su era y estándares sociales de cada, pero ella es siempre encantadora, estilosamente vestida, bien hablada y presta gran atención a su apariencia personal, especialmente los peinados y el maquillaje. Su mejor accesorio es un hombre del cual pueda depender económicamente y así poder dedicar su vida a ser perfecta y agradable.

Este arquetipo sexista ha sido abordado, protestado y enfrentado por muchas mujeres activistas, artistas y creativas durante los años, pero existen también unas cuantas mujeres que han gozado del arquetipo y han sido capaces de darle la vuelta y convertirlo en su fuente de poder. Mujeres que tomaron todo lo considerado extremadamente característico de la mujer y florecieron en ello, representando y aguantando esta imagen para la sociedad pero siendo ellas las que toman el control de su situación y utilizándolo para sus propias ganancias y metas personales. Son mujeres que encuentran poder en su feminidad y se enorgullecen de cuidar meticulosamente su estética y haciendo de ella su propia marca. Portan peinados elaborados, jamás son vistas sin maquillar, y eligen vestuario poco convencional y muy llamativo. Sus uñas son afiladas y ellas son frías y distantes, y poseen enormes poderes de convicción y manipulación. Mujeres como Dolly Parton, la reina del Country, que fue de pobreza a fama estelar con glamour innato. Su marca personal es belleza sureña exagerada que no muestra ninguna vergüenza hacia su plasticidad o suntuosidad. Parton consiguió llevarse la corona en el mundo de la música country, hasta entonces rígidamente dominada por los hombres.

Cher es otra de estas mujeres, por ejemplo, que hizo olas con su vestuario muy provocativo, estilo auténtico y voz única, y es famosa por ser una mujer empresaria fuerte que una vez famosamente comparó un hombre con un postre (siendo los dos un lujo pero no una necesidad). Fue una de las primeras estrellas del pop que realmente forjó su propio lugar en una industria controlada y dominada por hombres y desde el principio se mostró determinada en quedarse allí. Priscilla Presley también consiguió convertir su sexualización en una carrera permanente, no solo por su matrimonio con Elvis Presley desde muy joven era también debida a su potente estilo visual, con pelos cardados altísimos y ojos elaborados. Hay muchas más mujeres debidas de mención, como Jackie O, Bettie Page, Wanda Jackson, The Ronettes, Pam Grier e incluso Madonna, y la estética de Liquid Lunch rinde homenaje y respeto a cada una de ellas por su resistencia y reivindicación del esplendor femenino.

4. PROCESO CREATIVO. “LIQUIDLUNCH”

4.1 . TRABAJOS INVESTIGACIÓN PREVIA

Estos trabajos son piezas fílmicas grabadas empleando un método parecido, el azar delante de la cámara y luego la toma de control posterior en el montaje. Se tratan de imágenes de estilo diario transformadas a piezas narrativas abstractas y metafóricas. Todas las piezas han sido dirigidas, grabadas y montadas por Josey Heyes.

4.1.1 (poppies)

Título: (poppies)

2017 (rodado en 2016, Bordeaux)

duración: 03:56

sujeto: Abel Baguena

<https://vimeo.com/205033363>

(poppies) es una pieza que consta de una cámara subjetiva que sigue al sujeto por su apartamento, el cuál alude directamente a la presencia de la cámara, entablando conversación con ella. Mediante los subtítulos la conversación pasa a ser algo cotidiano a tener un hilo más siniestro, donde el sujeto cuenta su deseo de permanecer en la habitación y confiesa su adicción tecnológica.



fig.17. Josey Heyes. Abel Baguena en “(poppies)”, 2017.



fig.18. Josey Heyes. Abel Baguena en “(poppies)”, 2017.



fig.19. Josey Heyes. Fotograma de “(poppies)”, 2017.

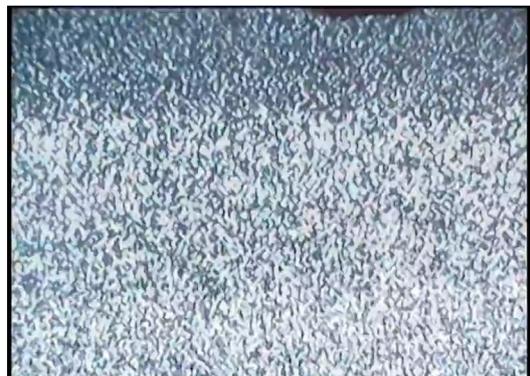


fig.20. Josey Heyes. Fotograma de "Dandy", 2017.

4.1.2 DANDY

Título: DANDY

2017 (rodado en 2016, Bordeaux)

duración: 01:42

sujeto: Eki

<https://vimeo.com/207273210>

DANDY es una pieza que también gira al torno de un diálogo, pero esta vez es un diálogo de silencio, comunicado por los subtítulos. Consta de una dialéctica que oscila entre el apartamento del sujeto y sus preguntas formuladas (fruto de una conversación real) y su respuesta silenciosa de una televisión estática.



fig.21. Josey Heyes. Fotograma de "Dandy", 2017.



fig.22. Josey Heyes. Fotograma de "Dandy", 2017.

4.1.3 MEXICAN JOINT

Título: Mexican Joint

2017

duración: 01:24

sujeto: Monica Kiddo

<https://vimeo.com/207639412>

MEXICAN JOINT es la pieza de carácter más explícitamente documental. La cámara observa el sujeto, en este caso compañera de piso de la artista, en su espacio personal cotidiano, quién responde a las preguntas no formuladas en escena. Cuenta sobre su vida en México D.F. y los vicios y creencias de la ciudad. Sus respuestas son llenas de cariño y se yuxtaponen temas como el alcohol y cuentos sobre la virgen de Guadalupe, con planos obsesionados con sus manos bellas que juegan con los elementos de la mesa.



fig.23. Josey Heyes. Fotograma de "Mexican Joint", 2017.



fig.24. Josey Heyes. Fotograma de "Mexican Joint", 2017.



fig.25. Josey Heyes. Monica Kiddo en "Mexican Joint", 2017.



fig.26. Josey Heyes. Fotograma de "Coffee Shop Paraíso", 2017.

4.1.4 COFFEE SHOP PARAÍSO

Título: Coffee Shop Paraíso
2017 (rodado en 2016, Amsterdam)

duración: 01:31

sujeto: Abel Baguena

<https://vimeo.com/207086436>

COFFEE SHOP PARAÍSO es un poema visual que combina el estudio del sujeto por la cámara con imágenes de los canales de Amsterdam. Los subtítulos son el poema, una oda de amor hacia el sujeto empleando metáforas de la bella ciudad holandesa. El sujeto es frío, inalcanzable, estudiado con respeto y delicadeza. Se le compara con el tulipán, la focha común, con la consorte de un sultán.



fig.27. Josey Heyes. Fotograma de "Coffee Shop Paraíso", 2017.



fig. 28. Josey Heyes. Abel Baguena en "Coffee Shop Paraíso", 2017.

Los trabajos previos sirvieron para establecer y entender la dialéctica creada entre la cámara y el sujeto, y cómo ajustar tal cámara a ellos y no viceversa, como de costumbre en el cine.



LIQUID LUNCH

fig.29. Cartel para "Liquid Lunch", diseñado por Josey Heyes y Abel Baguena, 2017.

4.2 LIQUID LUNCH

Título: Liquid Lunch

Año: 2017

Duración: 15:46 minutos

Creado y Dirigido por Josey Heyes

Interpretado por Len Beviá y Nikita

Asistente Técnico Abel Baguena

<https://vimeo.com/216708322>

SINOPSIS

Liquid Lunch es un cortometraje ficticio basado en la improvisación, la interacción y las relaciones íntimas inter-personales. Gira en torno a la conversación de dos personajes femeninos alcohólicos que se reencuentran tras un tiempo en el hogar de una de ellas. El diálogo presenta una gran cantidad de ramificaciones, desde su pelo y sus dietas, sus deseos de escapar y sus aventuras pasadas, pero el conflicto principal es el embarazo no-deseado de una de ellas y su posible resolución, tomando ellas el poder y el control.

Tanto las situaciones como las resoluciones que presentan y formulan comienzan con un tono rebajado y naturalista, pero a medida que se va avanzando cogen más confianza y las soluciones se hacen más drásticas y dramáticas hasta llegar a su punto de culminación final.

Liquid Lunch deriva su nombre de dos fuentes considerablemente variados; el primero siendo la expresión inglesa coloquial "*Liquid Lunch*" (comida líquida), que denomina el fenómeno de no ingerir alimentos en las comidas sino sustituirlos por bebidas alcohólicas, y el segundo siendo la obra maestra de W. S Burroughs, *Naked Lunch* (o *El Almuerzo Desnudo*), no solo por su influencia en la cultura *beat* y americana sino por su introducción al mundo a una narrativa no lógica, no continua, y sin necesidad de una explicación o defensa propia, repleta de personajes hedonistas y lenguaje vulgar.

4.2.1 CONCEPCIÓN DEL PROYECTO

El proyecto originalmente nació como el deseo de crear un cortometraje como una película moderna típica, dentro de lo que cabe: puesta en escena, guión definitivo, cortes y planos más cercanos al cine de masa que el ensayo independiente. Rápidamente se vio que no iba a ser posible lograr un cortometraje de estilo profesional sin presupuesto ni equipo ni actores profesionales. El proyecto inicial se iba a llamar Hotel 108, un cortometraje con una situación parecida a la empleada en el proyecto posterior definitivo: el diálogo que surge entre dos amigas cuando una de ellas sufre un desamor, pero, no obstante, el desamor no se utiliza como marcador temático sino como simplemente punto de partida a una introspección más amplia sobre la comunicación amistosa. Entonces de este guión que había escrito se descompuso y se cogieron la partes que más podrían servir como una base de historia para un trabajo derivado parcialmente de ello.

Se inspiró también en el trabajo previo que había realizado de carácter más documental la artista, que consistía en breves piezas fílmicas de carácter documental; en grabar a alguien cercano a la artista mientras desarrollen una acción que para ellos resulte cotidiana y responden a una serie de preguntas formuladas, normalmente de temas personales, y luego la adaptación de estas imágenes grabadas a una pieza más metafórica y abstracta. Las imágenes de estas piezas se habían grabado con una Sony Handycam Hi8 (de alrededor del año 1992), y se decidió que resultaría mucho más interesante usar esa imagen tipo lo-fi, con movimientos y cambios de planos obvios que no buscan la contextualización de la escena sino explorar las acciones y reacciones de sus personajes. Se decidió partir de una puesta en situación que trabajaría la improvisación, lo cual da una enorme libertad creativa para inventar la situación en sí, más que preocuparse por qué se dice, cómo se dice, y de sí el actor lo ha hecho bien o hay que repetir una y otra vez la toma- aquí la toma no se repite. El error es parte del producto final también.

4.2.2 CREACIÓN DEL MUNDO ESCÉNICO

Derivando elementos de interés del guión y la situación imaginada para tal, y tomando referencias visuales de los cineastas influyentes en el proceso como fueron John Waters y Gregg Araki, se creó el mundo de la obra, la mise en scene: un espacio único, para que fuera el diálogo el elemento de importancia y mayor atención, y de total normalidad como sería el salón de una casa, no solo un espacio cotidiano sino uno personal e íntimo; el hogar sagrado. Los elementos que lo unifican fueron cuidadosamente seleccionados y colocados para dar mayor fuerza y validez visual al entorno, como es el sofá verde con su estampado de flores coloridos (reminiscente a la naturaleza y por lo tanto, vida y tranquilidad), el fondo rosa pastel como el el velo en rose que cubre la vida de los personajes, la bandeja fina con todos los instrumentos de un alcohólico profesional, la columna pseudo-clásica con la planta a punto de marchitar. Juntados los elementos inconscientemente guían al espectador sobre qué tipo de mundo se trata, en este caso, uno estético pero frágil, dominado por energía femenina que tambalea entre lo real y lo onírico, forzado. Gracias a la combinación de los elementos visuales con los elementos situacionales, se entiende implícitamente que se trata de una relación personal íntima al ver los personajes actuar en un entorno tan familiar y de manera tan descuidada.

A partir del entorno de la situación se puede definir mejor la finalidad narrativa de la puesta en situación, aunque se emplee como referencia o como simple indicación a la hora de rodar. La finalidad narrativa decidida para Liquid Lunch es reflexionar e indagar sobre el mundo femenino y sus dificultades actuales, sin intención de denuncia sino simplemente una reflexión verídica sobre posibles cuestiones.

Una vez se tiene la imagen de la situación inicial esbozada en la cabeza y la intención o corriente narrativa, la conversación a priori del rodaje es inexistente pero se puede intuir dentro de ciertos parámetros limitados. La puesta en situación se mantiene simple, delimitado a un solo espacio y plano principal y dos personajes, para que la distracción de la conversación sea mínima. Dicho esto, los elementos estéticos y visuales de la pieza fílmica contribuyen junto al diálogo para fomentar este mundo y darle su validez. Es mundo decididamente femenino, lleno de colores pastel y estampados extravagantes, caracterización cuidada y atrezzo intencionadamente recargado. En este mundo las mujeres que lo reinan son poderosas, no dependen de nadie menos de ellas mismas y ningún tema es tabú. Son poderosas porque no tienen miedo a mostrar sus preocupaciones y problemas, y son ellas mismas que buscan y crean sus propias soluciones.



fig.30, 31. Josey Heyes. Fotogramas de "Liquid Lunch", 2017.

4.2.3 LOS PERSONAJES

Definir claramente a los personajes de Liquid Lunch fue el paso requerido anterior a la selección de los sujetos para su interpretación. A pesar de que en la pieza fílmica se hace poco hincapié en definir explícitamente quienes son, en la teoría previa la artista por lo menos debe de conocerlos y tenerlos definidos. En la pieza hay dos protagonistas: Daisy y Petra.

-Daisy es la matriarca de la casa donde se desarrolla la historia. Es una mujer joven adinerada, consumida por su ego y su mundo lujoso y plástico. La contradicción entre su vestimenta, un camisón de seda y un batin atigrado, y su pelo y maquillaje cuidado y recargado, la definen sin palabras como una mujer preocupada por su estética y enamorada de cuidarse, pero que a la vez ama la comodidad y el lujo de permitirse recluida en su espacio.

El diálogo indica que acaba de pasar por una operación estética y su intención de realizarse más, más los temas de conversación que varían entre los peinados, el maquillaje y las dietas remarcan la importancia de la superficialidad del personaje. Pero no se trata de una superficialidad vacía, sino de una mujer que se ama y ama verse en toda su potencial. Cuando confiesa su gran problema, el embarazo no deseado, no se muestra como una mujer únicamente superficial sino como una mujer realmente aterrorizada por las consecuencias de vivir en un mundo sin derechos femeninos.

-Petra es la confidente y mejor amiga de Daisy. Su peinado extraordinario y vestido sedoso indican que pertenecen a la misma clase social. Se trata en igual medida de una mujer ocupada por su imagen, pero el diálogo nos recrea que es la más temeraria de las dos, con un repertorio extenso de anécdotas de aventuras pasadas y soluciones duras pero innegablemente eficaces para los dilemas.

Ambas mujeres tienen personalidades estrambóticas y no tienen reparo en expresarse, y a pesar de su atención visual son mujeres inteligentes y con fuerza de voluntad, y a la vez propensas al vicio.



fig.32. Josey Heyes. Len Beviá como Daisy en "Liquid Lunch", 2017.



fig.33. Josey Heyes. Nikita como Petra en "Liquid Lunch", 2017.

4.2.4 SELECCIÓN DE LOS SUJETOS

Probablemente el elemento más clave para poder realizar con éxito una propuesta de la puesta en situación, los sujetos tienen que poder mantener el interés no solo del espectador sino de la cámara que busca también. Sería necesario seleccionar personas con las que en cuanto a la comunicación y el proceso de trabajo en sí hubiera confianza y comprensión total entre director y sujetos, sin miedo al error ni a las reacciones espontáneas.

Los sujetos finales elegidos son Len Beviá y Nikita, dos amigas íntimas de la artista que se conocen entre ellas desde hace más de siete años. Len Beviá interpreta a Daisy y Nikita a Petra.

Al tener una relación tan cercana durante tantos años no había ninguna vergüenza ni reparo entre ellas a la hora de actuar ante la cámara, y muestran un nivel de complicidad entre ellas imposible de falsificar.

Encarnan a la perfección la exageración implícita de los personajes y su mundo hedonista, con ideologías nihilistas. En sus conversaciones fluctúan entre temas de total banalidad y cuestiones personales serias como las adicciones y el embarazo no deseado.

Yuxtaponen estos cambios de entonación y sentido de la conversación fácilmente porque fluye de manera natural, como si tratara de una escena "real". Al estar juntas y sumergidas en sus respectivas personajes y en el mundo ficticio independiente que se había logrado con la puesta en escena

casi naturalista (en el sentido que se trataba del salón del apartamento de la artista, lugar frecuentado por ambos sujetos), se creó el día de rodaje una energía nueva. Es importante añadir que no hubo ningún tipo de ensayo previo más allá de informar a los sujetos previamente sobre sus personas y el mundo en el que habitan. Ellas preguntaron por el deseo de la artista de la referencia a temas o tópicos concretados, pero se negó la noción, que se sentaran libres de abarcar el tema que quisieran y que empleasen de sus experiencias reales para poder inventar e imaginar con más facilidad.

Es necesario que exista también el vínculo entre artista y sujeto para poder llegar a captar las sensaciones y situaciones buscadas en una puesta en situación, porque el artista tiene que conocer a su sujeto para que, en una situación improvisada, sepa como puede reaccionar, cómo captarlo mejor

y cuándo su reacción es más fuerte o más flojo. También con una conexión real entre artista/sujeto el ambiente creativo se hace más tranquilo y más productivo; las energías se leen sin tener que comunicarse verbalmente, los actos son intuitivos.

Son estas razones que hacen que los sujetos de Liquid Lunch sean tan especiales y consiguen mostrar una relación con tanta naturalidad e implicación emocional. Dan la fuerza necesaria a la obra para poder implicar al espectador y hasta engañarlos en creer que se trata de un trabajo documental verídico. El mismo diálogo impartido por otros no llegaría a su máxima expresión y veracidad como sucede en Liquid Lunch.



fig.34. Len Beviá y Nikita en el rodaje de "Liquid Lunch", 2017.

4.2.5 EL DIÁLOGO: EL RODAJE

El rodaje de Liquid Lunch se realizó el día 15 de Marzo de 2017. Entre las 12:30- 13:00 aproximadamente llegaron a la localización (la casa de la artista) los sujetos y Abel Baguena, operador de cámara fija y asistente a la dirección. Nikita fue la encargada de llevar a la vida estos personajes estéticamente. Formada profesionalmente en los ámbitos de maquillaje y caracterización, siguió las referencias de la artista para crear a dos mujeres con alta potencia visual. La artista dialogaba con sus sujetos sobre la entrada, el ritmo de la conversación, y los temas que ellas no querían comentar. Al ser ellas las que realizarían la improvisación, ellas decidían qué experiencias reales querían tratar y transformar.

Se hicieron varias pruebas de entrada y de equilibrio y disposición de los elementos en el campo visual. El rodaje empezó alrededor de las 15:30, con una cámara fija que serviría más de base de apoyo para el resto de material grabado, y la anteriormente mencionada cámara Sony Handycam, manejada por la artista, que tendría libertad de moverse por el espacio sin estorbar a los sujetos ni interferir en su conversación, usando la cámara como si tratara de una herramienta de caza, cazando y buscando las reacciones que sabe que quiere, que sabe que resultarían interesantes a posteriori.

Se realizó la puesta en situación en dos tomas, únicamente porque se vio necesario dejar de grabar para ajustar la luz después de un cierto tiempo.

Los sujetos dejaron de interpretar un papel y pasaron a ser su papel.

La conversación se desarrolló tal como en la vida real, con un comienzo más frágil y formal con un crescendo constante que gana fuerza y emoción cuanto más se dialoga. Una conversación verídica no solo consiste de su diálogo natural sino de la combinación de gesticulaciones y expresiones, . Cuando el diálogo se vuelve al tema más serio e importante de la conversación, el embarazo no deseado de Daisy, el estado anímico y la energía cambia notablemente: las expresiones faciales se vuelven más serias y se estudian profundamente la una a la otra con sus miradas. El ritmo de la conversación se acelera y los gestos se vuelven nerviosos y más impulsivos, y el lenguaje corporal y la postura de ambas se vuelve tensa, hasta volver a la sumisión hacia lo absurdo.



fig.35, 36. Josey Heyes. Fotogramas de "Liquid Lunch", 2017.

Del caos del no-saber y la naturaleza de libre expresión del proyecto, nació una energía potente fruto del azar en el rodaje que influiría la posproducción y la finalidad definitiva de la pieza. No fue una energía directa sino una que se fue creciendo y aumentando de manera continua durante toda la duración del rodaje, hasta culminar en un punto final de perfecta sincronía ente los sujetos, los elementos del entorno y la cámara que busca el extasis de las expresiones, la urgencia de los gestos, el vínculo del diálogo vivo que baila constantemente entre las dos.

La conversación de Liquid Lunch es más fiel a la realidad que implica su puesta en situación, y las protagonistas se comportan como amigas reales y tienen una conversación que evoluciona de una manera tan natural, que cambia y da giros y luego vuelve al principal problema sembrado, que sin información previa podría parecer una pieza documental real.

Aun así, son improvisaciones que vienen basadas de las experiencias reales, es una reacción ante la realidad que cada uno vive. Muestran compasión, empatía y ecpatía. La parte absurdista de su conversación no tiene importancia cuando se observa la sinceridad con la que se tratan los sujetos. Las situaciones no pueden ser delimitadas por un único rango emocional. La situación general puede ser con una base emocional seria o tensa, pero no impide que haya diversión, o alegría, o momentos que no estimulan o propulsan en absoluto a la situación base.

Pero son igual de importantes porque son los reflejos de la vida, de cómo oscila la atención de las personas o como divulgan las conversaciones, y la capacidad de retomar las cosas luego sin ninguna dificultad.

Como fluye en el proceso creativo es reflejo de la vida y cómo fluye inexorablemente e impredeciblemente, pero en esta ocasión es provocado, el azar es intencionado, no se trata de realidad sino una apología a ella.

Porque la pieza es finalmente una obra ficticia, a pesar de sus influencias o vínculos con la realidad o las relaciones reales existentes entre los personajes. Es un mundo que no es la vida real, solo toma de ella y lo transforma a su gusto. La obra es como una pequeña ventana a este mundo que a su vez solo existe mientras lo observemos por tal ventana.

La cámara en mano se emplea a lo largo del cortometraje, no solo se trata de una cámara que busca la reacción sino que establece su propio diálogo visual, consume las imágenes y se centra con los cambios de expresión, las caras, las manos. Es una cámara de naturaleza agresiva que enfatiza los momentos haciendo exploraciones extensas de los sujetos y su entorno a la medida que van dialogando en su propio mundo, ajenos a ella. Es la cámara que mantiene la tensión y consigue transmitir de la manera más profunda el vínculo emotivo y la compasión entre sujetos y espectador, y debido a su estilo home movie.



fig.37, 38. Josey Heyes. Fotogramas de "Liquid Lunch", 2017.

4.2.6 LA POSPRODUCCIÓN

En la fase de la posproducción se abandona e lazar y el artista vuelve a tomar el control sobre el proyecto. Tras la improvisación captada en los imágenes, es su trabajo observarlas tanto objetivamente como subjetivamente y decidir cuáles le interesan para su finalidad, y también decidir el ritmo, el entorno anímico y la complejidad (o no) emocional de la obra.

Se trata de encontrar la manera de controlar el caos provocado y dominarlo para sacar de ello la máxima potencial.

Era importante conservar la energía creada para mantenerlo vivo y real pero reduciendo el metraje de casi una hora y media a quince minutos, aproximadamente. Se descartaron casi de inmediato las imágenes digitales grabadas con la cámara fija, porque a pesar de presentar una belleza y una nitidez, eran más favorables los archivos volcados de la cámara Hi8, que presentaban imágenes mucho más interesantes como los primeros planos que oscilan entre los personajes y sus reacciones, y los planos detalle que captan los pequeños gestos y objetos imprescindibles. Son imágenes de una cámara viva, que sabe lo que busca y lo hace inexorablemente.

Tras la sincronización del audio, se estudió intensamente el metraje completo varias veces. Se notaron las distintas ramas de la conversación y sus duraciones, para luego escoger los de más interés o relevancia.

En el proceso de edición se intentó usar los segmentos que más conseguían mostrar la conexión tan viva e intensa entre los sujetos y su diálogo, más allá del qué se conversaba. No obstante, temas que avanzaban la finalidad narrativa prevalecían sobre lo demás, como los segmentos donde comentan las soluciones al embarazo.

El uso del corte brusco en una pieza fílmica de una sola localización es intencionada, no para cortar la fluidez de la conversación sino para correctamente acortar la duración y dar la sensación al espectador del paso del tiempo, método utilizado por una gran cantidad de cineastas.

La reducción fue la parte más dura para la artista por el vínculo afectivo hacia su trabajo y la dificultad de cada uno de valorar qué sirve y qué no. Una imagen o un segmento puede parecer visualmente atractivo pero si no resulta realmente útil para el avance de la pieza se debe de eliminar.

La razón por la que se decidió usar de los subtítulos en inglés no fue solo para dotar la pieza de una mayor "internacionalidad" sino combinar la imagen visual con lo escrito, variables fijos que se transforman según indican las protagonistas. Los subtítulos no son únicamente una traducción sino se trata de una interpretación de las expresiones a otro idioma, en este caso el inglés, lengua materna de la artista. También cumplen una función estética, los subtítulos amarillos en fuente Courier que se mantienen fijas sobre una imagen tambaleante y en evolución continua. Hacen apología a los subtítulos antiguos con una tipografía que evoca las máquinas de escribir, pero también fue escogido por su calidad práctica pictórica.

5. CONCLUSIONES

Me siento orgullosa de este proyecto, mi trabajo, y considero que la satisfacción es merecida, ya que no solo se ha llevado a cabo un proyecto personal derivado del descontrol sino que ha excedido hasta mis propias expectativas, tanto en el proceso como en el producto final.

Lo que ustedes ven como Liquid Lunch es un trabajo que contiene muchas horas de trabajo, muchísimas distintas fases y ha estado en evolución constante desde su concepción hasta el momento final, que se podría considerar la presentación de este proyecto de TFG.

Liquid Lunch es un proyecto que cobró vida propia, es una energía nueva de humor oscuro derivado de lo absurdo, pero que presenta un conflicto y un argumento muy ligado al realismo social y utiliza este humor oscuro para efectivamente impresionar y provocar al espectador y busca causar reflexiones sobre su contenido. Desde mi personal opinión, lo consigue.

Trata de una manera muy franca y fría a un tema socialmente controvertido, el embarazo y el aborto legalizado o no, como sucede en el caso de Liquid Lunch, pero en ningún momento pierde su sinceridad ni su integridad.

Es una pieza fílmica que consigue mantenerse fiel a la realidad y a la suya, que no se rige a las normas entendidas en el cine comercial de transmitir, representar y captar las personas, sus entornos y las ocurrencias cotidianas.

Liquid Lunch es un proyecto que me ha servido no solo para explorar maneras de captar y de reflejar, sino que sobre todo me ha servido para aprender. Aprender a mirar y realmente ver las cosas y poder transformarlas en mi creación artística, aprender a reflejar interacciones y inter-relaciones de manera honesta y espabilada, y me ha enseñado a fluir. Quiero remarcar lo importante que es fluir en tu trabajo, tener fe en ello y no tener miedo al azar. La vida es extraña y las cosas pasan de manera impredecible y no todo se puede controlar. Considero pues que en el trabajo creativo de uno mismo tiene que estar presente esta extrañeza, y tiene uno que estar abierto a las posibilidades más allá de lo que puede controlar y dictar. A veces el azar es magnífico y te entrega planteamientos y hechos que ni te habrías planteado tu mismo, solo. Liquid Lunch siguió sus pautas pero gracias al hecho de ceder al descontrol se convirtió en la obra que és, que sigue una línea narrativa muy impredecible con un discurso que nace del interior de mis sujetos. Dicho esto, debo de agradecerles por su trabajo, por la confianza y la intimidad que me mostraron y que me permitieron, y por cómo dejaron fluir y fueron capaces de entregarme lo inesperado.

El resultado final es una culminación compleja de distintas fuerzas, tanto azarosas como controladas, llevado a la armonía entre ellas para formar la pieza tal y como se ve.

En otro aspecto en el que este trabajo me ha servido es a aprender a ver mi obra de manera objetiva y ser capaz de diferenciar lo imprescindible de lo prescindible, algo que es duro de alcanzar y requiere mucho esfuerzo y dedicación de estudiar el bruto las veces que haga falta, hasta la saturación y la claridad.

Liquid Lunch es una obra que demuestra que no se requiere de una producción impecable o de unos medios profesionales para poder realizar un trabajo convincente y de calidad, sino que se necesita de una dedicación completa al trabajo y convicción en él, y claridad en el qué tratar y cómo representarlo. Busca cementar el gusto de la observación, y sacar a la luz mi visión interna de las capacidades visuales del mundo cotidiano.

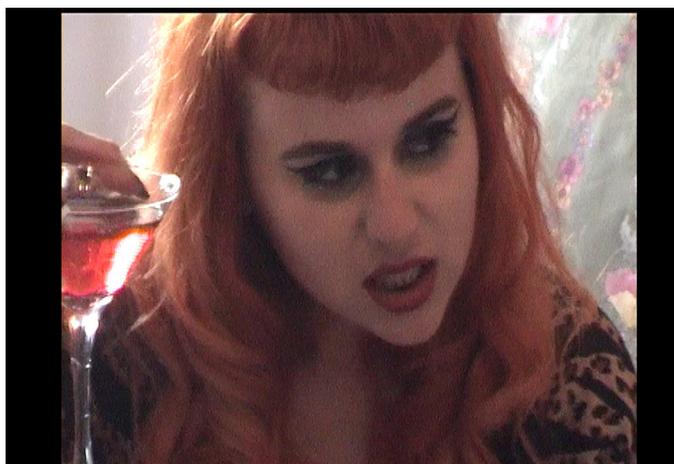
Liquid Lunch es la obra perfecta para representar la culminación de mi carrera universitaria, porque no solo muestra los conocimientos adquiridos en cuanto al mundo audiovisual y el gusto personal y único que he desarrollado, sino que también se trata de un proyecto que comenzó sin una finalidad clara pero que fue cobrando más fuerza, valor y claridad cuanto más lo trabajaba y estudiaba, símil de mi trayectoria universitaria y como artista. Fomenta la evolución de mi gusto ecléctico y de la evolución de mis conocimientos de y planteamientos sobre el cine, y el paso de simplemente mostrar a querer reflejar, transmitir y evocar.

Liquid Lunch consigue captar en imágenes una relación real y un trato sincero entre personas conocidas, que a su vez resulta fresco e innovador justo por esta calidad verídica, y procede a transformarlo en una pieza de ficción, de interpretación de personajes, en la realidad impuesta e implícita en su propio mundo autosuficiente. Es una pieza que no necesita justificarse porque establece sus propias normas, a pesar de ser una apología vital.

Finalmente me gustaría dar mis agradecimientos eternos a todos que me ayudaron a impulsar y realizar este proyecto, a plantearme nuevas dudas y resoluciones, y a manifestar verbalmente la ideología abstracta fílmica que reside en mi cabeza.

6. GALERÍA DE IMÁGENES





Todos los fotogramas pertenecientes a "Liquid Lunch", por Josey Heyes, 2017.

7. ANEXO DE IMÁGENES

Figura 1. John Cassavetes rodando *Shadows*, 1957. Fotógrafo desconocido.

Figura 2. John Cassavetes y su mujer, la actriz Gena Rowlands, circa 1975.

Fotógrafo desconocido.

Figura 3. Fotograma de Gena Rowlands en *Faces*, 1968.

Figuras 4, 5, 6 y 7. Fotogramas de *Correspondencias Filmadas*, de José Luis Guerín y Jonas Mekas, 2011. De las Cartas Nº 2, Nº 3 y Nº 5.

Figuras 8, 9 y 10. Fotogramas de *No Lies*, por Mitchell Block, 1972.

Figura 11. Fotograma de David Lochary y Mink Stole como Raymond y Connie Marble en *Pink Flamingos* de John Waters, 1972.

Figura 12. Fotograma de Debbie Harry y Colleen Fitzpatrick como Velma y Amber Von Tussle en *Hairspray* de John Waters, 1988.

Figura 13. Traci Lords como Wanda Woodward en *Cry-Baby* de John Waters, 1990.

Figura 14. Priscilla Presley en 1968 (recorte de una fotografía junto a Elvis y su hija, Lisa Marie Presley), perteneciente a GettyImages.

Figura 15. Nedra Talley, Veronica Bennett y Estelle Bennett de The Ronettes, foto publicitaria de 1963, perteneciente a RexImages LTD.

Figura 16. La cantante Dolly Parton, circa 1968. Fotógrafo desconocido.

Figuras 17 y 18. Abel Baguena en el cortometraje (poppies) realizado or Josey Heyes, 2017.

Figura 19. Fotograma de detalle del cortometraje (poppies) realizado or Josey Heyes, 2017.

Figuras 20. Fotograma detalle del estático del cortometraje DANDY, realizado por Josey Heyes, 2017.

Figuras 21 y 22. Fotogramas detalle de interior del cortometraje DANDY, realizado por Josey Heyes, 2017.

Figuras 23 y 24. Fotogramas detalle de manos del cortometraje Mexican Joint, realizado por Josey Heyes, 2017.

Figura 25. Monica Kiddo en el cortometraje Mexican Joint, realizado por Josey Heyes, 2017.

Figuras 26 y 27. Fotogramas detalle del cortometraje Coffee Shop araíso, realizado por Josey Heyes, 2017.

Figura 28. Abel Baguena en el cortometraje Coffee Shop Paraíso, realizado por Josey Heyes, 2017.

Figura 29. Cartel para el proyecto cinematográfico Liquid Lunch, diseñado por Josey Heyes y Abel Baguena, 2017.

Figuras 30 y 31. Fotogramas detalle de la escenografía del proyecto Liquid Lunch, realizado por Josey Heyes, 2017.

Figura 32. Len Beviá interpretando el papel de Daisy en Liquid Lunch, realizado por Josey Heyes, 2017.

Figura 33. Nikita interpretando el papel de Petra en Liquid Lunch, realizado por Josey Heyes, 2017.

Figura 34. Len Beviá y Nikita en el rodaje de Liquid Lunch, realizado por Josey Heyes. Fotografía por Abel Baguena.

Figura 35. Fotograma detalle de Len Beviá en Liquid Lunch, realizado por Josey Heyes, 2017.

Figura 36. Fotograma detalle de Nikita en Liquid Lunch, realizado por Josey Heyes, 2017.

Figura 37. Fotograma de Len Beviá y Nikita en Liquid Lunch, realizado por Josey Heyes, 2017. Fotograma de material no usado en el corte final.

Figura 38. Fotograma detalle de Nikita en Liquid Lunch, realizado por Josey Heyes, 2017. Todos los derechos reservados.

8. BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN

ENLACES WEB

[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=R50VPX2VAY](https://www.youtube.com/watch?v=R50VPX2VAY)

[HTTP://SENSESOFCINEMA.COM/2003/GREAT-DIRECTORS/WATERS/](http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/waters/)

[HTTPS://WWW.JSTOR.ORG/STABLE/20687385?SEQ=1#FNDTN-PAGE-SCAN_TAB_CONTENTS](https://www.jstor.org/stable/20687385?seq=1#fndtn-page-scan-tab-contents)

[HTTP://CULTURAINQUIETA.COM/ES/EROTIC/ITEM/11107-100-MUJERES-DESNUDAS-POR-LA-FOTOGRAFA-NADIA-LEE-COHEN.HTML](http://culturainquieta.com/es/erotic/item/11107-100-mujeres-desnudas-por-la-fotografa-nadia-lee-cohen.html)

[HTTP://CINECOLLAGE.NET/BRITISH-NEW-WAVE.HTML](http://cinecollage.net/british-new-wave.html)

[HTTP://WWW.TCM.COM/THIS-MONTH/ARTICLE/138056%7C0/A-WOMAN-UNDER-THE-INFLUENCE.HTML](http://www.tcm.com/this-month/article/138056%7C0/a-woman-under-the-influence.html)

[HTTP://NOFILMSCHOOL.COM/2015/09/HOW-JOHN-CASSAVETES-USES-SPACE-CAMERA-WORK-MAKE-YOU-FEEL-SEDUCED](http://nofilmschool.com/2015/09/how-john-cassavetes-uses-space-camera-work-make-you-feel-seduced)

[HTTPS://WWW.THEGUARDIAN.COM/FILM/2004/FEB/21/FEATURES](https://www.theguardian.com/film/2004/feb/21/features)

[HTTP://SENSESOFCINEMA.COM/2016/GREAT-DIRECTORS/JOHN-CASSAVETES/](http://sensesofcinema.com/2016/great-directors/john-cassavetes/)

[HTTP://WWW.NYTIMES.COM/2006/01/29/BOOKS/REVIEW/UNDER-HIS-INFLUENCE.HTML](http://www.nytimes.com/2006/01/29/books/review/under-his-influence.html)

[HTTP://NOFILMSCHOOL.COM/2013/08/JOHN-CASSAVETES-SHARES-PHILOSOPHY-ON-FILM](http://nofilmschool.com/2013/08/john-cassavetes-shares-philosophy-on-film)

[HTTP://WWW.VOGUE.COM/PROJECTS/13529125/AMERICAN-WOMEN-VOGUE-125-ANNIVERSARY-PROJECT/](http://www.vogue.com/projects/13529125/american-women-vo-gue-125-anniversary-project/)

[HTTP://CONTENT.TIME.COM/TIME/PHOTOGALLERY/0,29307,2057714_2251978,00.HTML](http://content.time.com/time/photogallery/0,29307,2057714_2251978,00.html)

[HTTP://WWW.VINTAG.ES/2015/03/20-BEAUTIFUL-PORTRAITS-OF-DOLLY-PARTON.HTML](http://www.vintag.es/2015/03/20-beautiful-portraits-of-dolly-parton.html)

[HTTP://CINEARCHIVE.ORG/POST/87514280710/EXCERPT-FROM-CASSAVETES-ON-CASSAVETES-BY-RAY](http://cinearchive.org/post/87514280710/excerpt-from-cassavetes-on-cassavetes-by-ray)

[HTTPS://THEHAIRPIN.COM/JOHN-CASSAVETES-AND-GENA-ROWLANDS-FED3277C144A](https://thehairpin.com/john-cassavetes-and-gena-rowlands-fed3277c144a)

[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=FWRCJHSZ5T4&LIST=PL4MGEEE8PZRIDWO7ZRSRXWAACNG33UFVY&INDEX=18](https://www.youtube.com/watch?v=FWRCJHSZ5T4&list=PL4MGEEE8PZRIDWO7ZRSRXWAACNG33UFVY&index=18)

[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=LGCTAZYNWZ4&T=637S](https://www.youtube.com/watch?v=LGCTAZYNWZ4&t=637s)

LIBROS

BURROUGHS, W. S. *Naked Lunch*, London: Penguin Classics, 2015.

CARNEY, R. *Cassavetes on Cassavetes*, London: Faber and Faber, 2001.

CATALÀ, J. M. *Estética del Ensayo*, Valencia: Universitat de València, 2014.

BURCH, N. *Praxis del Cine*, Madrid: Fundamentos, 1985.

SMITH, G. M. *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

DWOSKIN, S. *Film Is*, London: Peter Owen Publishers, 1975.

BEAUVOIR, S. *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*, London: New English Library, 1960.

DRAKE, M. *Clown Girl*, Portland: Hawthorne Books & Literary Arts, 2006

ELLIS, B. E. *Less Than Zero*, New York: Vintage Contemporaries, 1998.

PELÍCULAS

ARAKI, G. *Nowhere*, EE.UU: Andrea Sterling, 1997.

ARAKI, G. *The Doom Generation*, EE.UU: Andrea Sterling, 1995.

BLOCK, M. *No Lies*, EE.UU: Mitchell Block, 1972.

CASSAVETES, J. N. *Shadows*, EE.UU: Nikos Papatakis, 1959.

CASSAVETES, J. N. *Faces*, EE.UU: John Cassavetes, 1968.

CASSAVETES, J. N. *A Woman Under the Influence*, EE.UU: Sam Shaw, 1974.

CRONENBERG, D. P. *Naked Lunch*, Canadá, Reino Unido, Japón: Jeremy Thomas, 1991.

WATERS, J. *Cry-Baby*, EE.UU: Rachel Talalay, 1990.

WATERS, J. *Female Trouble*, EE.UU: John Waters, 1974.

WATERS, J. *Hairspray*, EE.UU: Robert Shaye, 1988.

WATERS, J. *Pink Flamingoes*, EE.UU: John Waters, 1972.

WATERS, J. *Polyester*, EE.UU: Robert Shaye, 1981.

WATERS, J. *Serial Mom*, EE.UU: John Fiedler, 1994.

LYNCH, D. *Blue Velvet*, EE.UU: Fred Caruso, 1986.

LYNCH, D. *Mulholland Drive*, EE.UU: Les Films Alain Sarde, 2001.

LYNCH, D. *Wild at Heart*, EE.UU: Steve Golin, 1990.

FORBES, B. *The Stepford Wives*, EE.UU: Palomar Pictures, 1975.

ANGER, K. *Scorpio Rising*, EE.UU: Kenneth Anger, 1963.

ANGER, K. *Lucifer Rising*, EE.UU: Kenneth Anger, 1972.

HARDY, R. *The Wicker Man*, Reino Unido: British Lion Films, 1973.

GILLIAM, T. *Brazil*, Reino Unido: Arnon Milchan, 1985.

MEYERS, R. *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* EE.UU: Eve Meyer, 1965.

MEYERS, R. *Beyond the Valley of the Dolls*, EE.UU: 20th Century Fox, 1970.

CHYTILOVÁ, V. *Sedmikrásky*, Czechoslovakia: Rudolf Hájek, 1966.

ARNOLD, A. *Fish Tank*, Reino Unido: BBC Films, 2009.

ARTÍCULOS, ENSAYOS

CANET, F. Character engagement as central to the filmmaker-subject relationship: En Construcción (José Luís Guerín, 2001) as a case study. En: *Studies in Documentary Film*, Taylor & Francis Online, Valencia, 2016.

ISSN: 1750-3299. Disponible en: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17503280.2016.1216298?tab=permissions&scroll=top>

CANET, F. La Fricción entre el Azar y lo Controlado en el cine de José Luís Guerín. En: *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, 2013. ISSN: 2340-2156

Disponible en: https://www.academia.edu/26950039/La_fricci%C3%B3n_entre_el_azar_y_lo_controlado_en_el_cine_de_Jos%C3%A9_Luis_Guerin

SOBCHACK, V. S. No Lies, Direct Cinema as Rape. En: *Journal of the University Film Association*, Vermont/Illinois, 1977. ISSN: 0041-9311

Disponible en: https://www.jstor.org/stable/20687385?seq=1#fndtn-page_scan_tab_contents

