



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Diarios animados. El diario personal como gui3n
audiovisual y sus posibilidades expresivas.

Trabajo Fin de M3ster

M3ster Universitario en Producci3n Artística

AUTOR/A: Pias , Agathe

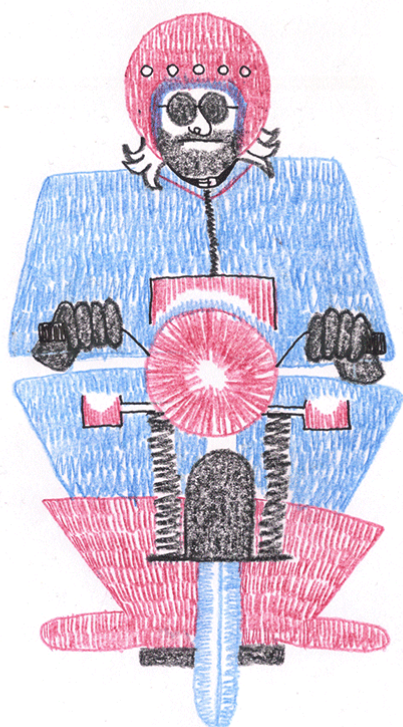
Tutor/a: 3lvarez Sarrat, Sara

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

Diarios animados.

El diario personal como guión audiovisual y sus posibilidades expresivas.

Agathe Pias



Dirigido por
Sara Álvarez Sarrat

TFM / Tipología 4
Junio 2022

Máster en Producción Artística
Facultat de Belles Arts
Universitat Politècnica de València



SANS TROP D'EFFORT BIEN TOUFFU, FORÊT PUIS
 ON APERÇOIT UN PETIT BAMBI DANS UN CHAMP



Maïs Aiguall
 Castibague =
 (dresse le
 crue (provaus), le
 jardin décimé...

J'ai pris mes petits pistoulets à eau f. à l'attaque / me faire attaquer par mon père on finit la balade puis on va faire le jeu de piste du château où il faut résoudre des énigmes pour ouvrir des coffres avec des cadenas qui contiennent des indices. Basé sur une histoire vraie, un système d'ouverture des fenêtres ancien.

Moment tranquille



INTRIGUE POUR DÉCOUVRIR QUI A EMPISONNÉ TRACLOS, LE CHAMPION DU CHÂTEAU QUI DEVIET SE BATTRE EN DUEL CONTRE LES TRENCAVEL D'ALBI QUI VOULENT SE L'APPROPRIER. SUPER SYMPA, IDÉE POUR VISITER LE CHÂTEAU DYNAMIQ QU'UNE VISITE CLASSIQUE

On finit pice poile à la fermeture et on s'achète des limonades à la fleur de sureau bio machin

BONNES, puis pétanque où papa défonce tout

NEUS HUMME. **LUNDI 2 AOÛT**

DEPART À 7:05 DEPUIS VALENCIA. ESCALE RIC-RAC À BARCELONE - PLEINE DE COVID - ET JE ME FAIS REPÊCHER À BÉZIERS PAR CLAIRE & AXI → DIRECTION

MAGALAS

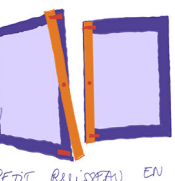
LA MAISON EST ENORME SUR 3 ÉTAGES, AVEC PISCINE, GRANDE TERRASSE ET 300 CHAMBRES
 L'APREM ON PROFITE DE LA PISTOCHE AVEC TOUT LE MONDE - WALLOUDE, CLEM, TIENNI, LAURANNE, CLAIRE, AXI ET MOI.



MAIS GLISSE DANS LE COURANT → CLAIRE LUI LANCE LA PASAIE ET LA MAINTIENENT. PUIS AXEL & WALLO APRÈS AVOIR OBSERVÉ L'EAU VEIENT OÙ LE COURANT EST FAIBLE AXEL ARRIVE À CHOPER LE KAYAK @ MOI PAR LA MAIN HEUREUSEMENT @ DE PEUR QUE DE MAL (ETIENNE A MÊME PERDU SES TONGS). À LA FIN CLEM DIT TU VOIS QUE L'ARRIVÉE EST DANGÉREUSE, IL LUI RÉPOND QUE L'ARRIVÉE EST DANGÉREUSE, IL LUI RÉPOND TIDE - GROS CONNARD ARRIVÉE À LA SUPER VILLA - ENORME BATAILLE D'EAU OÙ ON SE BALANCE BALLONS, MATELAS GONFLABLES, FAITES DANS TOUS LES SENS, SUPER RIGOLOUX WALLO S'EST CRAMÉ LES JAMBES (UNVILLE FAISSE A DES CHEVILLES) IL A SUPER MAL

SAMEDI - DÉPART

JE PARTS AVEC CLEM & WALLOUDE ON EST CONÇU LA. LAURANNE SE LANCE LUI LANCE LA PASAIE ET LA MAINTIENENT. PUIS AXEL & WALLO APRÈS AVOIR OBSERVÉ L'EAU VEIENT OÙ LE COURANT EST FAIBLE AXEL ARRIVE À CHOPER LE KAYAK @ MOI PAR LA MAIN HEUREUSEMENT @ DE PEUR QUE DE MAL (ETIENNE A MÊME PERDU SES TONGS). À LA FIN CLEM DIT TU VOIS QUE L'ARRIVÉE EST DANGÉREUSE, IL LUI RÉPOND TIDE - GROS CONNARD ARRIVÉE À LA SUPER VILLA - ENORME BATAILLE D'EAU OÙ ON SE BALANCE BALLONS, MATELAS GONFLABLES, FAITES DANS TOUS LES SENS, SUPER RIGOLOUX WALLO S'EST CRAMÉ LES JAMBES (UNVILLE FAISSE A DES CHEVILLES) IL A SUPER MAL



4m, HAUTS PUFONDS AVEC EN BOS MASSIF - ARMOIRES, BANC... PAS DE RÉSERVE... DAME PATOCHE, VICOMTE DE ET DAMOISELLE GOUZOTE

PETIT RUISSEAU EN CONTREBAS DU CHÂTEAU SUPERBE. TRAP CONTENTS de SE RÉTROUVER ON VA À ST-AFFRIQUE FAIRE DES

PREND-PUIS GROS DODO - MATELAS

PIQUE-NIQUE

DIMANCHE - CHIENS
 LEVER AUX AUBORES (11:15), PETIT DÉJ AVEC DE PAIN, PUIS BALADE SUR LE SENTIER DES CHOUETTE SAUF AU DÉBUT ON ARRIVE SUR UN S'INSTALLE À L'OMBRE POUR PIQUE-NIQUE

UN PETIT AIR FRAIS. ON REMBALE, ON PART FAIRE UN TOUR DANS CET ENDROIT QUI PLAIT BIEN À MA MÈRE !!! Y'A DES MAISONS À VENDRE, TRÈS BOBES



Parler de : Naut job, passage de touristes, y'a de la vie les gens s'entend

TRO Y TIZAJE

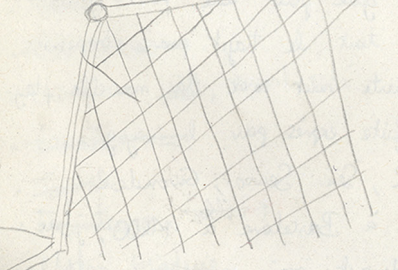
X X
 Y VAMOS

(x)
 IDADO

BAMBÚ EN EL JARDIN BOTANICO

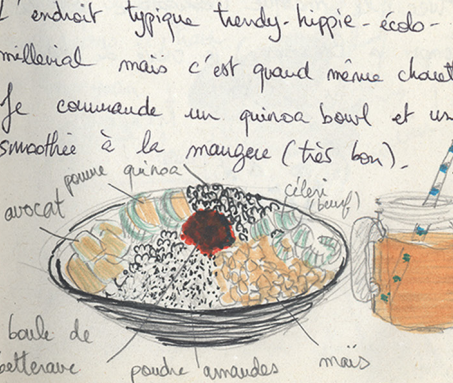


près réussi à m'orienter je me dirige vers "L'Antigua Esquerra de l'Exemple" pour fuir un peu de la zone de la gare pleine de bagnoles. Sauf que Barcelone c'est plein de voitures dans toutes les rues, j'avoue que je m'attendais à mieux. Tout se ressemble et les rues sont comme aux USA



(pas facile de se perdre comme ça, sauf si on s'appelle Agathe)

Douc dans mon envie de trouver un endroit sympa pour manger sans vue sur la circulation / travaux et d'éviter les terrasses avec des mecs exclusivement (merci mais non merci), je tombe sur un café avec des murs de pierre, table et poitiers en bois, jolies couleurs et plats végétariens, smoothie, etc. Yes!! L'endroit typique trendy-hippie-écolomillénaire mais c'est quand même charmant je commande un quinoa bowl et un smoothie à la mangue (très bon).



avocat, pomme quinoa, celeri (bowl), boule de batterave, poudre amandes, maïs

Agradecimientos

A mis padres y hermanos por darme ánimos aunque no
entiendan ni el idioma, ni lo que hago.

A Titis y Maiki por aguantarme y cuidarme mientras
me encierro en mi cueva.

A Sara, por su apoyo incondicional como tutora
y sobre todo como persona.

A Luis, Raúl y el equipo esporádico del LRM por haberme
acogido con los brazos abiertos y traerme cafés.

A las amigas por estar siempre.

y un poco también a los borrachos de Valencia
por entregarme anécdotas en bandeja.

Resumen

El presente Trabajo de Fin de Máster parte del deseo de llevar el diario personal a la práctica artística mediante el lenguaje audiovisual. Por ello, se explora el panorama contemporáneo relativo a la creación diarística en el vídeo y en particular en la animación, con el fin de extraer características propias de una nueva forma de expresión íntima. El estudio realizado de las distintas modalidades del diario animado desvela una recurrencia en el uso de determinados recursos visuales y narrativos, que servirán de hilo conductor para la realización de diarios animados propios. A raíz del proyecto presentado se establecen las bases de una metodología artística personal con vistas a proyectos futuros.

Palabras claves

diario animado; diario audiovisual; escrituras del yo; autobiografía; violencia de género

Abstract

This Master's thesis is based on the aim of bringing the personal diary into artistic practice through audiovisual medium. To this end, it explores the contemporary panorama of diaristic creativity in video media and in particular in animation, with the purpose of identifying the particular features of a new form of intimate expression. The study of the various forms of animated diary reveals a recurrence in the use of specific visual and narrative resources that will serve as a guiding thread for the creation of our own animated diaries. As a result of the project presented, the bases for a personal artistic approach with a vision towards future projects are settled.

Keywords

animated diaries; film diary; self writing; autobiography; gender-based violence

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	9
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	12
2.1. Objetivos	12
2.2. Metodología	13
3. LAS ESCRITURAS DEL YO	15-21
3.1. Definiciones terminológicas y orígenes de las <i>escrituras del yo</i> . Autobiografía y diario.	15
3.1.1. Las escrituras del yo	15
3.1.2. El diario	16
3.2. Sobre las funciones de llevar un diario personal	18
3.3. El diario artístico	20
4. EL DIARIO AUDIOVISUAL. MARCO REFERENCIAL	22-47
4.1. La tecnología digital como desencadenante del cambio de paradigma en el panorama audiovisual.	22
4.1.1. Aparición del vídeo en el contexto artístico. Vídeo-diarios. Referentes.	22
4.1.2. Aparición de Internet y tecnologías de uso personal. Estado actual.	24
4.1.3. Características del vídeo-diario	28

4.2. El diario animado, a medio camino entre lo escrito y el movimiento	30
4.2.1. El sketchbook animado	30
4.2.2. Diarios de viaje animados o travelogue	35
4.2.3. Diarios íntimos, familiares y personales	40
4.2.4. Síntesis: características del diario animado	46
5. PRÁCTICA ARTÍSTICA PROPIA	48-80
5.1. Orígenes y motivación	48
5.2. Del diario escrito a la obra: antecedentes	50
5.2.1. Carta audiovisual Souviens-toi (2018)	50
5.2.2. Fanzine Una historia tóxica (2019)	53
5.3. Del diario personal a la animación. Proyecto Diarios animados (2019-2022)	56
5.3.1. Pre-producción	56
5.3.2. Serie Recuerdos tóxicos (2020-2022)	57
5.3.3. Serie " Borrachos"	64
5.3.4. Serie Cuidados (2022)	70
5.3.5. Serie Reflexiones	72
5.3.6. Creación de una web dedicada.	77
6. CONCLUSIONES	82
7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	84
8. LISTA DE FIGURAS	87
9. ANEXOS	90

1. INTRODUCCIÓN

El diario personal que hemos llevado habitualmente durante años se volvió particularmente prolífico a raíz de una vivencia traumática de violencia psicológica con una pareja. De ahí nació nuestra fuerza y, a su vez, nuestra condena: pasan los años y volvemos a ello en una continua búsqueda de respuestas.

Al igual que tenemos el hábito de plasmar nuestro cotidiano en el papel, siempre hemos sentido interés en que nos cuenten su vida los demás. Desde una edad temprana nos han arropado cómics, novelas gráficas, fanzines y películas con historias definitivamente humanas; es así como naturalmente nació la necesidad de buscar historias similares a la nuestra para quizás no sentirnos tan sola frente a tal situación.

Descubrimos el trabajo de Norman McLaren, Magali Charrier, Elías León Siminiani, Jonas Mekas y el concepto de la autoetnografía a través de las clases de nuestras profesoras en la carrera de Bellas Artes¹, desde entonces siempre los hemos tenido presentes a la hora de idear proyectos artísticos por su carácter tanto íntimo como experimental. En este punto empezó a germinar en nuestra mente la voluntad de traspasar la frontera del papel para explorar otros formatos de expresión personal y aportar nuestro granito de arena en la temática que nos ocupa.

Así pues, nos proponemos en este Trabajo de Fin de Máster² explorar la manera en la que tanto las producciones existentes como la nuestra propia trasladan los códigos del diario personal al lenguaje audiovisual, con especial énfasis en los diarios animados. El objeto de nuestro estudio siendo una producción nueva, híbrida y por tanto difícil de enmarcar, tendremos que construir su definición bebiendo de varias fuentes: literaria, audiovisual y animación. Será fundamental el análisis tanto del fondo como de la forma de las obras de referencia, entendiendo que la práctica y la teoría se retroalimentan.

¹ Noemí García Díaz e Isabel María López Campos, autora de la tesis doctoral *La cámara como escritura en la creación audiovisual de Bill Viola (The Passing), Alan Berliner (Nobody's business) y Agnès Varda (Les glaneurs et la glaneuse)*. (2013). Madrid.

² En adelante, T.F.M.

Para acercarnos al concepto tradicionalmente conocido del diario personal en la literatura nos adentraremos en las teorías relativas a las *escrituras del yo* de la mano de Philippe Lejeune, Álvaro Luque Amo, Elena Cuasante y Jean-Pierre Jossua. Trataremos de entender sus funciones tanto para quien lo redacta como para quien lo lee apoyándonos en las palabras de Guy Besançon y Ana Caballé.

A continuación exploraremos el papel que tuvo la tecnología, primero en los orígenes del diario en el ámbito audiovisual a través de los teóricos de referencia en lo relativo al cine del yo Gregorio Martín Gutiérrez y Alain Bergala, segundo en nuestro contexto actual destacando el análisis de *Mapa* (Siminiani, 2012) propuesto por Agustín Gómez Gómez y *Tarnation* (Caouette, 2003). A raíz de esta contextualización extraeremos características del vídeo-diario que nos ayudarán a la hora de analizar los diarios animados que constituyen el corazón de nuestra producción.

Destacaremos tres categorías principales para este fin: el *sketchbook*, los diarios de viajes y los diarios íntimos y/o familiares cuya disección será clave en el entendimiento y desarrollo de nuestra obra. A modo de conclusión compararemos las posibilidades expresivas que ofrece respecto al vídeo-diario.

Terminaremos nuestro recorrido con la práctica artística propia que no consiste en un único trabajo final sino que traza el recorrido de varias obras realizadas a partir del detonante ya mencionado para analizar qué relación tienen entre ellas y cómo se articulan dentro del concepto de diario.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. Objetivos

El primer **objetivo general** que nos planteamos en este T.F.M. es **explorar las posibilidades creativas que ofrece el diario audiovisual en las referencias existentes.**

Para este fin, nos proponemos una serie de **objetivos específicos** que cumplir para establecer el contexto en el que se inscribe nuestra producción:

Sintetizar los puntos de vista sobre la definición del diario personal en la literatura.

Ahondar en las funciones del diario para el/la autor/a y las razones que lleva el/la lector/a a interesarse por ello.

Aproximarse a ejemplos significativos del diario personal como parte del proceso creativo en otros ámbitos artísticos.

Estudiar el papel de la tecnología en la aparición de los vídeos-diarios y sus primeras aproximaciones.

Estudiar el papel de Internet y de la tecnología de uso personal en la evolución de los vídeo-diarios. Analizar referentes significativos identificables.

Recopilar las principales características conceptuales y formales del vídeo-diario.

Realizar una búsqueda de obras de referencia del diario en la animación e identificar categorías.

Analizar las obras desde el lenguaje audiovisual y desde el lenguaje gráfico. Identificar nexos de unión y particularidades.

Recopilar las principales características conceptuales y formales del diario animado en comparación con el vídeo-diario.

El segundo **objetivo general** se plantea como complementario al primero y consiste en **estudiar los procesos creativos y resultados llevados a cabo en la propia práctica**.

Para ello desglosamos los **objetivos específicos** propuestos:

Identificar el origen de nuestro interés por el diario personal e identificar nuestro proceso de creación.

Analizar el concepto, la forma y el proceso de las distintas obras, su evolución y su relación con el diario.

Reflexionar sobre las obras anteriores desde una perspectiva actual.
Detallar los procesos de creación técnicos y tecnológicos.

Proyectar la evolución de nuestra línea de trabajo a medio/largo plazo.

2.2. Metodología

El presente proyecto parte de la voluntad de teorizar una experiencia empírica que marcó un antes y un después en nuestra producción artística. Es fruto de un cuestionamiento reflexivo sobre la relación que une la realización espontánea de diarios personales y la práctica artística de los últimos cuatro años.

Con la intención de cumplir con los objetivos planteados seguiremos una metodología de investigación de carácter cualitativo y descriptivo: en un primer momento, se explora el fenómeno cultural del diario personal deteniéndose en su contexto, orígenes, definiciones y motivaciones con la consulta de bibliografía especializada relacionada con la literatura, filología, filosofía y antropología. Se recopilan distintos tipos de fuentes referenciales como libros y capítulos, artículos de revistas académicas y entrevistas de páginas web.

En un segundo tiempo estudiamos las mecánicas de traslado de dicho objeto de estudio a distintos campos artísticos, otorgando un carácter interdisciplinar a nuestra investigación. Para ello y apoyándonos en las referencias

tanto teóricas como prácticas se analizan rasgos, características y puntos en común de cada tipo de diario personal artístico estudiado con una **perspectiva temporal actual**. Así pues, nutrimos nuestra investigación con referencias procedentes de los estudios cinematográficos y audiovisuales, la animación autobiográfica, el documental animado y la técnica de la animación. Incluimos libros, capítulos, artículos de revistas académicas, reseñas de películas publicados en revistas académicas y en páginas webs, películas y cortometrajes. Por último, realizamos una entrevista personal a la directora Daniella Schnitzer cuya filmografía es particularmente relevante para nuestro estudio.

La investigación que seguiremos es **aplicada** dado que se valora tanto el *hacer para conocer* como su inversa, el *conocer para hacer*. El punto de partida del tema de investigación que nos ocupa se plantea como una respuesta directa a una sensación, un impulso creador más ligado a la práctica que a la teorización en el momento que se produce. La teorización posterior de las causas y consecuencias del acto de creación conllevan una reflexión analítica sobre la práctica personal espontánea que, a su vez, evoluciona y se modifica en función de los conocimientos adquiridos. De esta manera se establece un recorrido circular donde práctica y teoría se retroalimentan constantemente.

Por ello, en un tercer tiempo reflejamos los conocimientos extraídos de las dos etapas anteriores en el estudio conceptual, analítico y técnico de la propia producción artística. Partimos de la observación empírica y de las conclusiones extraídas de la teorización para identificar los motivos e intereses que impulsan la creación de distintas obras, con especial énfasis en el proyecto más reciente *Diarios animados (2019-2022)* y su evolución en los futuros años.

3. LAS ESCRITURAS DEL YO

Para plantear los fundamentos de nuestra investigación teórico-práctica empezaremos definiendo lo que entendemos como diario autobiográfico, separando y definiendo cada uno de sus aspectos para posteriormente unirlos en una definición global.

3.1. Definiciones terminológicas y orígenes de las “escrituras del yo”. Autobiografía y diario

Usaremos los términos autobiografía y diario reiteradas veces en nuestro estudio, por lo que consideramos indispensable realizar unos breves apuntes sobre su significado y uso desde sus orígenes hasta la actualidad.

3.1.1. Las escrituras del yo

_ Definición

Lo que conocemos generalmente como *autobiografía* se inscribe en un concepto más amplio, teorizado por numerosos autores procedentes de la crítica literaria francesa en el siglo anterior al nuestro. De este nuevo interés por la subjetividad nacen los términos *literatura del yo* o *escrituras del yo* en el año 1991 con el libro epónimo de Georges Gusdorf³ en el que incluye numerosas categorías o subgéneros literarios: ensayos, confesiones, recuerdos, memorias, cuadernos, diarios íntimos, etc., extenso repertorio del cual podemos destacar cuatro categorías generales: autobiografías (también entendidas como memorias); epístolas; ensayos y diarios personales (Luque, 2017: 22).

Sobre la cuestión de la esencia misma de la autobiografía, el teórico Philippe Lejeune la define en su tesis ampliamente citada *El pacto autobiográfico* como

un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la histo-

³ Gusdorf, G. *Les écritures du moi* (1991). Odile Jacob.

ria de su personalidad" (1991: 48).

Según observamos en nuestra búsqueda bibliográfica, esta fórmula es la más adoptada en el ámbito académico y coincide con el significado etimológico de la palabra: del griego "de o por sí mismo" (autos) - "proceso existencial, vida" (bios) - "trazar, grabar, escribir" (grafo o graphein).

Sin embargo, no existe un consenso sobre el lugar que ocupa la autobiografía dentro de la literatura: nos resultó curioso observar que el posicionamiento que mencionamos a continuación se enfrenta tan drásticamente al primero. La teoría encabezada por Paul de Man (1991) se opone a la de Lejeune al considerar que el momento en el que el Yo real se convierte en un personaje de la narrativa del texto (un "Yo figurado") se pierde la posibilidad de veracidad, por lo que lo autobiográfico no sería diferente de una obra de ficción al no poder comprobar que lo descrito es efectivamente autobiográfico. Esta perspectiva se inscribe en la teoría deconstructivista originada por el filósofo Jacques Derrida y por tanto no reconoce lo autobiográfico como un género literario. (Luque, 2017: 25).

_ Orígenes

Como mencionamos en el párrafo anterior, la denominación escrituras del yo es particularmente reciente y por este motivo observamos la segunda confrontación de puntos de vista en la cuestión histórica de las escrituras del yo. Por un lado, se suele tomar como punto de referencia las Confesiones de San Agustín de Hepona, escritos en el s.IV d.C, considerándose como el primer escrito autobiográfico occidental. Por otro lado y en contraposición a esta postura, Michel Foucault afirma lo siguiente:

En mi opinión, la denominada literatura del yo —diarios privados, narrativas del yo, etcétera— no puede ser entendida sino conformando el marco general, y muy rico, de las prácticas del yo. Se ha estado escribiendo sobre uno mismo durante dos mil años, pero no siempre de la misma manera. (2003: 81)

3.1.2. El diario

_ Definición

Desde su apogeo en el siglo XIX, definir estrictamente la noción de diario es una ardua tarea. A medio camino entre divagaciones íntimas del ámbito privado y obra pública, las definiciones se enfocan nuevamente en características distintas.

Lo que queda claro es que el diario pertenece a las *escrituras del yo*, en ocasiones incluido como subgénero de la literatura autobiográfica (Cuasante, 2018) o como fenómeno independiente:

un diario más que un género es un hábito cultural, pues la mayoría de los diaristas carecen de una voluntad de estilo. (Ana Caballé citada en Díaz, 2015).

La característica esencial que tener en cuenta para identificar un diario es el tiempo del enunciado: en él se tiene que escribir en el presente o en un pasado muy cercano, por lo que no tiene carácter retroactivo como lo tendrían las “memorias” (Jossua, 2003-2004: 703). En otras palabras, durante la lectura no tenemos por qué conocer los contextos y acontecimientos anteriores que marcaron la personalidad del/la autor/a. En palabras de Elena Cuasante,

el diarista tiende a averiguar quién es, examinándose desde su actualidad, sin preguntarse necesariamente quién fue en otro tiempo. (2018: 37)

En definitiva, podría resumirse como un escrito periódico en prosa que registra sucesos y vivencias en primera persona, con énfasis en los sentimientos que éstos generan en el/la autor/a.

_ Orígenes

Como es sabido, el humano empezó a dejar constancia por medio de dibujos y escrituras de acontecimientos de su vida desde tiempos inmemorables. En cambio, el diario literario moderno se refiere a un ensayo escrito periódico y personal con un fin público, es decir la posibilidad de que se publique para que otras personas lo lean. Se cree que es una evolución o deriva del diario íntimo para el cual tanto la realización como la difusión son privadas. Las *escrituras del yo* es un fenómeno cultural moderno en Occidente si nos fijamos en la corriente de pensamiento mayoritaria. (Luque, 2017: 22).

Existen muchos puntos de vista e, incluso, se contradicen, pero los exponemos aquí para tener una visión global del asunto. No obstante, lo que sí podemos afirmar al respecto es que no existe una definición establecida ni consensuada porque su naturaleza es sumamente personal, libre, fluida y caótica. Este carácter indefinible en sí es una -quizás la más acertada- definición del diario.

3.2. Sobre las funciones de llevar un diario personal

Expuestas las definiciones y orígenes del diario personal, nos interrogamos sobre los motivos que llevan a un/a autor/a a escribir sobre su vida cotidiana: ¿qué sentido tiene escribir sobre acontecimientos puntuales *a priori* sin relevancia particular?

Antes que nada debemos de señalar el papel del diario como un lugar seguro donde refugiarse, quizás la razón más evidente para cualquier persona que tenga integrado este hábito en su rutina. Según la crítica literaria Beatrice Didier, el diario íntimo es un género “eminentemente reflexivo” debido al hecho de que es esencialmente una relación de una persona consigo misma, intentando recrear una especie de refugio maternal. Observa que existe un movimiento constante de lo/as diaristas donde se transita entre lo peligroso y amenazante hacia un reencuentro con el yo, es decir un recorrido desde el exterior hacia dentro (Besançon, 1989: 86).

Guy Besançon, el autor del artículo *Las funciones del diario íntimo. Sobre el diario de Lucio Cardoso*⁴ también destaca como función del diario la lucha contra la depresión, entendiendo el concepto de depresión como una agresividad hacia uno/a mismo/a derivada de la ausencia de algo o alguien (1989: 87). Cabe destacar que el autor escribe el artículo citado en el año 1989, por lo que quizás esta definición de la depresión queda hoy en día algo reductora e incompleta. Sustituiremos entonces dicho término por lo que, comparando los ejemplos enumerados en el texto, identificamos como una autoestima baja, preocupaciones generales, arrepentimientos, en definitiva cualquier sentimiento asociado a pensamientos negativos. El diario se revela entonces como una potente herramienta terapéutica dado que permite al/la autor/a expresar un mundo interior sin tapujos ni miedos al juicio de una persona externa.

Hemos desarrollado algunas de las razones que impulsan a un individuo a escribir un diario personal, lo que nos orienta de seguido a la siguiente cuestión: ¿por qué motivos se leen los diarios personales ajenos?

Volviendo a la conclusión del apartado anterior, el carácter espontáneo del dia-

⁴ Trad. del francés: Les fonctions du journal intime. A propos du journal de Lucio Cardoso.

rio desvela rasgos de la personalidad del/la autor/a imperceptibles a primera vista pero que saltan a la luz en cuanto se analiza el conjunto de páginas con una mirada externa. Su escritura imperfecta y directa resulta ser una valiosa información sobre la personalidad de su creador/a, como celebra Zoé Oldenburg⁵ en una encuesta realizado por el periodico francés Le Monde sobre las funciones del diario personal para escritores y novelistas de ese entonces:

La belleza del diario reside en sus debilidades; es el documento escrito que más se acerca a la experiencia en bruto, desvela mucho más de lo que uno/a conoce de sí mismo/a, es informe y fluido y depende de las miles de casualidades de una experiencia cotidiana. (Besançon, 1989: 77)

En este sentido, la -casi- inmediatez del registro de la experiencia vital nos ofrece una síntesis emocional inminente que nos destapa información sobre los valores de la persona que lo escribe, es

un acto ético porque invita al diarista a examinar su vida. (Ana Caballé citada en Díaz, 2015).

La lectura de un diario personal nos puede permitir conocer profundamente a una persona y por tanto llevarnos a empatizar a la vez que entender mejor a las personas que nos rodean.

El estudio de la naturaleza y funciones del diario personal nos servirá de apoyo para observar su reflejo en la producción artística propia que detallaremos más adelante. La realización de un diario personal siendo una costumbre particularmente espontánea, partimos de la observación de la práctica para alcanzar la teoría en un segundo tiempo, por lo que creemos importante observar cómo se retroalimentan las dos partes en el proceso creativo.

⁵ Escritora e historiadora francesa de origen ruso (1916-2022).

3.3. El diario artístico

La realización de un diario personal es una práctica que numerosos/as escritores/as integran en su vida diaria a lo largo de los siglos de forma complementaria a su actividad principal, la escritura literaria. Referencias de renombre como Virginia Woolf, Silvia Plath, Anaïs Nin, Franz Kafka, Lev Tolstói o André Gide tenían la costumbre de plasmar sus pensamientos más íntimos en diarios (que se publicaron en su mayoría después del fallecimiento de su autor/a), una actividad que entendemos como natural debido a su pertenencia al ámbito literario.

No obstante, hasta en otras disciplinas artísticas más visuales encontramos referencias relevantes -sin tener en cuenta los “diarios de artistas” que actúan como estudios previos para una futura obra o cuadernos de bocetos sin incluir el carácter íntimo que nos ocupa- donde los/as artistas llegan a realizar obras en base a los escritos y anotaciones de su diario o bien a nivel formal como recurso estético y narrativo. Este último planteamiento se materializa en la serie

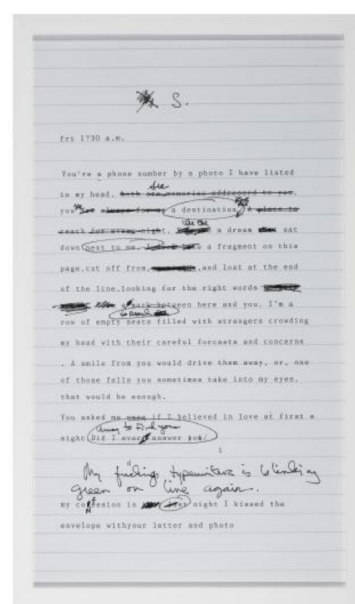


Fig. 1. Sophie Calle, *Les Autobiographies* (1995). Panel n°7

Fig. 2. Sophie Calle, *Les Autobiographies* (1995). Panel n°2

Fig. 3. Sophie Calle, *Les Autobiographies* (1995). Panel n°5

de obras *Les Autobiographies* (1988–2003) de la artista Sophie Calle, compuesta de dieciocho fotografías analógicas sobre paneles. La colocación de elementos de esta serie sigue el mismo modelo: Calle coloca la fotografía de un texto dactilografiado en la parte superior de la imagen que nos desvela información sobre la fotografía figurativa colocada debajo: de esta manera, genera una narrativa adicional que dota de sentido a la imagen. La artista trabaja sobre los conceptos de la autobiografía y de las fronteras entre lo real y la ficción de una manera sistemática en el conjunto de su obra⁶. La forma en la que integra el aspecto diarístico [Fig. 1, 2, 3] la convierte en una referencia de nuestra práctica artística.

Volviendo al primer planteamiento, en el *Diario íntimo* [Fig. 4] de la pintora Frida Kahlo destacamos un movimiento circular afín a nuestro proceso creativo donde el contenido del diario se retroalimenta con las obras producidas:

La obra pictórica y el Diario íntimo son objetos transmediales porque las imágenes y los escritos se complementan entre sí. Sus manifestaciones artísticas causan diversas interpretaciones y emociones en el público que de alguna manera recibe o se encuentra en los medios con un autorretrato, un dibujo, una fotografía o una carta producida por Frida Kahlo. (Muñoz, 2017: 21)

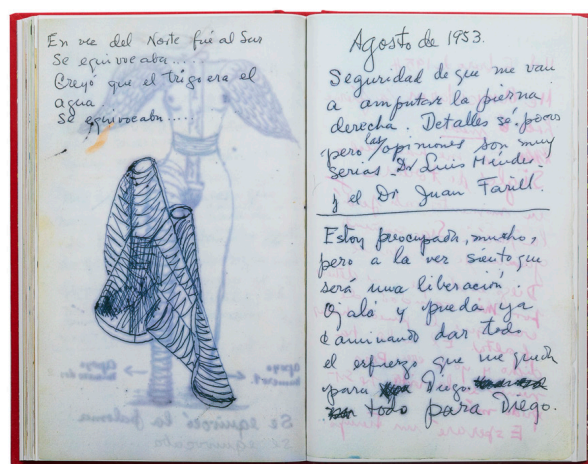


Fig. 4. Frida Kahlo, *El Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato* (2001).

Por último, cabe señalar la importancia de los cómics y de las novelas gráficas en lo relativo a la relación entre texto y dibujo. Su formato secuencial es idóneo para narrar episodios vitales ya que permite una gran libertad a la hora de componer la página, utilizar múltiples colores y recursos gráficos que aportan matices sobre la historia contada. El soporte físico en papel en sí mismo se asemeja a un cuaderno, por lo que obras como *El bebé verde* (Marrero, 2016) abordan la transidentidad; *Quiéreme bien* (Penfold, 2018) narra una experiencia de violencia de género con su ex-pareja; y Guy Delisle realiza crónicas de viaje con su propia perspectiva de padre y marido.

⁶ Recuperado del repositorio del Centre Pompidou. URL: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/czA5nKe>

4. EL DIARIO AUDIOVISUAL

- MARCO REFERENCIAL

El objeto de nuestro estudio, al ser intrínsecamente contemporáneo por su aparición simultánea a las tecnologías multimedia de uso personal de principios del siglo XXI, carece de una definición consensuada y de una biblio-filmografía básica establecida. Así pues, el diario animado se nutre de distintos ámbitos artísticos creando uno propio fruto de la fusión de todos ellos: del diario literario, cuyo origen exploramos en el apartado anterior, se traslada al diario audiovisual pasando por el documental animado que estudiaremos en el apartado siguiente. Cada uno de estos elementos evolucionan constantemente en su propio ámbito, por lo que intentaremos constituir un panorama amplio con diversos puntos de vista que nos ayudarán en la conformación de nuestra visión.

En este punto de la investigación nos enfocaremos en la revolución del audiovisual con la aparición de nuevos relatos diarísticos permitidos por las nuevas tecnologías de uso personal en dos épocas-claves y sus correspondientes referentes para entender el contexto en el que se inscribe nuestra producción.

4.1. La tecnología digital como desencadenante del cambio de paradigma en el panorama audiovisual.

4.1.1. Aparición del vídeo en el contexto artístico.

Vídeo-diarios. Referentes

En el año 1967, la empresa Sony saca a la venta la primera cámara de vídeo portátil, la Sony CV 2000 o Portapack⁷ [Fig. 5]. El invento tecnológico es un punto de inflexión en la historia del cine ya que su aparición marca un antes y un después: a partir de este momento existe la posibilidad de realizar películas de forma individual y con cámara en mano, lo que



Fig. 5. Imagen promocional de la cámara Sony CV Portapack. (1965)

⁷ Recuperado de <https://proyectoidis.org/sony-cv-2000/>

era impensable dado el coste del celuloide, del equipo técnico y del material cinematográfico necesarios para realizar una película.

Así pues, el arte de los años 1970-1980 queda marcado por la adopción de la cámara de vídeo en múltiples disciplinas: en escultura nacen las vídeo-esculturas y las video-instalaciones; en la performance nacen las video-acciones o video-performances, etc., donde el vídeo sirve o bien para registrar la obra ya existente o para generar la obra final (el film en sí). Este último aspecto conforma el objeto de nuestro estudio: la posibilidad de grabar escenas de lo cotidiano sin necesidad de guión ni de los conocimientos técnicos del cine disparan la creatividad de artistas que convierten el vídeo en su herramienta artística principal: nace el videoarte, un género profundamente experimental en continua evolución.

Como señala Gregorio Martín Gutiérrez en el libro *Cineastas frente al espejo* (2007), que tomaremos como punto de referencia principal para el presente desarrollo, teóricos como Béla Balasz intuían el futuro del cine ya en el año 1931, afirmando que las *escrituras del yo* aplicadas al medio eran

un género que los cineastas amateurs deberían crear, y que podría presentar una importancia documental tan grande como los diarios íntimos y las autobiografías escritas. (Martín Gutiérrez, 2008: 53).

Esta aspiración viene reforzada por el concepto de la "cámara-stylo"⁸ ideado por el cineasta y teórico Alexandre Astruc en el año 1948 donde señala la necesidad de convertir el cine en un lenguaje de expresión personal, reflejando la visión del/la autor/a de manera similar al escritor/a en un libro autobiográfico⁹ (De Greef, 1995 y Bergala, 1998: 5).

Así pues, el deseo de convertir el cine en un diario personal se vuelve realidad

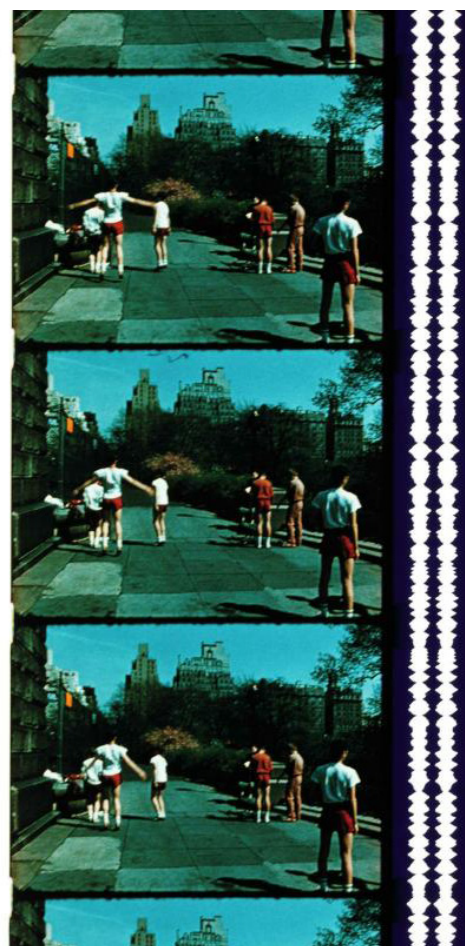


Fig. 6. Jonas Mekas. Fotogramas de *Diaries, Notes and Sketches*. (1969).

⁸ Trad. del francés: "cámara-estilográfica" (Gutiérrez, 2008)

⁹ Este punto de vista tendrá una gran influencia sobre el nacimiento del movimiento de la Nouvelle Vague (finales 1950-finales 1960) en la que encontramos elementos narrativos personales que se seguirán usando en las obras de videoarte que nos ocupan.

entre las manos de videoartistas considerados pioneros del género como Jonas Mekas o David Perlov que llevaron las *escrituras del yo* a la práctica a través de sus diarios filmados o video-diarios¹⁰ como en las obras icónicas *Diaries, Notes and Sketches* (Mekas, 1969) [Fig. 6] o *Diary* (Perlov, 1973-1983). En ellas utilizan determinados códigos visuales y narrativos que se liberan de la norma cinematográfica en cuanto a encuadres, movimientos de cámara, montaje, etc, adoptando una estética mucho más *amateur* y dando lugar a una creación más espontánea:

el modo vertiginoso en el que están montadas las saltarinas imágenes de los diarios de Mekas traduce bien el carácter de la anotación impaciente o el boceto de diario. (Martín Gutiérrez, 2008: 54)

Otro elemento introducido por Mekas es la inserción de textos subjetivos previos al vídeo que estamos a punto de ver como herencia directa del diario escrito y capa narrativa adicional.

4.1.2 Aparición de Internet y tecnologías de uso personal. Estado actual.

Las tecnologías de grabación de audio y vídeo han ido perfeccionándose a lo largo de las cinco décadas que nos separan de la Sony Portapak, llegando a cámaras de uso personal cada vez más pequeñas y baratas desde la revolución digital a finales del siglo XX. Hoy en día la gran mayoría de los individuos de la sociedad occidental en la que nos desenvolvemos podemos grabar un vídeo de gran calidad (hasta en 4K) gracias a la(s) cámara(s) incluidas en cualquier *smartphone*. La innovación tecnológica que provoca un cambio de paradigma en el audiovisual esta vez tiene tanto que ver con la herramienta en sí (cámara) como con las opciones de edición de las mismas (ordenadores portátiles y softwares libres) y su modelo de difusión a través de la World Wide Web (Fernández Guerra & Alonso Ruiz de Erentzun, 2018). La hiperconectividad a la que nos ha llevado la aparición de la misma combinada a la facilidad de producción que permiten las tecnologías de uso personal acaban en una explosión de nuevos formatos tales como los videoblogs, retransmisiones en directo, vídeos de YouTube, vídeo-*selfies*, reels¹¹, etc.

¹⁰ Trad. del inglés: "film diaries"

¹¹ Vídeo de 1 minuto de duración máximo compartido en plataformas de redes sociales.

En definitiva:

estamos en el tiempo que vaticinó Vertov: la época de la superproducción de imágenes en la que todos y cada uno somos productores y consumidores de ellas. Todos tenemos una cámara en la mano, es una mano que mira.

(ECAM, 2020: 48)

Lejos de quedarse atrás, el vídeo-diario también evoluciona al volverse más accesible que las cámaras de 16mm u 8mm que usaban lo/as videodiaristas de los años 1970-1990; tenemos todavía poca distancia temporal para identificar tendencias claras aunque sí nos fijaremos brevemente en varias obras que presentan características de un diario personal con códigos contemporáneos realizadas en las dos últimas décadas.

El caso de *Mapa* (Siminiani, 2012) despierta nuestro interés por los recursos narrativos que utiliza y el propio proceso de construcción del vídeo. Su análisis en el artículo *La transparencia de un diario audiovisual de ficción: "Mapa" (2012)*, de

Elías León Siminiani (Gómez Gómez, 2015) nos servirá de apoyo para resaltar ciertas características innovadoras representativas del subgénero.

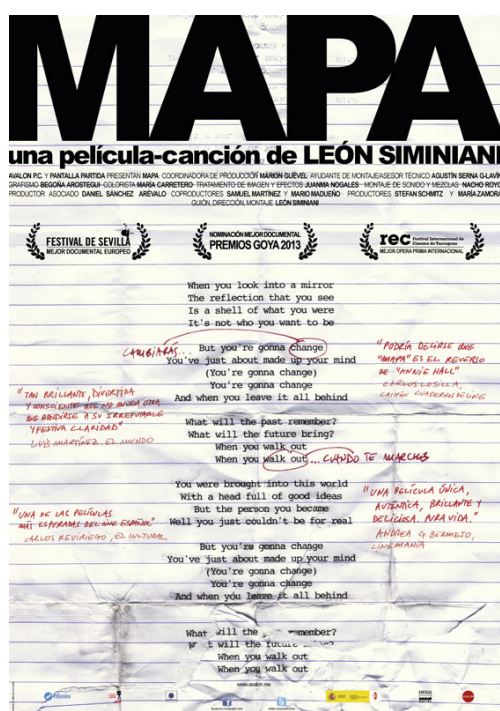


Fig. 7. Elías León Siminiani. Cartel de *Mapa* (2012).

_ Concepto

La película parte de una ruptura amorosa y de la voluntad del personaje-director de desconectar de la situación en la que se encuentra realizando un "diario-película" de un viaje a la India, pasando por Marruecos y volviendo a Madrid. Durante los meses del viaje experimenta distintas vivencias que le marcan como el desamor, un accidente de coche, una música que le hace reflexionar y replantearse su vida. A medio camino entre documental, *road-movie*, ficción y ensayo,

Mapa (2012) es una película híbrida y profundamente personal.

_ Narrativa

Siminiani nos narra su historia en primera persona con su propia voz *over*¹² que actúa como hilo conductor del relato. Esta voz *over* es homodiegética, es decir que nos cuenta su propia historia o visión de los hechos sobre la imagen en pantalla: en este tipo de obras la información adicional al contenido audiovisual como los créditos, el cartel [Fig. 7] o el título adquieren una importancia fundamental en la sensación de veracidad: nos lleva a confiar en que lo que nos cuenta la historia es real (siguiendo la teoría de Philippe Lejeune, acordamos firmar un *pacto autobiográfico* con Siminiani).

Así pues, la voz *over* es el único elemento que dota de sentido a las imágenes que estamos viendo: se concibe aparentemente la película sin seguir un guión lineal sino que el director reflexiona sobre lo que está construyendo a la vez que lo hace. En este sentido, los comentarios que hace sobre la imagen tales como “¡funde a negro!” o “esto no funciona” dan la sensación de que estamos asistiendo al proceso de montaje en vivo (Gómez Gómez, 2015: 364).

Según avanza la historia, Siminiani recuerda tiempos anteriores y los comenta desde un tiempo del enunciado presente, sin adentrarse en una descripción más detallada de su personalidad. Solamente nos transmite sus impresiones, pensamientos y preocupaciones en el momento de realizar la película, característica que como vimos anteriormente marca la diferencia entre autobiografía y diario.

La construcción narrativa de *Mapa* (Siminiani, 2012) nos remite indudablemente al cortometraje *Desanimado* (Martí, 2011) que analizaremos en la parte 4.2.2.

_ Forma

El primer recurso formal que detectamos es la *estética amateur* o casera de la película debido al uso de una cámara digital de ese entonces: la imagen está bastante pixelada, se grabaron los planos con la cámara en mano, sale ruido si recibe poca luz, etc. Siminiani integra en el montaje numerosas imágenes de archivo propias (vídeos familiares en VHS del año 1992, cortometraje *Límites la persona* (Siminiani, 2009) y complementa algunos planos con *texto dactilografiado*, a parte de integrar fechas y horas concretas, a veces muy próximas: por ejemplo, leemos “Viernes 3 septiembre 2010, 18:30”¹³ y a los pocos minutos

¹² La voz *over* es un término que se usa para referirse a un narrador externo a lo que vemos en pantalla (extradiegético).

¹³ Código temporal [01:11:28]

“Viernes 3 septiembre 2010, 23:30”¹⁴, lo que refuerza la sensación de inmediatez.

Siminiani se autorrepresenta en distintas ocasiones (o bien en modo *selfie* [Fig. 8] o bien con la cámara fija desde la distancia) así como su entorno doméstico (escritorio con programa de edición de sonido y vídeo abiertos, habitación, cama, móvil, etc.). También integra elementos gráficos de animación (trazos con boli)¹⁵.



Fig. 8. Elías León Siminiani. Fotograma de *Mapa*. (2012).

Si bien *Mapa* (Siminiani, 2012) nos retrata al autor a modo de diario durante aproximadamente 2 años, el ejercicio que realiza Jonathan Caouette en *Tarnation* (2003) se enfoca en los últimos 20 años de su vida, recopilando y ordenando archivos domésticos capturados por el director de momentos tanto alegres como dramáticos, abriéndonos las puertas de su casa y de su intimidad. Lo que resulta particularmente interesante es la espontaneidad de estas imágenes, desde niño hasta la edad adulta, el cúmulo de anécdotas y reacciones que nos dan información sobre quién es Caouette y cómo es su entorno familiar. En el montaje se respeta el orden cronológico y aunque no existe voz *over*, sí existe narración en los propios vídeos donde aparece numerosas veces el director mirando a cámara.

Terminamos este apartado mencionando que a día de hoy es tangible, probablemente más que nunca, el interés del público en los relatos íntimos ya que algunos festivales de videoarte dedican parte de su selección oficial a este tipo de producciones (*Proyector*, *Suroscopia*, *Íntima Fest* por citar algunas referencias españolas).

¹⁴ Código temporal [01:14:13]

¹⁵ Código temporal [01:01:30]

4.1.2 Características del vídeo-diario

_ Relación con el diario escrito

En *Si "yo" me fuera contado* (1998), Alain Bergala compara el acto de filmar lo cotidiano con una cámara de vídeo al acto de escribir una escena vivida sobre papel (la manifestación más común del diario). Observa que, si el primero consiste en pararse el momento que dura la grabación para vivir el momento presente y experimentar sensaciones inmediatas, el segundo se realiza a posteriori del momento vivido, por lo que el sujeto está obligado a interpretar su propio recuerdo. Este desfase temporal en el que se realiza un registro de las vivencias constituye la principal diferencia entre uno y otro, ya que al grabarse en vivo y directo no existe la reconstrucción mental subjetiva, característica del diario íntimo escrito. Sin embargo, Bergala apunta que los diarios escritos no suelen modificarse una vez redactados a diferencia de los diarios fílmicos que son materiales en bruto desprovistos de sentido hasta que se modifican, habitualmente por medio del montaje o de la adición de una narración en voz *over*, dándole un nuevo sentido acorde con una intención subjetiva del cineasta/videasta. Así pues, el vídeo-diario realmente cobra sentido en la edición posterior a la grabación donde el/la autor/a opera una reflexión sobre sus vivencias, por lo que el manejo del montaje es una parte imprescindible en la construcción de un diario filmado.

_ Función terapéutica

El diario filmado nace de una necesidad interna de resolver una preocupación de quien lo realiza, es una manera de reflexionar sobre su propia vida y su personalidad, como señala Agustín Gómez:

Según Jim Lane, el diario audiovisual suele mantener una estructura básica con unos fragmentos de la vida ordenados cronológicamente que parten de una crisis individual (Lane, 2002: 33). La obra se convierte en un proceso de reconstrucción personal y la propia película en una obra en construcción. (Gómez Gómez, 2015: 367)

_ Contexto

La inserción de texto o capturas de vídeos que incluyan fechas, horas, lugar o cualquier otro dato relativo al momento y contexto en el que se realiza el diario es un componente fundamental del diario filmado.

_ Autorrepresentación

El/la director/a se hace presente en su obra, ya sea mediante una voz over en primera persona o su propia imagen en pantalla (silueta, autograbación tipo *selfie* o grabación externa).

En todo diario audiovisual el sujeto de la enunciación se inscribe en la imagen (también lo puede hacer a través de la voz, como luego veremos) y muestra cuestiones íntimas, a veces apropiándose de material de archivo familiar o personal para reflexionar sobre unos determinados acontecimientos de su vida. Se anula lo impersonal para, a través de la primera persona, realizar, las más de las veces, una coherente narración sobre concretas experiencias o episodios personales. (Gómez Gómez, 2015: 367)

_ Importancia de los créditos (extras)

A menudo los créditos finales nos dan indicaciones sobre las personas que intervienen en la obra y refuerzan el sentimiento de veracidad; nos permiten confirmar que la persona que narra es realmente el/la director/a o que las personas que nos presenta como su familia llevan apellidos comunes.

_ Estructura cronológica

El orden de los sucesos es relevante ya que nos permite entender la evolución del personaje a lo largo del tiempo.

_ Tiempo del enunciado presente

Se habla desde el hoy y el ahora sin intención de describir el por qué de su personalidad para centrarse en sensaciones espontáneas.

_ Estética casera

El vídeo-diario se aleja de los códigos estéticos del cine para abrazar un aspecto más cercano, un "carácter doméstico" (Gómez Gómez, 2015) mediante tecnologías de uso personal con menor calidad de imagen que las cámaras cinematográficas. Ya no importa tanto el *cómo* lo cuento sino el *qué* cuento.

_ Libertad de edición

No se sigue un guión audiovisual preestablecido sino que se construye según el material grabado: se trata de un

cine con "errores" realizado día a día sin una meta preconcebida. (Cuevas,

2008: 105).

En la siguiente parte, estudiaremos proyectos audiovisuales en los que se integra la animación como recurso narrativo añadido que refuerza la intención diarística del/la autor/a.

4.2. El diario animado, a medio camino entre lo escrito y el movimiento

Una vez más nos enfrentamos a múltiples definiciones o variantes del diario animado. Unos sirven de entrenamiento gráfico para despertar la creatividad y llevar una práctica regular; otros son el registro gráfico y narrativo de un viaje; otros son personales con una carga narrativa mayor. Desglosaremos las características de cada tipo apoyando nuestro desarrollo en obras de referencia.

4.2.1. El *sketchbook* animado

En primer lugar, creemos importante subrayar la existencia de un matiz entre la terminología inglesa *sketchbook* y *diary*, ambos utilizados frecuentemente en las referencias encontradas. El *sketchbook* encuentra su equivalencia castellana en “cuaderno de bocetos” o “cuaderno de dibujo” y tiene que ver con un entrenamiento visual llevado a cabo por una persona interesada en desarrollar sus habilidades o bien con la práctica del dibujo de observación, o con el “trazo suelto” para probar combinaciones de formas, colores y texturas. Así pues, el *sketchbook* constituye un soporte idóneo para impulsar la ideación gráfica de un posterior proyecto: realizar un *story-board*, diseñar personajes, componer un entorno visual, etc, donde el cuaderno actúa como documento-registro de esbozos anteriores a la futura obra. En este sentido, el *sketchbook* se asienta como un espacio libre de censura u obligaciones en el cual el/la artista expresa su espontaneidad:

un sitio seguro donde jugar, experimentar y sentirse excepcionalmente libre.

(Heit, 2013)

Los soportes también varían: se desarrollan cuadernos visuales tanto en el tradicional papel como a través de los pinceles de un programa de edición digital sin olvidar hibridaciones entre los dos campos.



Fig. 9. Magali Charrier, Fotograma de *12 Sketches on the impossibility of being still* (2010).

En definitiva, se diferencia del diario personal al no contener materia autobiográfica: sin embargo, no por ser más visuales o experimentales nos dejan de interesar. Permiten generar recursos creativos innovadores que enriquecen nuestra propia producción integrándose a un planteamiento más introspectivo.

Para ilustrar nuestro propósito examinaremos las innovaciones técnicas y gráficas del trabajo más experimental (a nuestro parecer) de la videasta **Magali Charrier**. En *12 Sketches on the impossibility of being still* (Charrier, 2010) utiliza una mezcla de *live action* con rotoscopia analógica para realizar, tal y como indica el título, doce intervenciones sobre la imagen que alteran visualmente una escena minimalista.

El resultado es un vídeo híbrido de ocho minutos en el cual dos personajes interactúan entre sí y su entorno sin que se genere un discurso narrativo, acercándose al género en el que se inscriben otras obras de Charrier: la videodanza. Lo que nos llama la atención es el carácter mixto de su trabajo, particularmente rico en **innovaciones visuales** en las cuales la intervención sobre la imagen real no se limita a “maquillar” ciertos elementos sino que se **anticipa la intervención** en el momento mismo de la grabación de vídeo. Es decir, los personajes realizan acciones exclusivamente porque se van a complementar posteriormente con un proceso de edición y, de este modo, cobran sentido en la imagen final [Fig. 9].

En contraposición a ello, la artista realiza intervenciones analógicas sobre un mismo fotograma para crear otra escena y generar movimiento, lo que se presenta como lo antagónico de lo que analizamos en el anterior párrafo. En ocasiones utiliza pintura blanca para cubrir alguna zona de la imagen; imprime numerosas copias del fotograma y rasga el papel siguiendo una silueta definida hasta deshacerlo en pedacitos [Fig. 10]; dibuja a mano alzada (rotoscopia) o aplica distintos modos de fusión a las capas de vídeo para fusionarlas parcialmente. Se puede afirmar que Charrier juega con la imagen gracias a un sabio manejo de las herramientas de edición digital, por lo que su trabajo nos sirve de referencia a la hora de realizar pruebas experimentales donde asociamos la técnica a la expresión de sensaciones autobiográficas.



Fig. 10. Magali Charrier, Fotograma de *12 Sketches on the impossibility of being still* (2010). En él se puede apreciar la intervención manual del rasgado de papel impreso.

Este mismo propósito tiene el artista **Erik Winkowski** con su proyecto **Video Sketchbooks** (Winkowski, 2017-), una multitud de pequeñas cápsulas de juegos visuales en constante construcción. Se trata de una larga serie de vídeos de pocos segundos de duración que se enfocan en una sola acción generada mediante una combinación de vídeo digital, vídeo de archivo y/o animación. *Video Sketchbooks* nace de un afán por crear animaciones de manera rápida:

“Aprendí animación los fines de semana con libros de los años 1940. Después de un tiempo sentí frustración con los dibujos animados, tardaba semanas en hacer unos pocos segundos, así que empecé a desarrollar técnicas que me permitían animar más rápido. Usando cromas, muñecos y dibujo en directo creé una nueva forma de trabajar el vídeo que me permitía más espontaneidad, como en un sketchbook.”¹⁶ (Winkowski, 2017-)

¹⁶ Trad. del inglés: “On the weekends I taught myself traditional animation techniques from 1940s books on cartooning. After a while I got frustrated with hand-drawn animation, I was spending weeks on just a few seconds of animation, so I started developing techniques that allowed me to make animations more quickly. By

Hemos aquí una producción creativa y prolífica, libre y profundamente experimental. Los juegos visuales que crea parten de pequeños gestos y/o elementos combinados con otros para ofrecer una visión nueva sobre lo cotidiano. Así pues, fusiona una pincelada de pintura con una grabación *live action*; utiliza el recurso de la repetición de un mismo plano con temporalidades y colores distintos; recurre a la simetría y las capas de fusión para distorsionar un elemento; etc. En definitiva, reinterpreta la imagen inicial para darle un toque inusual.

Este proyecto iniciado en el año 2017 se encuentra publicado en Instagram [Fig. 11] y fue creciendo progresivamente a lo largo de estos cinco años, lo que nos permite observar la evolución que ha tenido sus obras cronológicamente. A partir del 2018 aparece un elemento particularmente relevante dentro de los códigos formales del diario: una fecha con día, mes y año impresa mediante un sello fechador. Está presente en todos los vídeos posteriores y contribuye a reforzar la idea del *sketchbook* audiovisual, además de la disposición en cuadrícula por defecto de Instagram que permite sobrevolar la integralidad del proyecto de un vistazo y elegir un día específico.

Así pues, constituye un referente formal clave para nuestra producción tanto por la calidad de los vídeo-collages en sí como por el formato utilizado para su difusión.

Por último, el artista que más se acerca al concepto de *sketchbook* animado es sin duda **Samuel Paththey** con su cortometraje *Écorce*¹⁷ co-realizado por Silvain Monney. Se trata de una observación meticulosa de la vida cotidiana de las

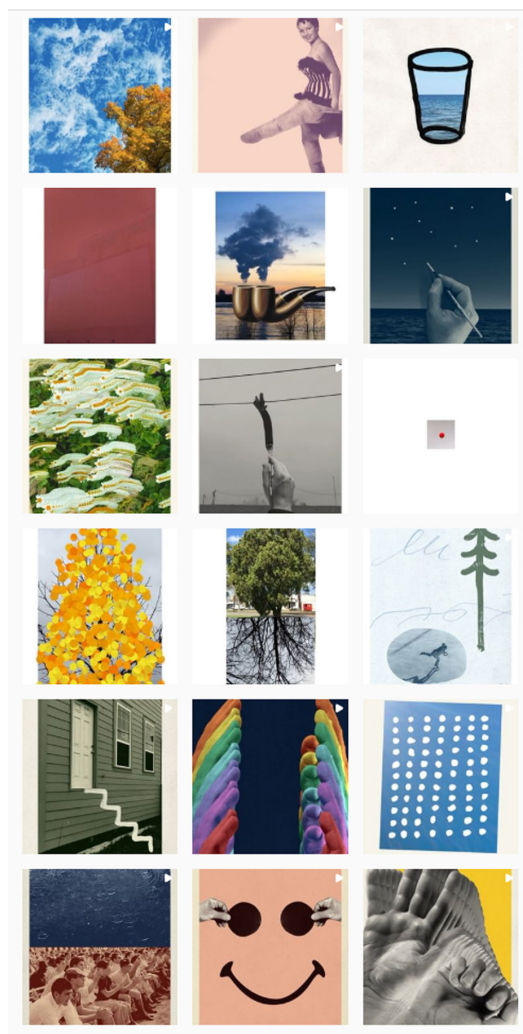


Fig. 11. Erik Winkowski, *Video Sketchbooks*
Captura de pantalla del
perfil de Instagram (2022).

using green screen, puppets, live action drawing I've been able to create a new way of working with video that allows me to be spontaneous like in a sketchbook".

¹⁷ Trad. al castellano: Cáscara, corteza



Fig. 12. Patthey & Monney, Fotograma de *Écorce* (2020).

personas mayores de una residencia marcada por el horario de las pastillas, del juego o del tiempo que pasa, retratada en 15 minutos. El título remite a una superficie que se marchita o se desprende con el tiempo: se entiende que la obra se plantea como una observación de los surcos, literal y metafóricamente, que deja la edad en el cuerpo humano. Al buscar los datos técnicos notamos que la película aparece catalogada como documental animado, sin embargo creemos conveniente incluirla en esta sección ya que no existen diálogos ni narración adicional aparte de los dibujos del natural (algunos incluso tienen más que ver con metáforas visuales que con la mera observación), acompañados de sonidos de ambiente. La narración no es lineal: no existe un principio o un fin detectable sino que el conjunto de escenas cortas es el que construye el relato, por ello lo incorporamos a la categoría de los cuadernos visuales (*sketchbook*).

La técnica utilizada es la tradicional animación a mano en 2D a lápiz, la cual se mantiene fiel al proceso de creación que consistió en quedarse observando y plasmar sobre el papel el día a día de la residencia de mayores durante un año sin interferir demasiado con lo/as residentes. Nos interesa en particular al aspecto visual del filme: el fondo (o en este caso, lienzo) de las escenas suele ser unas dobles páginas de distintos cuadernos escaneados o fotografiados en plano con la unión del lomo visible, reforzando la sensación de autenticidad del dibujo en directo. Este recurso gráfico aporta una cualidad cercana y orgánica a la película, complementaria a la anima-

ción minimal a lápiz y lápices de colores particularmente detallada y delicada. Por último, la integración de trozos de cinta adhesiva pegados encima de los cuadernos y de otros documentos de archivo termina de recrear la sensación de estar pasando las páginas de un cuaderno de bocetos [Fig. 12]. El descubrimiento de este procedimiento establece un punto de inflexión en el planteamiento de nuestra obra de manera que a raíz del visionado empezamos a buscar formas de integrar el propio objeto-cuaderno como parte de la narrativa visual.

4.2.2. Diarios de viaje animados o *travelogue*

A diferencia del anterior apartado, los diarios de viaje o *travelogue*¹⁸ son un objeto de estudio reconocido en el ámbito académico y público: conforman un subgénero del documental animado con sus propias características, códigos y lenguajes. Su aparición es sumamente reciente ya que se origina por la realización de tres películas de esta índole en el año 2010: se trata de *Madagascar, carnet de voyage* (Dubois, 2010) que llegó a ser nominada a los Premios Óscar a Mejor Cortometraje de Animación; *Ámár* (Herguera, 2010) y *Viagem a Cabo Verde* (Ribeiro, 2010). El artículo *Cuadernos de viaje animados: memoria, tránsito y experiencia*¹⁹ de María Lorenzo Hernández propone un análisis comparativo de los recursos creativos de estos cortometrajes que nos resulta de gran ayuda y respalda nuestra argumentación.

En primer lugar, si estos últimos años han sido el escenario de un cambio de paradigma en el género documental en parte por la integración de la animación que

se va a convertir en un lenguaje verosímil para darle tratamiento a lo real, lo traumático" (Pinotti, 2016: 26)

a la vez que emborrona las fronteras entre documental y testimonio; el diario animado enfatiza aún más el carácter subjetivo (hasta confesional en ocasiones) de quien narra su propia historia dentro de la perspectiva documental. Así

¹⁸ Del inglés *travel-* (viaje) y del griego *-logos* (relativo al discurso con palabras, también con el pensamiento y la razón).

¹⁹ Lorenzo Hernández, María Carmen (2013). *Cuadernos de viaje animados: memoria, tránsito y experiencia*. III Foro Académico Internacional sobre Animación, VII Festival Internacional de Animación de Córdoba ANIMA13. La animación y las otras artes . (1 - 12). Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

pues, lo que resulta particularmente destacable para la presente investigación no reside en la información documentada del país en el que viajan los/as autores/as sino en cómo estos estímulos les afecta emocionalmente estando fuera de su zona de confort:

la idea que predomina en los tres trabajos es más la de mostrar las cosas tal y como son ellos -como diría Anaïs Nin- que como las registraría una cámara, ahondando en sus estados anímicos mediante la animación."

(Lorenzo, 2014: 142)

Notamos aquí el carácter introspectivo de los diarios de viaje donde lo que prima es transmitir una sensación, recrear un estado de ánimo generado por una vivencia particular con la ayuda de los escritos y dibujos realizados in situ y los recuerdos que se tiene de ello. En este sentido, el cuaderno o diario de viaje actúa como un registro -casi- inmediato de la memoria y adquiere una presencia considerable como objeto en sí, testigo de las emociones y pequeños accidentes ocurridos a lo largo del viaje. Su importancia se aprecia en las tres películas mencionadas ya que todas integran en varios momentos de la animación el mismo hecho de escribir o dibujar en un cuaderno [Fig. 13 a 17]; en el caso de *Ámár* (Herguera, 2010) incluso ocurre en tres ocasiones.

De este modo, el cuaderno es el espejo de lo vivido y se vuelve la materia prima de la película: además de autorrepresentarse en el momento de su uso, también

Fig. 13. Isabel Herguera. Fotograma de *Ámár* (2010); Fig. 14. *Ibíd*; Fig. 15. *Ibíd*.

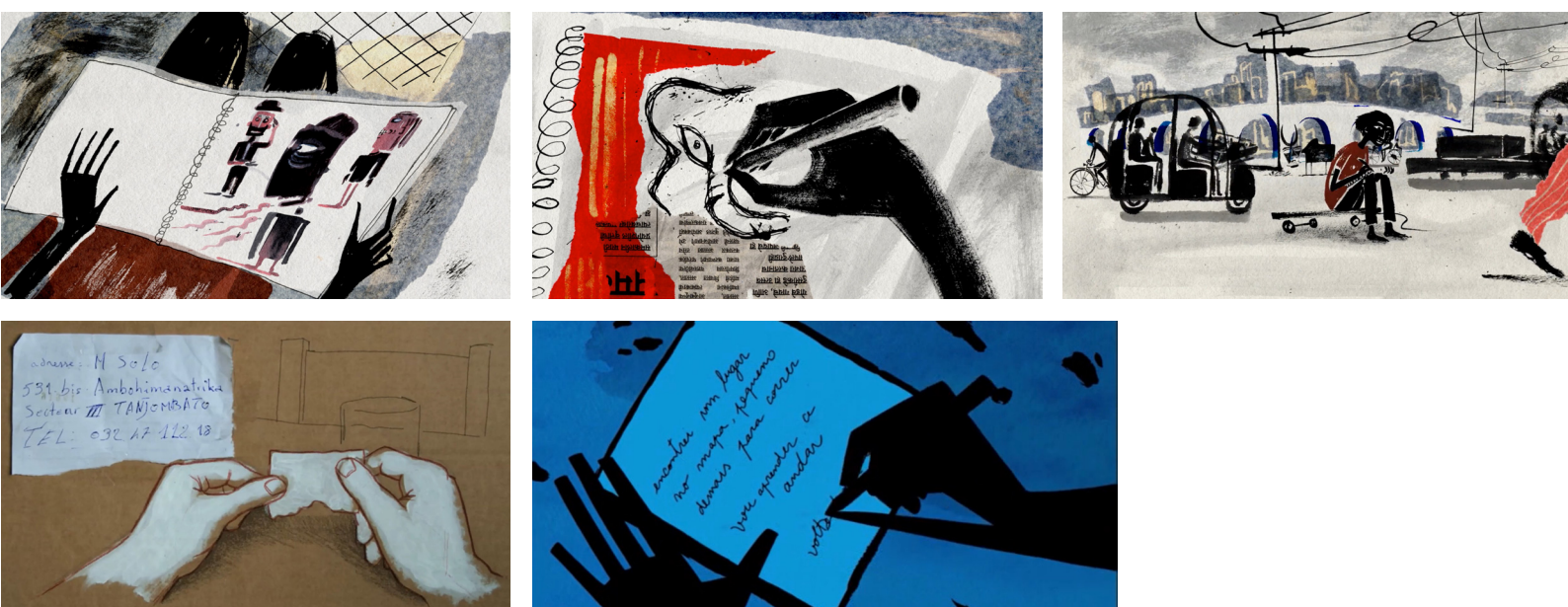


Fig. 16. Bastien Dubois, Fotograma de *Madagascar, carnet de voyage* (2010). (izquierda)

Fig. 17. José Miguel Ribeiro, Fotograma de *Viagem a Cabo Verde* (2010). (derecha)

encontramos planos en los cuales se celebra

el dibujo artístico como un fin en sí mismo” (Kunz, 2012: 52 citada en Lorenzo, 2014: 138)

donde el dibujo y/o anotaciones físicos -que entendemos como- originales están sin animar ni intervenir, cada uno enseñando el estilo propio del autor/a.

Otro punto en común que destacar de estas películas es la autorrepresentación o la “propia imagen estilística” (Pinotti, 2016: 26) del/la director/a como personaje central conformada gracias a las técnicas de animación utilizadas por cada uno/a que, al diseñar su propio personaje, nos da información sobre su identidad individual. Así pues en *Madagascar, carnet de voyage*, Bastien Dubois se representa de forma casi realista y aplica un efecto 3D a dibujos realizados en 2D para darles relieve [Fig. 18]; Isabel Herguera se vuelve prácticamente trazo de pincel con una silueta de tinta negra y roja con reservas que dejan aparecer rasgos del rostro, acompañada de una animación tradicional 2D que presenta una cualidad casi pictórica [Fig. 15]; José Miguel Ribeiro aparece como una silueta negra estirada y deformable que recuerda a la escultura *L’Homme qui marche* de Alberto Giacometti²⁰ (Lorenzo, 2014) y se desenvuelve en una animación algo minimalista con aguadas de fondo [Fig. 19]. Esta autorrepresentación también se manifiesta por el sonido ya que se incluye la voz propia de cada uno/a en sus respectivas películas, información que obtenemos gracias a los créditos finales.



Fig. 18. Bastien Dubois. Fotograma de *Madagascar, carnet de voyage* (2010)



Fig. 19. José Miguel Ribeiro. Fotograma de *Viagem a Cabo Verde* (2010)

Si nos adentramos en la animación en sí, observamos que se multiplican las innovaciones gráficas y las hibridaciones entre analógico y digital, llegando a crear un “patchwork audiovisual” (Tassara, 2001 citada en Pinotti, 2016: 27) con-

²⁰ L’Homme qui marche (1960) es una de las esculturas características del artista Alberto Giacometti que se reconoce como uno de los iconos del Arte del s.XX.

siderable manteniendo el cuaderno como hilo conductor. Las imágenes integran distintos tipos de recursos que refuerzan la sensación de veracidad del relato como documentos de archivo (tarjetas, tickets, recortes de periódicos, fotografías, etc), una mezcla de técnicas para contar una misma historia (notable en el caso de *Madagascar, carnet de voyage* en el cual la escena de apertura nos muestra animaciones sucesivas hechas con digital 2D; pintura acrílica; acuarela; 2D a lápiz analógico; bordado; stop-motion; rotoscopia y finalmente digital 3D) y paisajes sonoros creados a partir de la combinación de las voces de sus autores con grabaciones tanto de ambiente como de personas del lugar visitado.

En lo que concierne a la trama de los cortometrajes estudiados relativa a la relación del/la autor/a con el viaje emprendido, observamos motivaciones distintas: Dubois articula la aventura en torno al descubrimiento de una ceremonia tradicional malgache; Ribeiro se deja llevar por la experiencia en sí de viajar sin objetivo concreto y Herguera se desplaza a la India para honrar la promesa que le hizo a su amigo Ámár de ir a visitarlo al sanatorio en el que está internado. El caso de Herguera destaca en nuestro estudio por sus características más cercanas del diario personal que al diario de viaje tales como la promesa citada, que desvela el motivo íntimo que mueve a la autora. Asimismo, la narración en voz over es una carta oral dirigida a su amigo (“éste es el último dibujo que hice junto a ti”²¹), cuya naturaleza es muy similar al diario (Luque, 2017: 33).

En numerosos momentos de la película menciona sentimientos suyos frente a la situación como angustia, miedo y hasta podemos percibir remordimientos que las metáforas visuales de la animación refuerzan. Como ejemplo ilustrativo de ello, la confesión “ahora me provoca angustia”²² viene acompañada de un plano



Fig. 20. Isabel Herguera. Fotograma de *Ámár* (2010)



Fig. 21. Alfred Hitchcock. Fotograma de *Vértigo* (1958)

21 Código temporal [00:00:37] (Herguera, 2010).

22 Código temporal [00:03:01] (Ibíd.).

contrapicado de unas escaleras en espiral que nos remiten inmediatamente a la conocida película *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock en la que utiliza el epónimo “efecto vértigo” en un encuadre similar para transmitir el profundo malestar del protagonista [Fig. 20; 21].

Por último y para enriquecer nuestro estudio, nos fijamos brevemente en la película *Travelogue Tel Aviv* (2017) del director de *Écorce*²³ Samuel Patthey, diario de viaje que responde a los códigos del género y en el que establece los rasgos de su estilo personal. Se sitúa en digno sucesor de las películas citadas, y como imprescindible influencia formal para el desarrollo de nuestro trabajo práctico. A diferencia de las tres películas anteriores, no incluye prácticamente motivos personales en su diario de viaje aunque sí volvemos a encontrar la autorepresentación con un punto de vista subjetivo (las manos) y exterior (él visto de espaldas) [Fig. 22 a 24].

A nivel formal, el diario físico tiene un protagonismo constante: aparece escaneado, fotografiado, combinado con otros tipos de papel, animado con stop-motion, etc., y en él se mezclan todo tipo de material de archivo procedentes del viaje, recordando el concepto de patchwork visual. En definitiva, nos ofrece numerosas experimentaciones visuales con el objeto diario que nos servirán de referencia.

Los diarios de viaje animados son referentes fundamentales teniendo en cuenta que a raíz de su estudio extraemos características y lenguajes que se asemejan a los que identificamos en los diarios personales, yéndonos a un enfoque aún más subjetivo. Son escenarios idóneos para la experimentación e innovación en cuanto a soluciones gráficas relacionadas con la importancia que otorga el/la autor/a al cuaderno físico.



Fig. 22 a 24. Samuel Patthey. Fotogramas de *Travelogue, Tel Aviv* (2017)

²³ Véase *El sketchbook animado*, 4.2.1.

4.2.3. Diarios íntimos, familiares y personales

Según señala María Lorenzo (2010), el precedente del diario personal animado parece situarse en la crónica animada *Dnevnik*²⁴ (1974) del animador croata **Ne-deljko Dragić**, en la cual podemos identificar fragmentos de la acción donde la influencia del entorno urbano en el que evoluciona un personaje llega a modificar su identidad conceptual y física. En este sentido, el acento se pone en transfigurar al personaje mediante la animación para hacer visibles sus sensaciones internas, lo que nos entrega la primera característica fundamental de este tipo de producciones personales.

Siguiendo el hilo cronológico, en *Animation Diary* (1991-1992) **Stephen Hillenburg** realiza un ejercicio claramente diarístico donde recopila 365 dibujos correspondientes a un dibujo por día durante un año. Para construir el cortometraje, toma una serie de fotografías analógicas respetando el orden de realización, por lo que cada fotograma integra una fecha manuscrita en la parte inferior izquierda de la imagen y el número de fotograma en la parte inferior derecha. Según el propio Hillenburg, su intención radica en crear una “*un latido del corazón visual*”²⁵ (Heit, 2013: 105), término que remite inmediatamente a un aspecto emocional, humano. Algunas de las imágenes que componen la película integran dibujos como materia prima de la animación pero también anotaciones a modo de leyenda para acompañarlos y darles un contexto, siempre desde su propia perspectiva.

24 Trad. *Diario* (1974)

25 Trad. del inglés: “*a visual heartbeat*”



Fig. 25. Stephen Hillenburg.
Fotograma de *Animation Diary* (1991-1992)



Fig. 26. Stephen Hillenburg.
Fotograma de *Animation Diary* (1991-1992)

A su vez, los dibujos son la representación de un sentimiento del autor como comprobamos en los fotogramas 13 y 16 [Fig. 25; 26] donde en el primero se autorepresenta con rasgos antropomórficos y en el segundo sólo queda su esqueleto y ojos, acompañado de símbolos bélicos que encuentran su justificación en la anotación "*War of Irak begins*"²⁶.

Así pues, Hillenburg utiliza recursos narrativos y gráficos que reúnen las escrituras del yo y la animación tradicional a lápiz casera con un presupuesto casi nulo, parámetros que son determinantes a la hora de definir este tipo de producciones hasta la actualidad.

Al igual que las *escrituras del yo* comprenden distintos tipos de escritos autobiográficos como cartas o ensayos, los diarios personales animados adoptan un abanico de posibilidades formales manteniendo el relato en primera persona como hilo conductor. De aquí en adelante analizaremos una selección de películas representativas de este carácter polimorfo, destacando los nexos de unión que les sitúa bajo una misma denominación.

Desanimado (Martí, 2011)

_Concepto

El cortometraje adquiere forma de sesiones en el psicoterapeuta donde el personaje principal está tumbado en un sofá. En todo momento escuchamos su relato, autoanalítico, ya que nunca vemos ni escuchamos la voz del/la -supuesto/a- psicólogo/a. Está describiendo una sensación que le provoca malestar consigo mismo, su relación con los demás: siente que es un dibujo animado. Aunque sabemos por los artículos publicados sobre el tema y la descripción su web personal²⁷ que se ideó el proyecto con la voluntad de visibilizar las sexualidades no heterosexuales en la animación, la trama que sigue el cortometraje no lo especifica, por lo que permite la identificación de un público más amplio al centrarse más bien en el sentimiento de exclusión por ser diferente.

_Narrativa

A medida que avanza su discurso, él mismo reflexiona sobre lo que está diciendo, como si fuera la redacción -precisamente- de un diario íntimo. No se da información sobre quién es, no nos desarrolla su infancia ni sucesos autobiográ-

²⁶ Trad. del inglés: "*Empieza la Guerra de Irak*" (Ibíd.)

²⁷ <https://emiliomarti.com/cine/desanimado/>

ficos. El tiempo del enunciado es el presente: los sucesos relatados en primera persona se enseñan mientras se van contando en la misma sesión terapéutica. La narración en voz *over* se realiza con su propia voz y es homodiegética, es decir que nos cuenta su propia historia o visión de los hechos sobre la imagen



Fig. 27. Emilio Martí. Fotograma de *Desanimado* (2011)

en pantalla. En este tipo de obras la información adicional al contenido audiovisual como los créditos o el título adquieren una importancia fundamental en la sensación de veracidad: nos lleva a confiar en que lo que nos cuenta la historia es real (siguiendo la teoría de Philippe Lejeune, acordamos firmar un “*pacto autobiográfico*” con Emilio Martí).

_ Forma

La obra se encuentra a medio camino entre el vídeo-diario y el diario animado. La estética es *amateur*, doméstica, no sobresale una dirección de arte clara ni pone en escena grandes actores. Todo queda en familia ya que los personajes son sus padres, miembros de su familia, amigos y marido. Se utiliza la técnica de la rotoscopia para poner el foco en el protagonista y así diferenciarlo de los demás. Se trata de una autorepresentación ya que Martí es el actor y único personaje de animación que aparece en el corto además de una pareja que aparece puntualmente por la calle.

En este caso, los códigos gráficos del sketchbook o del cuaderno de viaje también se aplican ya que Martí utiliza la imagen grabada en acción real combinada con anotaciones y dibujos [Fig. 27] tan características de las obras que hemos analizado hasta este punto de la investigación.

Souvenir, souvenir (Dubois, 2020)

_ Concepto

El cortometraje es una búsqueda de respuestas, el intento que realiza Dubois a lo largo de varios años de entrar de pleno en un tabú: el papel que desempeñó

su abuelo durante la Guerra de Argelia. Se plantea como un diario de investigación familiar sin llegar a ser un reportaje ni una entrevista. A diferencia de las autobiografías familiares animadas en las que lo que se relata son las historias del entorno del/la autor/a²⁸, esta obra relata el proceso per se – sin éxito – de intentar conocer una historia familiar oculta.

_ Narrativa

La narración se materializa en una *voz over*, con la propia voz del director, en primera persona. El momento del enunciado es el presente desde el cual se comentan escenas sueltas con coherencia cronológica, generando en el/la espectador/a una sensación de inmediatez y de veracidad. En todo momento se mantiene el

punto de vista del narrador incluso cuando se relaciona con sus familiares, su psicóloga o sus amigos/as. En el montaje inserta escenas de un cortometraje suyo para analizarlo desde su perspectiva actual, unos diez años después de realizarlo, lo que nos recuerda al diario audiovisual *Mapa* (Siminiani, 2012) mencionado anteriormente. Al igual que ocurre con Siminiani, asistimos a sus propios cuestionamientos éticos, entrando en el proceso de realización del cortometraje en sí. Se construye a la vez que lo vemos como en un *making-of*.

_ Forma

La animación se realiza en digital 2D y es gráficamente bastante experimental: en ella se superponen capas de texturas que imitan lápices de colores o pintura rasgada, colores semi transparentes y secuencias de un documento de archivo, también animado, realizado por el mismo Dubois unos años antes con un estilo distinto al del filme. El director se autorepresenta con un estilo europeo bastante realista. También hace uso de una variedad de metáforas visuales para transmitir sus emociones [Fig. 28].

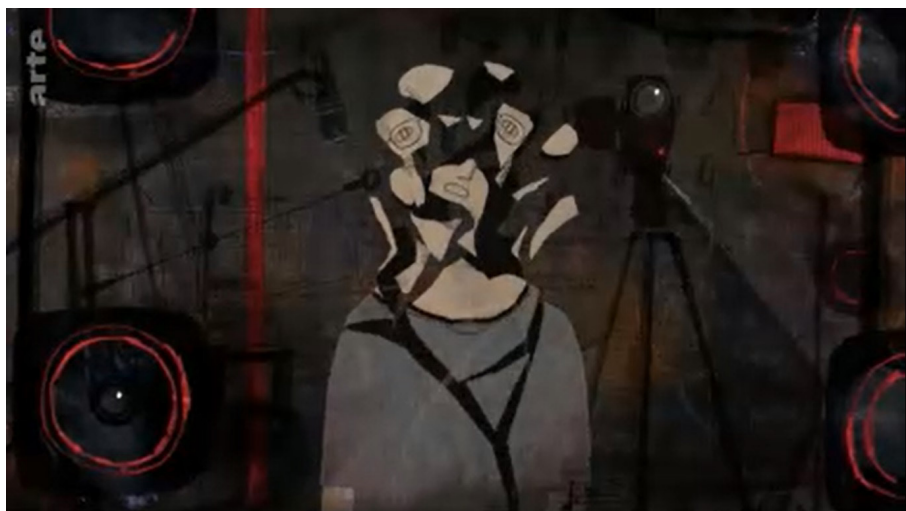


Fig. 28. Bastien Dubois. Fotograma de *Souvenir, souvenir* (2020). En él se aprecia la metáfora visual de un sentimiento de desilusión potente mediante el personaje roto en pedazos.

²⁸ Por ejemplo, las producciones recientes *Saïgon-sur-Marne* (Leplège, 2019); *Mon Juke-Box* (Grelier, 2019)

Entre Deux, journal intime²⁹ (Schnitzer, 2019)



Fig. 29. Daniella Schnitzer.
Cartel de *Entre Deux, journal intime* (2019).

de origen.

_ Narración

De nuevo observamos la presencia de una *voz over*, ésta siendo la propia voz de Schnitzer. Habla desde la primera persona en los dos idiomas (francés y hebreo) a través de la cual otorga un sentido personal a las escenas de vida cotidianas que nos enseña. Notamos la presencia de elementos anclados a un contexto social-político tales como un avión militar en el cielo de Israel, una manifestación contra Blanquer (ministro de Educación de Macron hasta 2022) en Francia, militares armados andando por la calle también en Francia, etc., sin que se haga mención de ello por la voz over. Schnitzer busca encontrar su sitio y nos enseña cómo ya no pertenece a ninguno de los dos sitios sino que a los dos a la vez.

_ Concepto

En palabras de la autora, esta película se resume como

un diario personal sobre una vida entre dos países.³⁰ (Schnitzer, 2019).

La escena de apertura nos indica su voluntad de dejar constancia del presente, de que no se pierda algo que se considera importante:

Empecé a dibujar a personas y momentos a los que no quiero olvidar³¹ (Schnitzer, 2019).

Así pues, el cortometraje retrata momentos y reflexiones cotidianos de la autora tanto en Francia, su país de acogida en los que realiza sus estudios, como en Israel, su país

29 Trad. del francés: "Entre medias, diario íntimo" (Schnitzer, 2019)

30 Trad. del inglés: "A personal diary about life between two countries." (Ibíd.)

31 Trad. del inglés: "I started to draw people and moments that I don't want to forget." (Ibíd.)

_ Forma

Nada más entrever los dos primeros fotogramas tenemos toda la información gráfica que conforman el cortometraje: un fuerte protagonismo del color con gamas opuestas (amarillos cálidos y azules fríos), el trazo a lápiz y las aguadas en papel, todo ello con la técnica del *cut-out*³² con cartulina. Se realiza un juego de escenas paralelas entre Israel y Francia donde el sonido es un elemento de transición entre un sitio y otro: el único elemento que no cambia de gama cromática es su personaje con su ropa, compuesta por dos elementos de cada gama, subrayando la mezcla intercultural que la define. En varios planos el paralelismo entre los dos países es visible gracias a una composición simétrica donde las dos mitades conviven en un mismo plano [Fig. 29]. En los créditos vemos unos dibujos a tinta con otro estilo que el del cortometraje acompañados de fechas exactas, entendemos extraídos de su cuaderno personal. El fondo es una página de cuaderno con rugosidades perceptibles.

A raíz del visionado de *Entre Deux* descubrimos su obra preliminar *En Septembre j'ai déménagé en France* (Schnitzer, 2018) que también ilustra un sentimiento de confusión fuerte ligado a una vivencia personal con un aspecto más esbozado, más espontáneo que *Entre Deux, journal intime* (Schnitzer, 2019). Las numerosas metáforas visuales que realiza con las palabras impresas y recortadas, excluyentes en el caso del francés y reconfortantes en el caso del hebreo, destacan por la fluidez en la que se mueven imitando olas.

La obra de Daniella Schnitzer se encuentra en el corazón de nuestro estudio ya que reúne características de las tres modalidades aquí expuestas: *sketchbook*, diario de viaje y diario íntimo animados. Además, tiene el hábito de llevar un diario publicado en Instagram en una cuenta dedicada, que combina anotaciones personales con un dibujo sencillo con fecha y lugar, lo que nos lleva a identificarnos particularmente con esta artista al desarrollar un proceso creativo similar al nuestro. Por este motivo, tanto como debido a las escasas referencias bibliográficas disponibles relacionadas con su obra, nos pusimos en contacto directo con ella para pedirle contestar a unas preguntas cuyas respuestas integramos en las partes correspondientes siguientes.

³² Técnica de animación con recortes de papel y/o soportes planos

4.2.4. Síntesis: características y puntos en común

El diario animado, como hemos comprobado, comparte numerosas características con el diario audiovisual de imagen real, por lo que las mencionaremos brevemente y ejemplificaremos más específicamente los matices que son propios de la animación.

- › *Voz over desde la primera persona, con grabación de la voz propia de quien realiza el cortometraje*
- › *Capas de imagen superpuestas, analógicas y digitales*
- › *Modelo de producción casero, independiente, handmade*
- › *Se inicia el relato a partir de un detonante, algo que impacta al/la autor/a*
- › *El diario o cuaderno como guión audiovisual: títulos como “diary” frecuentes*
- › *Se construye el relato a partir del diario libremente, sin guión audiovisual pre-establecido*

Samuel Patthey dispone todos sus dibujos en la pared y construye el hilo desde el instinto, sin guión audiovisual, con la intención de construir un “*unconventional storytelling*” (Patthey, S. citado por ZF Team, 2021). Daniella Schnitzer también sigue el mismo proceso:

básicamente no había guión. Era un poco como trabajar en un diario de acción real, tenía mis escenas antes y buscaba cómo conectarlas en el montaje. Por eso me gusta el género de los diarios en el cine, porque lo encuentro más libre e intuitivo. (Schnitzer, 2022)

- › *El/la narrador/a es el personaje principal: autorepresentación*

Adquiere una relevancia especial en la animación ya que depende del estilo gráfico que se le quiere dar según una perspectiva subjetiva [Fig. 32 a 34]: se construye el personaje que se proyecta, a diferencia del vídeo-diario en el cual se graba el rostro a la silueta en imagen real.

- › *Función terapéutica, reflexión introspectiva*

“Todas las películas que hago son una especie de terapia para mí, y siempre son desde mi punto de vista personal y sobre mis experiencias personales.” (Schnitzer, 2022).

No vemos en ningún momento al/la psicólogo/a en *Desanimado* (Martí, 2011) por



Fig. 30. Daniella Schnitzer. Fotograma de *Entre Deux, journal intime* (2019)



Fig. 31. Bastien Dubois. Fotograma de *Souvenir, souvenir* (2020).

la simple razón de que el cortometraje en sí es quien desempeña este papel: hablando consigo mismo a través de una supuesta terapia, expresa sus sentimientos encontrados y termina aceptando su condición inicialmente problemática.

› *Menciones visuales al contexto social en el que se inscribe el cortometraje*

En *Souvenir, souvenir* (Dubois, 2010) [Fig. 31] y en *Entre-deux, journal intime* (Schnitzer, 2019) [Fig. 30], lo/as autore/as se representan a sí mismo/as en una manifestación de los chalecos amarillos en contra del la política de E. Macron. Se posicionan políticamente sin hacer hincapié en ello porque es su día a día, en eso se diferencia del documental. Se vuelve simplemente parte del paisaje, del bagaje cultural del lugar.

› *Experimentación con las técnicas*

Las técnicas de animación utilizadas suelen tener una cualidad muy manual: trazos de pincel grueso, acuarela, papel cortado, plumilla con manchas e irregularidades... Con el fin de conseguir un aspecto analógico. Se busca la expresividad de las formas.

› *Presencia física del cuaderno, papel y herramientas de dibujo*

Cuadernos enteros (Madagascar). Elementos que asociamos con un cuaderno que construyen el plano: cinta adhesiva, manchas de tinta, anillas, rasgados, etc. Huellas del tiempo visibles.

› *Metáforas visuales: volver visible una sensación.*

Se deforman las figuras y las situaciones para respaldar la sensación por encima de la veracidad.

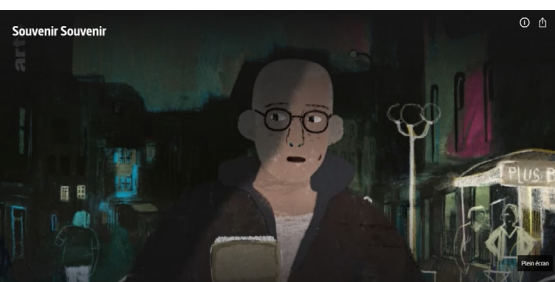


Fig. 32. Bastien Dubois. Fotograma de *Souvenir, souvenir* (2020). Autorepresentación.



Fig. 33. Isabel Herguera. Fotograma de *Ámár* (2010). Autorepresentación.

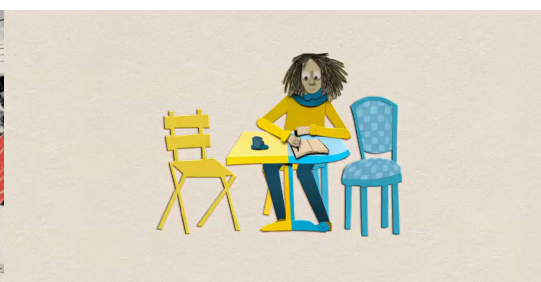


Fig. 34. Daniella Schnitzer. Fotograma de *Entre Deux, journal intime* (2019). Autorepresentación.

5. PRÁCTICA ARTÍSTICA PROPIA

5.1. Orígenes y motivación

Este proyecto de fin de máster nace de una vivencia personal traumática de violencia psicológica que sufrimos con una expareja, cuyo proceso de recuperación se traduce en un conjunto de proyectos artísticos que se llevaron a cabo en los años posteriores. Cada uno de estos proyectos está relacionado de cerca con diarios personales que escribíamos frenéticamente en un afán de entender lo sucedido, plasmar sensaciones y recuerdos silenciados durante los años que duró la relación. Al analizar a posteriori nuestro proceso de trabajo nos dimos cuenta de que la creación de todos ellos se originaba sistemáticamente en la consulta de estos diarios íntimos: en otras palabras, surgió un patrón en nuestro proceso creativo del que no teníamos consciencia.

Por otro lado, al observar el contenido de nuestra biblioteca uno/a se puede hacer una idea de la preferencia que manifestamos por las historias humanas e íntimas. Como apasionada de novelas gráficas y cómics, llevamos más de diez años construyendo un repertorio de títulos independientes de los cuales la mayoría son (auto)biografías o tienen que ver de cerca con los sentimientos, comportamientos o gustos que nos hacen humanos/as. En el terreno del fanzine tiene hasta nombre propio, el *perzine*, categoría a la que se adscribe nuestro Trabajo de Fin de Grado *Una historia tóxica* (2019) del que hablaremos más adelante. Así pues, después de escapar de la situación peligrosa en la que nos encontrábamos por estar implicada en la relación de pareja que constituye el punto de partida de este T.F.M., buscamos obsesivamente novelas gráficas que relataran una vivencia similar a la nuestra. Encontramos solamente dos obras en las cuales el relato se hacía en primera persona: *Poncho Fue* (2017) de Sole Otero y *Quiéreme bien* (2005) de Rosalind B. Penfold. Estos títulos se incluirán en el análisis propuesto a continuación como marco referencial ya que fueron fundamentales a la hora de reflexionar sobre lo sufrido a la vez que analizar la narrativa secuencial utilizada para transmitir las sensaciones vividas en determinadas situaciones de abuso -en particular su aspecto psicológico-.

También lo fueron las lecturas sobre feminismo, género, roles sociales y la con-

dición de las mujeres en una sociedad patriarcal. Empezamos a distanciarnos de esta historia personal para ubicarla en un contexto mucho más amplio: fuimos entendiendo que esta traumática relación no era tan compleja como parecía sino que tenía unas causas y efectos ya vividos por otras mujeres, ya descritos y analizados como un mecanismo estructural de nuestra sociedad occidental ligado a la educación, la cultura y la política, entre otros factores. Descubrimos el concepto de la WomanHouse y el procedimiento del *consciousness raising* (inventado y puesto en práctica por Judy Chicago y Miriam Shapiro a finales de los años 1960) [Fig. 35], que consistía en reunirse entre mujeres para compartir experiencias vitales discriminatorias y entender su origen (Maeli, 2016). A raíz de ello crearon un arte que establece los fundamentos de nuestra producción artística:

“Precisamente, explorando su identidad física y psicológica, las mujeres del movimiento feminista radical de los años sesenta y setenta sentaron las bases del arte autobiográfico tal y como hoy lo conocemos. En este, la introspección, los sentimientos reprimidos por la cultura patriarcal y la lucha contra la violencia machista dieron lugar a un tipo de arte personal y «diarístico», al basarse muchas de las creaciones en experiencias diarias que eran narradas en las sesiones de los grupos de autoconciencia.” (Monleón, 2021)



Fig. 35. Grupo de *consciousness raising* durante una reunión para la Women 's March de Nueva York, 1972.

En el contexto actual observamos que se mantiene vivo el procedimiento del *consciousness raising* a mayor escala a través de internet: con el movimiento *#MeToo* y los que siguieron su ejemplo se evidencia la utilidad de las redes sociales y de la multiplicación de testimonios individuales para evidenciar una problemática sistémica común. En lugar de reunirse físicamente como era el caso en esta época, el mundo digital nos permite crear comunidades más amplias a distancia por su poder de difusión, la inmediatez y la interacción que amplifican el potencial de empatía entre individuos. En definitiva, nuestra obra pretende ser un granito de arena en este panorama artístico en evolución.

A continuación procedemos al análisis de las obras que genera toda la teorización anterior. Seguiremos siempre que sea relevante una estructura confor-

mada por una breve descripción para entender la obra en grandes líneas; el concepto y contextualización; el análisis técnico y unas conclusiones que nos permitirán evaluar la evolución cronológica y conceptual de nuestro proceso de creación diarístico.

5.2. Del diario escrito a la obra: antecedentes

5.2.1. Carta audiovisual *Souviens-toi*³³ (2018)

Querida Agathe [...] Te digo esas palabras para intentar suavizar la acción del tiempo en tus recuerdos [...] Era en Valencia, en mayo del 2018. [...] Recuerda que elegir una vida es tener valor suficiente para dejar a otra de lado [...] Recuerda ese grito que escuchas, ese grito que tanto tiempo lleva en la sombra que hoy guía tus pasos hacia un horizonte nuevo [...] Recuerda esta nueva libertad que te invade, nutre tu tiempo y te ayuda a dormir por la noche [...]

(Pias, 2018)



Fig. 36. Agathe Pias. Fotograma de *Souviens-toi* (2018)

_ Referentes

Para este cortometraje nos inspiramos en la obra de Erik Winkowski, en concreto en los juegos visuales conseguidos gracias al juego de capas de fusión en el programa After Effects.

También destacamos la influencia a nivel narrativo de la película documental *The Family Album* en la que Alan Berliner narra la historia de su familia en primera persona poniendo énfasis en sus sentimientos al respecto. Nos interesó la búsqueda de identidad que manifiesta y el tono de voz cercano.

³³ Trad. al castellano: "Recuerda"

_ Descripción

Souviens-toi es una carta audiovisual narrada en primera persona destinada a la persona que será la autora en un futuro indeterminado. En ella se mezclan distintos juegos visuales tanto de exteriores como de interiores que remiten a lo cotidiano y la captura del instante [Fig. 36].

_ Concepto

Tal y como lo indica el título, se pretende rendir homenaje al tiempo presente de ese entonces (mayo de 2018) mediante la captura de imagen de distintos paisajes urbanos del Cabanyal y del barrio de Ayora (Valencia) a la vez que se realiza una lectura de recomendaciones u órdenes con la repetición de la palabra “recuerda” al inicio de cada frase.

La idea de capturar el tiempo se manifiesta claramente a través de una serie de planos que comparten la misma composición: en primer plano al centro se ubica una mano sujetando un soporte fotográfico instantáneo tipo Polaroid, conocido por la inmediatez que permite al revelarse pocos instantes después de la toma. El interior de la fotografía y la mano son los únicos elementos enfocados, el resto de la imagen presenta un desenfoque lo suficientemente acentuado para borrar las texturas y los detalles de los elementos urbanos. De esta manera se transmite la idea de capturar un trocito del presente como si se estuviera recolectando fragmentos de la ciudad, la fotografía resultante siendo lo único tangible que nos queda de un recorrido urbano.

Los planos de interiores y primeros planos buscan evocar lo efímero, lo borroso y lo escurridizo que son unas características fundamentales de la memoria. Con esa intención se han grabado elementos desdibujados o que conlleven cierta fluidez como cortinas semitransparentes movidas por el viento, siluetas a contraluz o un paisaje visto desde un tren en marcha.

En este trabajo encontramos una primera aproximación a ciertos efectos visuales añadidos a la imagen original. Gracias a un rectángulo recortado en cartulina actuando como croma que colocamos en la parte interior de la fotografía Polaroid pudimos jugar con el efecto de desenfoque en el primer o segundo plano. De igual manera, utilizamos un pincel con pintura del mismo color para la superposición de planos, dejando entrever progresivamente la capa inferior [Fig. 37].



Fig. 37. Agathe Pias. Detalle de fotograma de *Souviens-toi* (2018)

_ *Análisis*

Este cortometraje audiovisual se realizó apenas tres meses después del fin de la relación. En esta época escribíamos varias veces al día, hasta por la noche ya que teníamos problemas para comer y dormir. Se trata de la primera obra realizada a partir de la lectura y síntesis de los diarios escritos durante los meses posteriores a la ruptura. Desde el distanciamiento que permite el tiempo transcurrido adoptamos una mirada quizás más analítica sobre la obra, en concreto sobre el impulso creativo que nació en ese entonces de manera profundamente visceral. De ella se desprende claramente la necesidad de retener el presente, de conservar cada pequeña sensación y no dejarlas caer en el olvido, como si de aguantar la respiración se tratara. Este rasgo es el que nos remite de inmediato a la definición misma del diario escrito como una

“instantánea fotográfica del tiempo que escapa” (Font, 2008).

Podemos afirmar desde nuestra perspectiva actual que la realización del cortometraje nos fue de gran ayuda a nivel personal a la vez que a nivel creativo ya que nos tuvimos que enfrentar a la dificultad de representar sensaciones, sentimientos que en ese entonces no terminábamos de entender.

_ *Conclusiones parciales*

Encontramos elementos que marcarán la dirección de nuestro estilo audiovisual en obras posteriores como la narración en voz *over* en primera persona por medio de nuestra propia voz grabada; muchas metáforas visuales que respaldan el discurso, de las cuales la mayoría tiene que ver con lo borroso (trazos de pintura, reflejo, cortinas transparentes) y/o la instantaneidad (fotos Polaroid) y parten de una voluntad de experimentar, dejando sitio a lo imprevisto. Recurrimos a la autorrepresentación puesto que aparecemos en varias ocasiones en el cortometraje; también hacemos visible la fecha y el lugar en los cuales se realiza.

En definitiva, *Souviens-toi* constituye un punto de partida espontáneo y visceral para el desarrollo de nuestro discurso diarístico en el cual empezamos a encontrar intereses en temáticas (ej. la ciudad) que seguiremos investigando en adelante.

5.2.2. Fanzine *Una historia tóxica* (2019)

_ Descripción

Una historia tóxica (2019) es un relato visual a medio camino entre el libro de artista y el fanzine. En él se pretende volver visibles las huellas de la violencia invisible que detallamos al principio de este capítulo. La intención es la de recopilar recuerdos puntuales del trauma que generó la relación con la estética de un diario personal mediante juegos visuales de transparencias y recursos creativos específicos del subgénero.

_ Concepto

El título del proyecto *Una historia tóxica* es voluntariamente sencillo, sin pretensiones: remite al hecho de que es un caso, una historia más de tantas otras. Como punto clave del planteamiento visual del proyecto se quiso explorar la sensación

de invisibilidad que sufríamos constantemente, provocada por la diferencia entre lo que se veía desde fuera (visible) y lo que ocurría realmente en la intimidad de la pareja (invisible). Para transmitir visualmente este sentimiento pensamos en utilizar materiales transparentes o translúcidos que se materializaron bajo forma de láminas de acetato y papel vegetal. Al superponerlos a determinadas imágenes



Fig. 38. Agathe Pias. Detalle de *Una historia tóxica* (2019)

impresas en papel y realizar una intervención gráfica encima, permiten una doble lectura como si de un filtro se tratara y se consigue el efecto buscado: la capa transparente vuelve visibles nuestros pensamientos sobre una imagen a

priori sin sentido [Fig. 38, 39].

_ Análisis y proceso

La primera etapa del proyecto consistió en recopilar la mayor cantidad posible de documentos personales que estuvieran relacionados con la relación como cartas, diarios, mensajes de texto y WhatsApp, dibujos realizados en la carrera de Bellas Artes, etc. Mediante capturas de pantalla y fotografías, juntamos todo este material en una misma carpeta para empezar a clasificarlo por temas y por cronología. A raíz de ello identificamos una serie de aspectos cotidianos que se repetían frecuentemente a lo largo de los años: celos extremos y posesividad; necesidad de control permanente de la presencia en conversaciones online y redes; percepción del cuerpo y de nuestra propia personalidad; relación con los demás; el modo en que se modificó nuestra experiencia en la carrera de Bellas Artes; autolesiones y frases hirientes habituales y finalmente, excusas para no ponerle fin a la situación.

El proceso de producción de obra se divide en varias etapas, de lo analógico a lo digital. Se empieza con la toma de fotografías que imprimimos en papel a tamaño A4 para tener un modelo que colocar debajo de la lámina de acetato que

intervenimos con rotuladores permanentes y escaneamos. Las fotografías que evocan el pasado se imprimen en blanco y negro, lo que se vuelve un recurso tanto gráfico como narrativo ya que son colores que asociamos a la memoria, al recuerdo (Sánchez, 2016)³⁴.

Por medio de Adobe Photoshop procedemos al retoque digital de la imagen escaneada (niveles, escala, refuerzo de colores, etc). Al igual que la ima-

gen fotográfica, escribimos a mano los textos extraídos de nuestros diarios en distintos papeles que seguidamente recortamos, pegamos en otros soportes,



Fig. 39. Agathe Pias. Detalle de *Una historia tóxica* (2019)

³⁴ Sánchez toma como ejemplo la película *Persépolis* (Paronnaud y Satrapi, 2007) adaptada del cómic epónimo autobiográfico de Marjane Satrapi.



Fig. 40. Agathe Pias. Fotografía de varios ejemplares de *Una historia tóxica* (2019) donde podemos apreciar la costura japonesa en el lomo.

escaneamos y retocamos digitalmente si fuera necesario. A partir de estos materiales realizamos composiciones digitales que los combinan, volviéndose las imágenes finales de la obra.

Para realizar la portada, diseñamos una matriz para impresión 3D conteniendo el título invertido con un relieve de 2 mm para su posterior gofrado (o golpe seco) en papel de algodón. El gofrado en este caso se utiliza para reforzar el concepto de invisibilidad: la legibilidad cambia según el ángulo de visión, por lo que invita a lo táctil, a la cercanía con el/la lector/a.

Finalmente, se imprimen todas las páginas a doble cara en hojas sueltas que cortamos con guillotina. Intervenimos algunas páginas interiores (recorte de “ventanas”, gofrado manual, trazo de pintura en acetato) y realizamos una costura japonesa en el lomo para unir las tripas con la portada [Fig. 40].

_ Conclusiones

En esta obra, la influencia del diario escrito sobre la obra se hace evidente tanto formal como conceptualmente. El objeto resultante busca conservar y reproducir la mayor cantidad de códigos narrativos y visuales de un diario íntimo para darle la sensación al/la lector/a de que es precisamente lo que tiene entre manos, sin dejar de lado el lenguaje gráfico y la cohesión del conjunto.

Hablando desde una posición analítica, creemos relevante destacar un rasgo que apareció después de su realización gracias a su naturaleza editorial. Al ser una autopublicación y no una obra única (como podría ser por ejemplo un libro de artista) imprimimos unos ejemplares para venderlos en distintas ferias de autoedición. El proyecto empezó a generar el interés del público y con ello ad-

quirió una función social inesperada: descubrimos que al desnudarse, metafóricamente hablando, numerosas personas encuentran el valor o la oportunidad de compartirnos su propia vivencia traumática e iniciar un diálogo particularmente conmovedor. En ocasiones surgen preguntas sobre la propia relación, cómo salir de ella, por qué tendemos a aguantar una situación que nos perjudica, por dar algún ejemplo de las más recurrentes. Tomamos consciencia del poder que tiene el formato diario y el testimonio en primera persona para generar un vínculo con personas que pasaron por una experiencia similar pero también para visibilizar y por tanto educar sobre este problema cultural tan silenciado.

A raíz de estas experiencias sociales decidimos repensar el formato para contrabalancear los límites de la autoedición: el coste de producción, el tiempo de preparación de las páginas y la encuadernación manual son factores que dan encanto al objeto pero complican su difusión fuera de los círculos especializados en la edición y la gráfica. Por ese motivo la transición hacia la animación surgió naturalmente, dando punto de partida a una de las obras principales de este T.F.M. que describiremos en la sección siguiente.

5.3. Del diario personal a la animación. Proyecto *Diarios animados* (2019-2022)

5.3.1. Pre-producción

Hemos observado en los capítulos anteriores que los diarios animados se idean, realizan y producen a escala muy reducida si lo comparamos con los estudios más conocidos por el público. Al igual que nuestros referentes, los recursos de los que disponemos se reducen al material y conocimiento propio que tenemos de la animación, por lo que todos los procesos de creación de la obra final quedan en nuestras manos. Esta limitación que podríamos entender como un hándicap en realidad es un detonante de creatividad: el mismo Norman McLaren, figura icónica de la animación canadiense, limitaba voluntariamente sus recursos (aunque los tuviera a su libre disposición) como la técnica utilizada, lo/as integrantes del equipo, el presupuesto o el material técnico. De esta manera, no le quedaba más remedio que profundizar en este marco creativo bien delimitado buscando las soluciones más innovadoras posibles. Cabe recordar que la ani-

mación es originalmente una autoproducción³⁵ y que este modelo

sigue existiendo de manera incambiada hasta el día de hoy” (Denis, 2017: 33), por el hecho de que es una técnica audiovisual que permite, en su manifestación más amateur, crear una película sin cámara ni -casi- presupuesto siguiendo el concepto del *do it yourself* o DIY³⁶.

La elección de la técnica de animación viene conformada por nuestro interés en el ámbito de la gráfica y el perfeccionamiento progresivo de nuestras habilidades técnicas a lo largo de años de formación en Bellas Artes. Al igual que el texto escrito del diario personal, la técnica utilizada para animar nos desvela información sobre las aptitudes e intereses de quien realiza la obra, en el momento en el que se crea. En nuestro caso hemos recurrido al dibujo manual analógico y digital en 2D por la expresividad y fluidez de movimiento que permite, confiando en que el camino desde la imagen mental hasta la mano sea cada vez más fiel.

El otro motivo de peso por el que decidimos adoptar esta técnica reside en la coherencia con la temática del proyecto relacionada de cerca con la escritura, el papel y las texturas que genera. Tanto las herramientas tradicionales de dibujo analógico como los pinceles digitales de los programas de edición gráfica nos permiten conseguir un trazo manual versátil idóneo para el proyecto planteado.

5.3.2. Serie *Recuerdos tóxicos* (2020-2022)

_ Resumen

La serie *Recuerdos tóxicos* (2020-2022) es la adaptación y ampliación al formato animado de la obra física *Una historia tóxica* (2019) descrita anteriormente. Está formada por numerosas escenas cortas acompañadas de textos manuscritos, imágenes de archivo, dibujos y capturas de pantalla y siguen una cohesión estética acorde con la obra original. Se trata de una serie abierta ya que los diarios personales en los que nos fijamos para su realización empiezan en el año 2018 hasta la actualidad donde seguimos anotando sensaciones y recuerdos relacionados con la vivencia traumática, por lo que se va enriqueciendo el proyecto inicial a lo largo de los años.

³⁵ Émile Reynaud, inventor de los primeros dibujos animados del cine, realizaba y producía sus animaciones de principio a fin. (Denis, 2017:32)

³⁶ En castellano: "hazlo tú mismo".

La decisión de llevarlo a la animación nació de los propios límites del fanzine, teniendo en cuenta su limitada difusión y el coste elevado de producción. Quisimos darle otro carácter quizás más vivo, compartirlo con más gente y seguir explorando sus posibilidades.

_ Contexto

Para entender la pieza es fundamental ubicarla en el contexto contemporáneo en el que se encuentra. El tema principal de la serie siendo la experiencia de sufrir violencia psicológica, consideramos necesaria la definición del concepto-clave que lo engloba, la violencia de género. Según la definición de la ONU en el año 1993:

“todo acto de violencia basado en el género que tiene como resultado posible o real un daño físico, sexual o psicológico, incluidas las amenazas, la coerción o la privación arbitraria de la libertad, ya sea que ocurra en la vida pública o en la vida privada”³⁷.

Esta violencia específica se divide habitualmente en cinco categorías no-excluyentes: física, sexual, simbólica, psicológica, económica y patrimonial. Hablando desde lo empírico (que cobra una importancia crucial en esta problemática), nos parece una falta de sentido común considerar la violencia psicológica como otra categoría distinta a las demás dado que es sencillamente imposible que no aparezcan daños psicológicos, miedos o traumas sea mientras o después de cualquier otra manifestación de violencia de género. La violencia psicológica es entonces la más presente pero también la más difícil de detectar. Su carácter invisible la vuelve compleja tanto de entender como de representar, algo que vemos claramente en los medios de comunicación y en las artes: cuando se habla de violencia de género, el foco de atención suele estar en la violencia física o sexual con presencia de heridas, lágrimas, golpes, moratones, sangre, etc. Existe cierta espectacularización de la violencia machista que, a nuestro parecer, es sumamente peligrosa ya que solamente se centra en la punta del iceberg sin tener en cuenta todo el entorno tóxico al que está sometida una persona que lo sufre.

A raíz de este problema, nos parece de especial relevancia el movimiento *#MeToo*³⁸ y los que surgieron en redes sociales siguiendo su ejemplo como *#NiUna-*

³⁷ Recuperado de [<https://www.paho.org/es/temas/violencia-contra-mujer#:~:text=Las%20Naciones%20Unidas%20definen%20la,producen%20en%20la%20vida%20p%C3%BAblica>]

³⁸ El movimiento *#MeToo* impulsado por la activista Tarana Burke se inició en el año 2007 pero se dio a conocer mundialmente a raíz del caso Weinstein en octubre del 2017. Recuperado de [<https://elfeminismo.com/>]

Menos o #YoteCreo ya que denotan una necesidad vital por parte de las víctimas de compartir su historia personal para un bien común. Los relatos íntimos se multiplican, anónimos o no, y la habitual vergüenza o culpa asociadas a la figura de la víctima desaparecen para poner en evidencia un problema estructural alarmante. Este contexto social en el que nos encontrábamos en el año 2018 (fin de la relación), pocos meses después de la explosión del movimiento #MeToo, indudablemente tuvo una influencia directa sobre nuestras decisiones artísticas.

_ Referentes

De manera general, observamos que existen escasas obras artísticas que tratan de la violencia psicológica en la pareja. Si nos fijamos específicamente en las que lo hacen a través del testimonio en primera persona se vuelven casi inexistentes. Sin embargo, encontramos dos cómics de especial relevancia para lo que nos ocupa: *Quiéreme bien, una historia de maltrato* (Rosalind B. Penfold, 2006) y *Poncho Fue* (Sole Otero, 2017). Ambas autoras nos entregan su testimonio ocupando simultáneamente el lugar de narradora, dibujante y guionista

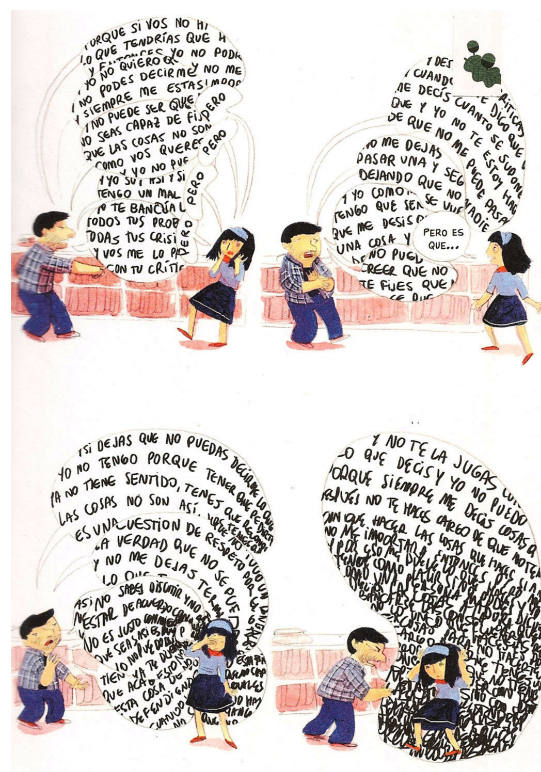


Fig. 41. Sole Otero. Página de *Poncho Fue* (2017)



Fig. 42. Agathe Pias. Detalle de *Recuerdos tóxicos* (2019-2022)

de estas obras profundamente íntimas. La primera realiza su obra a partir de dibujos espontáneos que realizó mientras estaba con su ex-pareja, lo que se asemeja a nuestro planteamiento aunque con una estética más *amateur*, casi *naíf*.

En la segunda obra no encontramos este tratamiento

diarístico sino un relato autobiográfico que retrata los mecanismos de manipulación utilizados sobre ella y de los sentimientos que le genera desde el prin-

cipio hasta el fin de la relación. Las numerosas metáforas visuales [Fig. 41] que ilustra Otero para reflejar sensaciones nos resultó clave a la hora de concebir nuestro propio lenguaje visual [Fig. 42].

_ Análisis y proceso

La serie se divide en 10 animaciones que comparten unos recursos visuales y narrativos similares a los que ya describimos en el análisis de Una historia tóxica en el punto anterior, por lo que nos centraremos en las animaciones en sí y la lectura de imagen por orden cronológico.



Fig. 43. Agathe Pias. Fotograma de *Dependencia obsesiva* de la serie *Recuerdos tóxicos* (2019-2022)

Dependencia obsesiva [Fig. 43]

Esta primera animación actúa como introducción a nuestro relato. Se realizó a partir de frases seleccionadas en unas capturas de pantalla e imita la disposición de los mensajes de la aplicación WhatsApp mientras uno/a los está recibiendo: las frases están enmarcadas dentro de un bocadillo rectangular y van subiendo a medida que se reciben nuevos mensajes en la parte izquierda del plano. Así pues leemos "Para mí sólo existes tú"; "Paso las horas pensando en ti"; "Soy buena persona pero creo habrá cosas de mí que no te gusten"; "Creo que es dependencia obsesiva"; "Me asusta un poco tanta

dependencia". Con estos elementos se intuye que la temática es una relación de pareja tóxica por los términos que emplea la persona que los manda. Finalmente en la parte derecha aparece un texto manuscrito que da información sobre nuestra sensación al respecto: "Me mandaba este tipo de mensajes cuando empezamos a salir. Todo me parecía bonito, no me los tomé en serio para nada."

Móvil [Fig. 42]

El elemento central del plano es una fotografía de un teléfono móvil con el fondo recortado. Empiezan a aparecer pequeñas frases manuscritas que siguen el contorno de éste, volviéndose cada vez más grandes sin dejar de rodear la forma inicial hasta rellenar el plano de frases como "¿Cuándo vuelves?"; "¿Dónde estás?" "Siempre me abandonas"; "Pórtate bien"; "¿Por qué tardas tanto en con-

testar?", "¿Tienes algo que decirme?" etc. La lectura de las frases no es tan relevante como la sensación de agobio provocada por su acumulación.

Baños [Fig. 44]

Aparece por pequeños trozos el elemento central del plano, un dibujo característico de la iconografía de los baños públicos con las figuras hombre/mujer separadas por una línea. El icono de mujer está relleno de trazos negros en oposición al del hombre que está hecho a línea, poniendo el foco de atención en la mujer. Aparece progresivamente el texto siguiente arriba, a la izquierda, a la derecha y debajo de las figuras: "Dejé de ir al baño con mis amigas porque / "Para qué tenéis que ir juntas / si no es porque queréis hablar de mí / o miraros los chochos?". Las dos últimas secciones están en rojo para enfatizar la violencia de las palabras.



Fig. 44. Agathe Pias. Fotograma de *Baños* de la serie *Recuerdos tóxicos* (2019-2022)

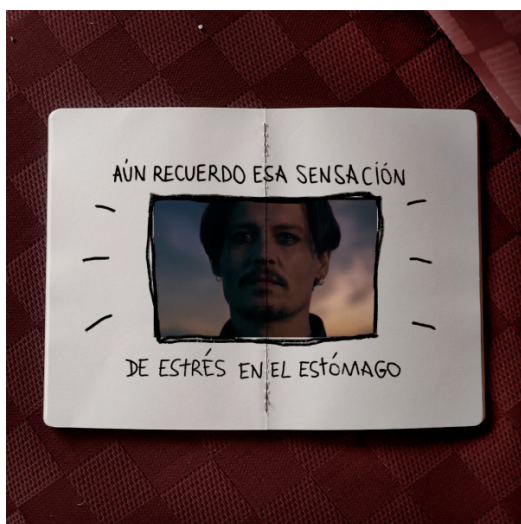


Fig. 45. Agathe Pias. Fotograma de *Savage* de la serie *Recuerdos tóxicos* (2019-2022)

Savage [Fig. 45]

La escena se abre con la animación de un ojo que parpadea con un reflejo azul en la pupila. En el plano siguiente vemos un rectángulo que actúa como pantalla con un vídeo apropiado, el anuncio de la marca Dior para el perfume *Savage* del año 2015, protagonizado por Johnny Depp. El uso de dicho material permite al espectador ubicarse en el tiempo y espacio de la historia ya que la mayoría lo reconoce como algo reciente, pudiendo guiarse por la edad del actor o el tipo de contenido (anuncio occidental, grabación con dron y efectos especiales, buena calidad...). Este anuncio nos presenta a un estereotipo de hombre viril, solitario, es decir el modelo hegemónico de masculinidad tóxica que vemos a todas horas en nuestra sociedad. Encima del rectángulo aparece el texto "Justo sacaron este anuncio", seguido de un plano de zoom out del ojo a la vez que se reduce el tamaño de la pupila, denotando susto o miedo. Volvemos al plano

del anuncio y aparece el texto “Aún recuerdo esa sensación de estrés en el estómago”.

Tetas caídas [Fig. 46]

A la izquierda del plano aparece por trazos de pincel la fotografía de un cuerpo desnudo de mujer con una mano sujetándose la tripa, denotando dolor o incomodidad, con un trazo de pincel rojo a la altura de los pechos. Detrás de éste leemos un texto enmarcado en un rectángulo rojo “Ya tienes las tetas caídas eh”. Finalmente aparece a modo de leyenda en la esquina inferior derecha “una “broma” que repetía mucho a pesar de saber que me molestaba.”



Fig. 46. Agathe Pias. Fotograma de *Tetas caídas* de la serie *Recuerdos tóxicos* (2019-2022)

Sujetador

Se abre la animación con la frase enmarcada

por un rectángulo rojo “Bueno, ahora que estás conmigo te pido que dejes de salir sin sujetador, por respeto”, a modo de sentencia. En el siguiente plano aparece el dibujo de un sujetador negro con un candado rojo simbólico, acompañado del texto “que no se vayan a creer que buscas novio”.



Fig. 47. Agathe Pias. Fotograma de *Dibujos estratégicos* de la serie *Recuerdos tóxicos* (2019-2022)

Dibujos estratégicos [Fig. 47]

Se abre la escena con la frase enmarcada de rojo “Ah, por cierto, ¿qué hacéis este cuatri en dibujo?”. El siguiente plano desvela poco a poco siete dibujos del natural de hombres desnudos realizados durante la carrera de Bellas Artes, señalando la zona de la entrepierna de cada uno con una porción roja, con los textos explicativos “Todos

mis dibujos de clase tienen en común una cosa / es que a ninguno se le ve la polla”.

Cortes [Fig. 48]

En la esquina inferior izquierda se lee “Es lo único que me relaja cuando discu-

timos.” A continuación aparecen lentamente rayas rojas en el centro, con los textos “Siempre lo hacía a escondidas / Pero luego se aseguraba de que lo viera”, dando a entender que se trata de escarificaciones en los brazos. Los últimos instantes permiten confirmarlo puesto que desbordan pequeñas gotas rojas de ellas cayendo hacia abajo.

Aula de dibujo [Fig. 49]

La fotografía sobre la que se realiza la animación se tomó en un aula de dibujo de la Facultad de Bellas Artes de Madrid donde cursamos nuestra carrera. En ella aparece una silla en primer plano donde se sienta el/la modelo y en el tercer plano aparecen pupitres donde se colocan los/as estudiantes. Se tiñen progresivamente de color rojo los de la primera fila y seguidamente de verde los de la segunda fila. Por último aparecen dos bocadillos de texto con líneas discontinuas indicando los pupitres correspondientes: “Casi todos los sitios del fondo eran OK”; “Nunca me ponía abajo”.

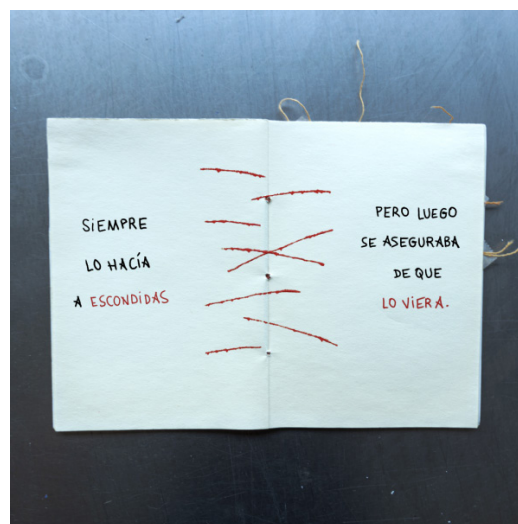


Fig. 48. Agathe Pias. Fotograma de *Aula de dibujo* de la serie *Recuerdos tóxicos* (2019-2022)



Fig. 49. Agathe Pias. Fotograma de *Dibujos estratégicos* de la serie *Recuerdos tóxicos* (2019-2022)

En el tercer plano aparecen pupitres donde se colocan los/as estudiantes. Se tiñen progresivamente de color rojo los de la primera fila y seguidamente de verde los de la segunda fila. Por último aparecen dos bocadillos de texto con líneas discontinuas indicando los pupitres correspondientes: “Casi todos los sitios del fondo eran OK”; “Nunca me ponía abajo”. Esta animación remite a *Dibujos estratégicos* por su temática común.

Despedida [Fig. 50]

La última animación de esta serie recuerda a la primera por lo que escenifica mensajes

de WhatsApp, esta vez recibidos al final de la relación. Éstos no están animados sino que se integran como capturas de pantalla sin modificar, dejando visibles las palabras tal y como se escribieron así como las horas de recepción, por lo que se refuerza la sensación de veracidad del relato. Se trata de una acumulación de mensajes en la derecha e izquierda del plano seguido de una foto sin descargar (borrosa) de las escarificaciones mencionadas anteriormente acompañado de tres últimos mensajes violentos.

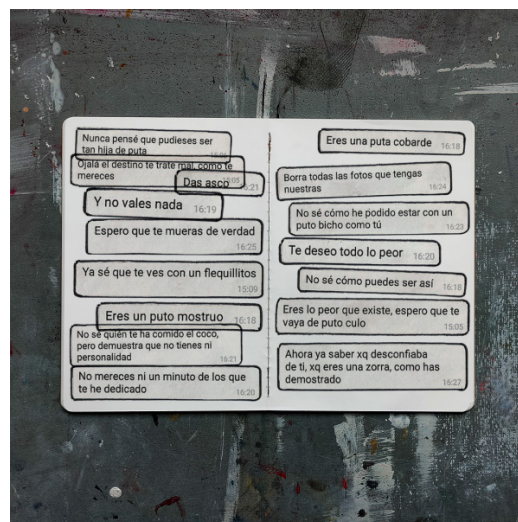


Fig. 50. Agathe Pias. Fotograma de *Dibujos estratégicos* de la serie *Recuerdos tóxicos* (2019-2022)

5.3.3. Serie “ Borrachos”

_ Concepto

El título de esta serie viene dado por los numerosos desencuentros con hombres manifiestamente ebrios invadiendo nuestro espacio vital en un contexto de ocio o fiesta. Son eventos tan frecuentes que se llegan incluso a normalizar y aceptar como parte de la experiencia nocturna. Lo que decidimos animar en esta serie son las ocasiones en las que nos han impactado de una forma más permanente, dejando huella en nuestra memoria por el malestar o la reflexión que llegaron a provocar en el momento de vivirlas.

_ Tono

Con la intención de desdramatizar sucesos a la vez que desahogarnos, trataremos los temas abordados en clave de humor siempre que sea posible para aportar ligereza a unas situaciones que se viven de otra manera y así volverlo más insignificante. Es una manera, quizás, de protegerse y poder pasar página.

_ Técnica

Optamos por el dibujo digital y tomamos decisiones orientadas a optimizar el tiempo de animación: el dibujo a línea negra sin relleno de color se utiliza para los personajes que más movimiento tienen, reduciendo así la dedicación en cada fotograma para centrarnos en la fluidez de movimiento. En cambio, los elementos de decorado del bar son inamovibles y por tanto pueden tener un relleno de color distinto al negro y un nivel de detalle mayor.

Los personajes son antropomorfos sin prácticamente ropa ni nariz, quedándose con lo mínimo esencial para permitir expresiones faciales y movimiento de la masa-cuerpo, llegando a adoptar facciones casi fantasmagóricas (su forma es básicamente medio óvalo).

Borracho 1

_ Concepto

Desde hace unos años existe una tendencia en redes sociales, específicamente a través de aplicaciones “de citas” tipo Tinder, que consiste en mandar una foto de su pene a una persona que no lo ha pedido (“fotopolla”) sin aviso previo, habitualmente de hombres a mujeres provocando una incomodidad por parte de las

últimas. Al no haber utilizado la aplicación en cuestión o similares, nos creíamos a salvo de esta práctica que constituye una violencia digital más en el - tristemente - abanico de posibilidades. Sin embargo, tuvimos que pasar por ello en vivo y directo sin la protección virtual que ofrece la pantalla, para nuestra gran sorpresa.

La primera escena se abre en un plano general de un bar: a la izquierda vemos un personaje [1] sentado en un banco y apoyado en una mesa hablando con alguien fuera de plano [3], tomando un trago de cerveza de vez en cuando. A la derecha, el otro extremo del plano, presenciamos la entrada en escena de un personaje [2] tambaleándose sin que se diera cuenta el personaje [1]. Se tira de cabeza detrás de la barra para alcanzar un vaso de cerveza; los movimientos fluctuantes y la falta de equilibrio al beber de ello indican que ya se encuentra en un estado avanzado de ebriedad. Deja el vaso en una mesa y se desliza hasta la mesa de los personajes [1] y [3] con movimientos alegres hasta que se apoya lentamente en su mesa, mirando fijamente al personaje [1].

La segunda escena es un plano medio a la altura de los personajes [1] y [3] en

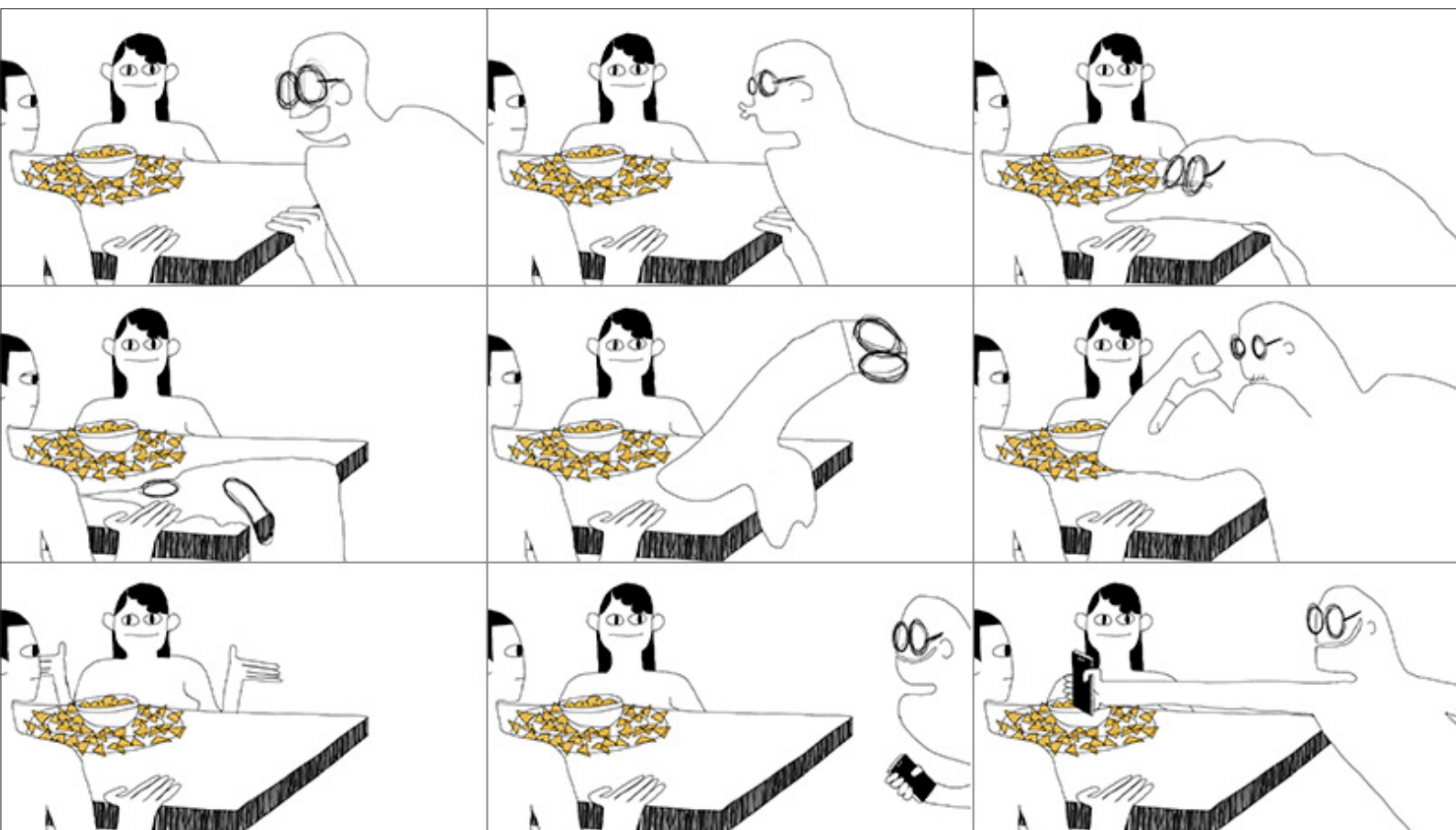


Fig. 51. Agathe Pias. Fotogramas de *Borracho 1* de la serie *Borrachos* (2022)

escorzo (nos posicionamos detrás del personaje [1] para estar de frente a los demás y ver sus rostros).

El personaje [2] interrumpe la conversación y habla sin descanso, llegando a lanzar besos al aire en dirección del personaje [1] y derritiéndose literalmente en la mesa. Podemos ver las reacciones de los personajes de la mesa con una ligera sonrisa inicial que deja lugar a miradas y un gesto corporal hacia atrás, denotando incomodidad. El personaje [2] vuelve a su forma original y hace una demostración de fuerza con mucha concentración, contrayendo músculos de su brazo. Finalmente, se despide con un guiño. El personaje [3] levanta los hombros para demostrar su incomprensión y se retoma la conversación. Vuelve a irrumpir el personaje [2] para colocarle al personaje [1] su teléfono móvil en frente de los ojos [Fig. 51].

La tercera y última escena es un primer plano de la mano sujetando el teléfono en la que vemos, a través de los ojos del personaje [1], una fotografía del personaje [2] sentado y desnudo en una cama sujetando su pene y mirando a cámara [Fig. 52].

_ Análisis

Para darle una perspectiva subjetiva a la secuencia recurrimos a distintas metáforas visuales: el personaje [2] está blando, fluido al igual que la cerveza que bebe para enfatizar su embriaguez; se derrite físicamente cuando adopta una actitud "seductora" como si se volviera baba o semen y al volver a su cuerpo original adopta la forma de un pene. Este último es apenas perceptible y es el resultado de un juego con la libertad de formas que permite la animación. Todo ello es una forma de caricatura en tono de humor que ridiculiza estos comportamientos heredados de unos roles de género bien definidos según los cuales el hombre tiene que cortejar a la mujer y hacer demostración de fuerza física con el objetivo de que acepte tener sexo con él (se exageran notablemente los músculos en la segunda escena) [Fig. 51].

La segunda escena es la más subjetiva y retrata la sensación que provoca lo que nos ocurre frecuentemente cuando nos reuni-



Fig. 52. Agathe Pias. Fotograma de *Borracho 1* de la serie *Borrachos* (2022)

mos con alguien para ponerse al día. No importa si le estaba contando a su amiga lo mal que lo está pasando en casa, sus preocupaciones de futuro, el duelo de su tía o el increíble encargo que le cayó del cielo. Esta persona que lleva unas horas bebiendo cerveza considera que sus éxitos como DJ en una discoteca de Nueva York, lo fundamental que es el deporte en su rutina o los detalles conceptuales de su filosofía de vida desde que volvió de un viaje a la India³⁹ son de un interés tan especial que guardarse esta información para uno mismo no es una opción, por lo que interrumpir la conversación está más que justificado. Todo ello con el objetivo de intentar seducir y aparearse, evidentemente.

_ Proceso

La animación se realizó de manera digital exceptuando los bocetos preparatorios que se realizaron en papel en los que buscamos formas, movimientos y diseño de personajes. Realizamos un boceto digital de la primera escena con la aplicación dedicada FlipaClip en tablet.

Para realizar las animaciones definitivas empezamos de cero en Adobe Photoshop con ayuda de la tableta gráfica. Animamos cada parte por separado (cerveza; bucle del personaje [1] de la escena 1 con cerveza; llegada del personaje [2]; escena 2; escena 3) y finalmente las unimos en orden en el programa de edición de vídeo Adobe After Effects, aprovechando la fusión de capas "Multiplicar" que elimina el blanco de fondo.

_ Conclusiones parciales

Con esta primera animación del proyecto nos enfrentamos al frágil equilibrio entre querer enseñarlo todo de una escena mental y respetar el concepto establecido de diario. Tardamos varias semanas en terminarla y la realización de un boceto animado previo nos entorpeció el proceso. Sin embargo, nos ha permitido soltar la mano y acostumbrarnos al diseño de personajes.

El resultado nos parece satisfactorio aunque el proceso de realización resultó excesivamente tedioso, por lo que tomamos la decisión de darle al texto un protagonismo mayor para aprovechar su poder narrativo complementario.

³⁹ Cualquiera parecido con personas verdaderas, vivas o muertas, o con hechos reales no es pura coincidencia.

_ Borracho 2

Para esta escena y siguiendo las conclusiones a las que llegamos en la animación anterior, decidimos acortar el tiempo de introducción para ir directamente “al grano”. Al tratarse de una serie de animaciones-cápsula sobre una misma temática, no nos pareció acertada la opción de repetir acciones como la llegada progresiva del sujeto ebrio, sino que desde el principio ya estuviera presente. El texto resulta ser una potente herramienta complementaria a la animación ya que nos permite dar toda la información conceptual sobre el personaje y la escena (“Un tío que no conozco se apoya en mi mesa”) para enfocarnos exclusivamente en la acción.

Se trata de una sola escena, más sencilla que la anterior. Un personaje algo mayor visiblemente ebrio está apoyado en una mesa y mira fijamente al frente (entendemos que es nuestra visión subjetiva gracias al texto). Empieza a decir unas palabras sueltas imperceptibles traducidas visualmente en un garabato enmarcado por un bocadillo acompañado de comentarios subjetivos: “Habla bajito y no se entiende nada”; “Aunque tampoco me parece una gran pérdida”.

De pronto cambia de postura para apuntarnos directamente con el dedo y dirigirse a nuestro Yo fuera de plano: “Tienes la misma mirada que hace 22 años”; “Me acuerdo de cuando te vi por primera vez”; “¡Nada ha cambiado!”. [Fig. 54]



Fig. 53. Agathe Pias. Fotografía de referencia para la postura de un fotograma de *Borracho 2*



Fig. 54. Agathe Pias. Detalle de fotograma de *Borracho 2* de la serie *Borrachos* (2022)

Su expresión visual empieza a cambiar por medio de los párpados inferiores que se cierran y la boca que se estrecha a la vez que se acerca a la nariz, provocando que su cara recuerde a un sapo. Los bocadillos de textos se vuelven casi líquidos: “Mmmhhh...”; “Sabes... Me da igual que tengas 30”; “... o 12...”; recurso al que recurrimos de nuevo para representar su estado de embriaguez e intento de seducción fuera de lugar.

– *Proceso*

Aquí también simplificamos los pasos ya que primero se realizó un boceto en papel que animamos con la aplicación FlipaClip sin estudio de movimiento previo, dejando lugar al instinto. Para la postura del dedo tomamos fotografías de referencia. [Fig. 53].

5.3.4. Serie *Cuidados* (2022)

– *Concepto*

Por un lado, enseñamos escenas de acoso callejero que nos anclan a un género y nos recuerdan nuestra condición de mujer aún estando en un contexto festivo como observamos en la serie *Borrachos* (2022).

Por otro lado también queremos visibilizar los momentos de apoyo mutuo, de amistad y de amor que surgen de estos momentos de ocio o festivos. Todas ellas son maneras de ocupar la calle según nuestra experiencia como mujer blanca y europea, con su parte buena y mala: el hecho de que nos acosen a nosotras específicamente nos hace estar más unidas y apoyarnos frente a este mal común. Volvemos al *consciousness raising*, compartimos experiencias discriminatorias individuales para unirnos y restarle importancia. No sólo se quiere visibilizar el acoso en sí sino también la parte invisible de los cuidados tradicionalmente relegada a las mujeres que nos hacen crecer de otra manera.

Así pues, la serie *Cuidados* (2022) captura instantes de vida vividos u observados en nuestro entorno cercano, con breves reflexiones personales al respecto.



Fig. 55. Agathe Pias. Detalle de fotograma de *Amigas 1* de la serie *Cuidados* (2022)

Amigas 1

En esta escena vemos a dos personajes con una morfología similar a las animaciones de la serie *Borrachos* (2022) sentados en un banco público de exterior (parque o calle). Los ojos semi cerrados, los vasos de bebida burbujeante, los círculos movedizos encima de sus cabezas y la ropa ligera indican que están ebrias en un contexto de fiesta de verano. La acción, siempre en clave de humor, consiste en su intento de mantenerse quietas pensando que posan para una fotografía cuando finalmente se dan cuenta de que se les está grabando: “Oye...” “¿Esto es una foto o es un vídeo?” [Fig. 55]. A nivel formal, el dibujo se realiza en blanco y negro con una línea depurada algo minimal que imita el trazo del pastel.

_ *Proceso de realización*

El proceso de animación es similar al de *Borracho 2*: realizamos el dibujo digital y la animación en Flipaclip, escribimos a mano y escaneamos el texto en papel y finalmente integramos los elementos en After Effects.

Mamá

Esta escena retrata una situación vivida habitualmente en la que nuestro personaje se está despidiendo por teléfono de su madre (“Bisous maman”) en nuestra lengua materna, el francés. La acumulación de bocadillos de texto provoca la

sensación de que ninguna de las dos quiere despedirse, idea que se ve reforzada por la postura del personaje abrazado al teléfono móvil que sujeta entre su oreja y sus manos, con los ojos cerrados [Fig. 56]. Esta escena remite al sentimiento de nostalgia, al amor familiar. Al igual que *Amigas 1*, la línea es negra, fina y la animación minimal. El personaje no se mueve pero sí tiene movimiento gracias a la repetición cíclica de tres dibujos prácticamente iguales, de la misma manera que los bocadillos de texto.

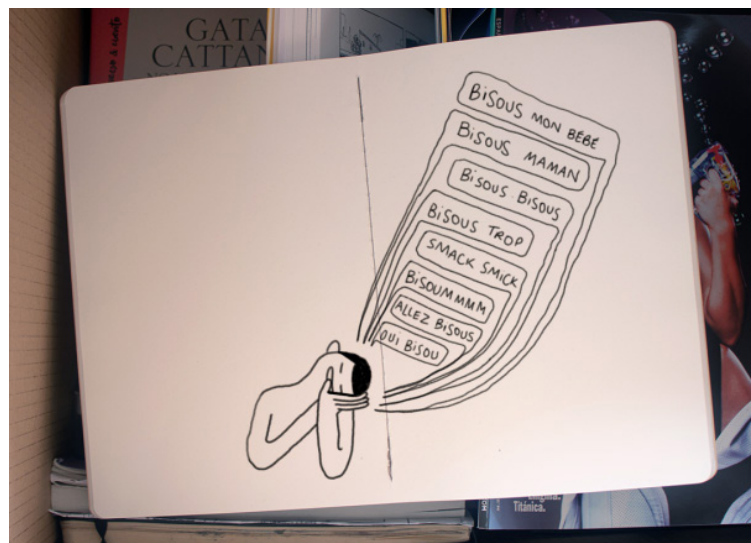


Fig. 56. Agathe Pias. Detalle de fotograma de *Mamá* de la serie *Cuidados* (2022)

5.3.5. Serie Reflexiones

_ Concepto

Esta serie se presenta como la más libre y polimorfa de nuestro proyecto. En ella llevamos a la animación distintos apuntes dispares encontrados en diarios que tienen que ver con pensamientos sobre cómo ocupamos la ciudad según nuestro género o cuál es nuestro sitio en la sociedad. Son pensamientos fugaces que decidimos apuntar en nuestro diario a modo de cápsula de reflexión sobre lo cotidiano y por ello constituyen la materia prima de la presente serie.

_ Tono

Al igual que en las series *Borrachos* y *Cuidados*, intentamos mantener ciertos toques humorísticos para aportar ligereza a los temas tratados.

_ Técnica

Esta serie siendo la última que realizamos, pudimos aprovechar los conocimientos adquiridos en los trabajos anteriores en cuanto a planificación temporal de la animación y al equilibrio entre texto y dibujo animado, dejando lugar a la experimentación y aprovechando la posibilidad de bucle permitida con el formato GIF.

Mujer 1

_ Concepto

La idea parte de un encuentro fortuito por la calle con una mujer de edad avan-

zada vestida con colores particularmente eléctricos que nos llamó la atención no solo por su vestuario sino también por su forma de caminar y, por tanto, de ocupar el espacio urbano de la acera en el que nos encontrábamos. Despertó nuestro interés el contraste entre lo vistosa que le volvía su forma de vestir a la vez que su estatura corporal y la discreción con la que se desplazaba.

_ Análisis y proceso

La escena se abre con un ciclo de animación de una mujer andando en la parte derecha del plano, con un fondo compuesto de pocas líneas representando la calle por la que camina. Aparece el primer texto en la parte izquierda: "Me crucé con una mujer bastante mayor que llevaba taconazos y todo el conjunto cuidado al milímetro". El segundo texto da más detalles sobre lo que estamos viendo: "Su pantalón de tiro alto azul eléctrico le hacía un culo enorme que apenas se movía con los pasos firmes y minúsculos que daba". Finalmente, el tercer y último texto nos da la información subjetiva: "Y pensé: ¿cómo una mujer tan divina y con el culo tan grande ocupa tan poco espacio por la calle?" y viene complementado por un rectángulo delimitador de línea discontinua alrededor de la figura de la mujer, recordando al un cuadro de selección de programas de edición de imagen



Fig. 57. Agathe Pias. Proceso de ajustes de posición para *Mujer 1* de la serie *Reflexiones* (2022)

como Adobe Photoshop que remiten inmediatamente a la noción de espacio. Los colores cobran especial relevancia en la escena, empezando por el ves-

tuario: el rojo está presente en el pelo, camiseta, bolso y zapatos mientras que el azul ocupa la mayor parte de la figura en el pantalón con algunos toques en la camiseta. Se trata de dos colores primarios que, por ello mismo, destacan y contrastan con el negro y el beis claro de la piel. El cuerpo de texto es azul con palabras enfatizadas por el rojo. Finalmente, el cuadro delimitador y el fondo de calle son azules.

El proceso de realización de la escena es híbrido ya que combinamos animación analógica con lápices de colores en papel para la figura y el tablet digital para la integración del texto, fondo y marco. En primer lugar, realizamos la animación de la mujer fijándonos en unas fotografías tomadas aquel día. Para el estilo gráfico nos inspiramos en el trabajo de Camille Vannier quien genera texturas con rayas de lápices de colores, con la intención de observar tales texturas en movimiento con nuestro trazo propio. Realizamos los fotogramas con la ayuda de una mesa de luz.

Una vez terminados los ocho dibujos que conforman el ciclo del andar, los escaneamos a 300ppp y ajustamos posiciones, tamaños, color y velocidad en Adobe Photoshop. [Fig. 57]. Finalmente incluimos el texto animado y el decorado de fondo en FlipaClip.

Abuelo 1

_ Concepto

Al igual que la animación *Mujer 1*, *Abuelo* nace de otro encuentro en la ciudad con un hombre de avanzada edad subido a una moto antigua. Nos llamó la atención en un primer momento por el molesto ruido que generaba la misma y, en un segundo tiempo, por su atuendo motorista extremadamente voluminoso en comparación con su complexión delgada y el tamaño reducido de su moto. Nos remitió de inmediato a la reflexión que hicimos con la persona que inspiró *Mujer 1* por la clara contraposición que ofrece; si la primera apenas ocupa espacio en la acera a pesar de su estatura grande, el segundo está más que presente visual y sonoramente pese a su delgadez.

_ Proceso

Siguiendo la lógica de *Mujer 1*, el proceso de realización del presente trabajo es una combinación entre animación analógica con lápices de colores y la integración de texto con tablet digital. La acción se descompone en 7 fotogramas ense-

ñando al hombre circulando en su moto y dando pequeños saltos debidos a las irregularidades de la carretera. El ajuste de posiciones posterior al escaneado ha sido clave ya que terminamos cambiando el orden de los dibujos para volver

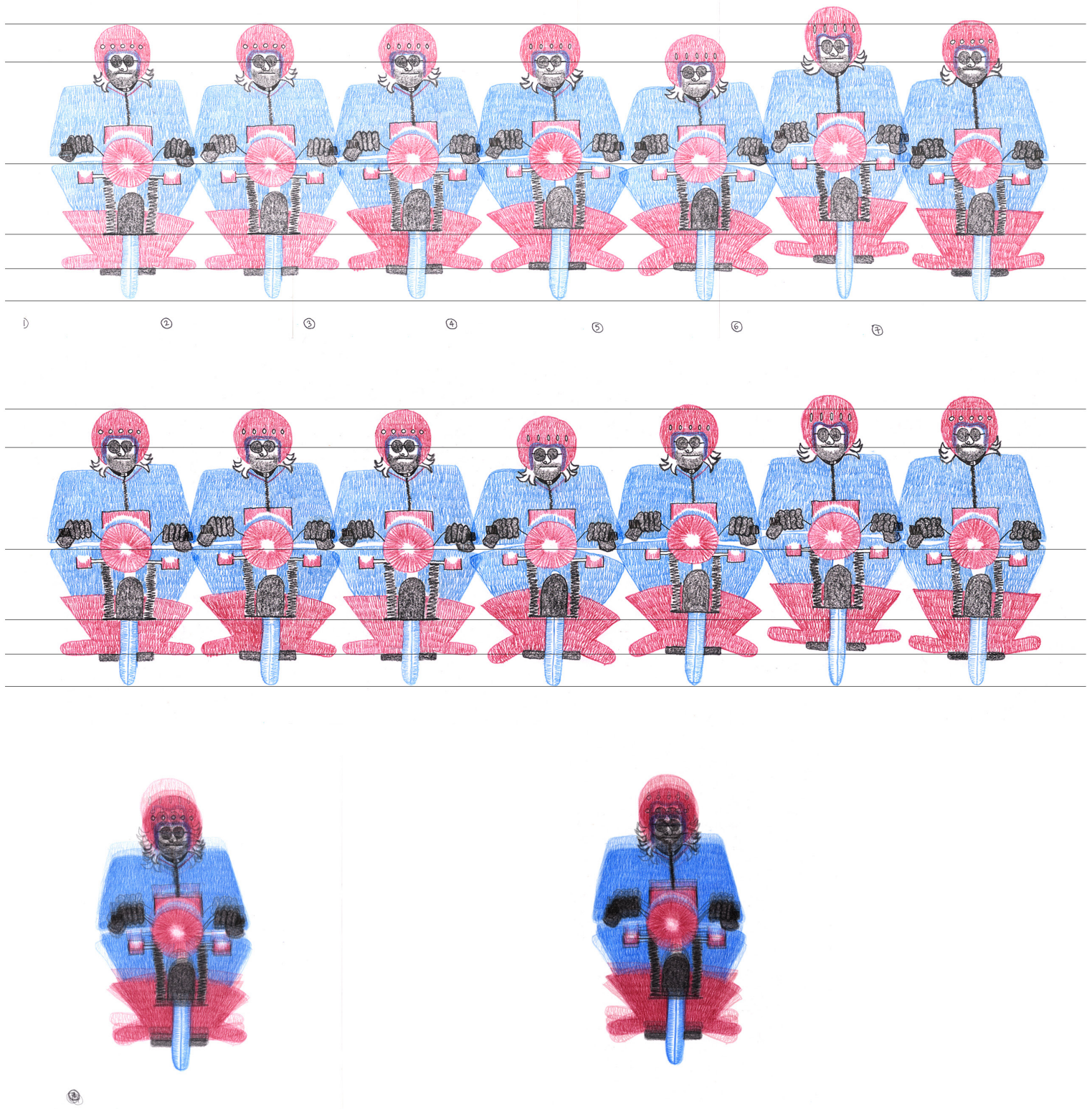


Fig. 58. Agathe Pias. Proceso de ajustes de posición para *Abuelo 1* de la serie *Reflexiones* (2022)



Fig. 59. Agathe Pias. Secuencia de fotogramas de Twitter de la serie *Reflexiones* (2022)

más fluido el movimiento del mismo modo que enderezamos la figura [Fig. 58].

_ Concepto

La presente animación se origina en una sensación reforzada cada vez más por los acontecimientos actuales que tienen lugar en la plataforma Twitter respecto a las acusaciones de violencia de género iniciadas en el movimiento *#MeToo*. Si bien es una herramienta para difundir información de manera inmediata también constituye un arma contra las mujeres (y algunos hombres) que se atreven a denunciar personas y comportamientos abusivos mediante el acoso digital.

Tenemos la desagradable sensación de que Twitter -y otras redes sociales como Instagram- tiene la capacidad de hundir a las -mayoritarias- mujeres víctimas que alcanzan la voz en cuanto se trata de hombres famosos, en particular actores y artistas con éxito, como hemos visto con numerosos casos empezando por el productor Harvey Weinstein, pasando por Bill Cosby o James Toback⁴⁰.

_ Análisis y proceso

La escena se abre con un hombre sonriente cortado por debajo del torso hablando y colocado en la parte izquierda del plano. Rápidamente aparece una mujer en el fondo a la derecha con una expresión facial de enfado.

⁴⁰ Los números se elevan a más de 80 denuncias (Weinstein), más de 60 (Cosby) y 238 (Toback). Se puede consultar el listado de los 70 hombres más poderosos acusados (y algunos de ellos condenados) en [<https://www.univision.com/noticias/acoso-sexual/estos-son-los-mas-de-70-hombres-poderosos-acusados-de-acoso-sexual-tras-el-caso-weinstein>]

Abre la boca y el bocadillo que contiene la frase que pronuncia “A mí me violó” cubre el rostro del hombre en el primer plano. Éste dispersa la nube formada por el bocadillo con un gesto rápido de la mano mientras sigue hablando. Seguidamente aparece en su hombro un pájaro azul que nos remite de manera inequívoca al logo de Twitter: se prepara y sale del plano volando hacia la izquierda mientras que la mujer adopta una expresión facial de preocupación. La parte final ocurre detrás del hombre (en el segundo plano) donde el pájaro deformado por su velocidad atraviesa a la mujer partiendo su cuerpo en dos masas informes manchadas de azul para finalmente salir del plano [Fig. 59].

Al igual que en *Borracho 1*, el diseño del personaje es el de un hombre seductor caricaturesco para remitir al mundo del espectáculo con pocos elementos: gafas de sol, pequeños diamantes alrededor de la figura para dar a entender que brilla por sí mismo, camisa entreabierta que deja ver pelos del pecho y mechón rubio peinado a un lado. En cambio, el diseño de la mujer es más sencillo ya que el único rasgo distintivo es el pelo largo, dando lugar a una identificación más directa por parte del/la espectador/a. El juego con los planos se produce por una diferencia de tamaño significativa entre los dos personajes, la mujer siendo el personaje más pequeño, por tanto con menos protagonismo que el hombre, además de estar fuera de su campo de visión pero no del nuestro. Siguiendo esta lógica, el pájaro de Twitter también cambia de aspecto entre un plano y otro: inicialmente pequeño y encantador, se deforma y agranda cuando irrumpe en el segundo plano donde desmiembra a la mujer, dejando parte de su “sangre” azul, volviéndose un ente terrorífico.

5.3.6. Creación de una web dedicada.

_ *Concepto*

Una vez realizadas todas las animaciones, el paso final y fundamental en nuestra producción es la realización del soporte unificador de todas ellas, volviendo estos elementos sueltos parte de un conjunto que hemos mencionados numerosas veces en nuestro desarrollo, el diario animado personal. Así pues, la suma de las distintas anécdotas y reflexiones llevadas a cabo cobran sentido puesto que al juntarlas el/la espectador/a puede detectar nexos de unión entre un relato a otro y por tanto identificar temas recurrentes (lo que agrupamos en series) a la vez que familiarizarse con nuestra personalidad.

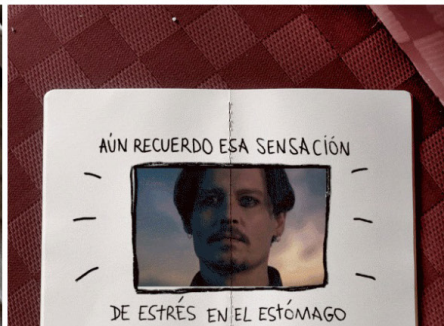
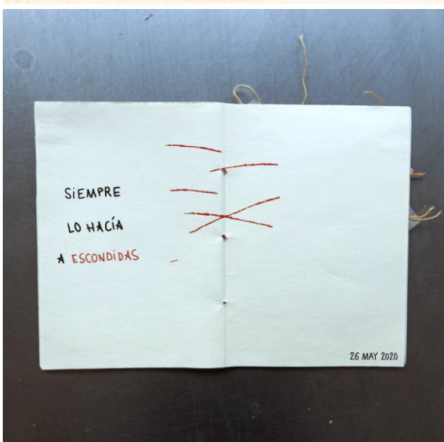
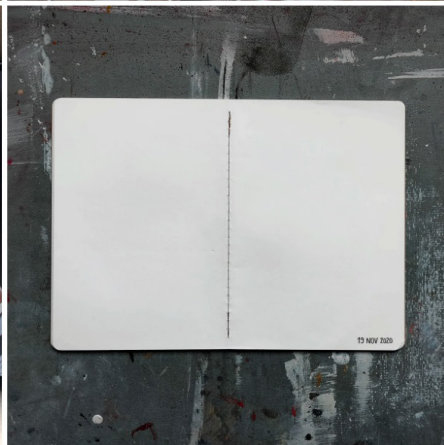
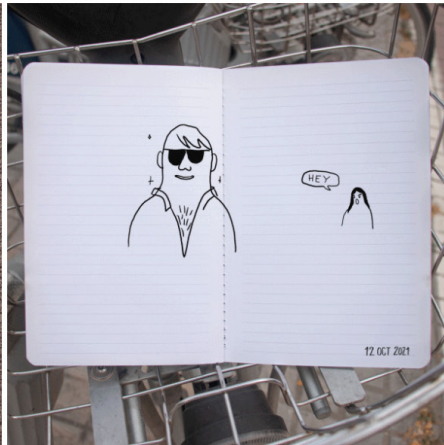
Para crear este diario personal digital, barajamos varias opciones que permiten la agrupación de vídeos tales como la edición vídeo para crear un cortometraje con principio y fin o su publicación en una cuenta de Instagram dedicada. El problema con el que nos enfrentamos es la imposibilidad en ambos casos de poder visualizar el conjunto de animaciones de un vistazo: en el caso del cortometraje, el orden está predefinido y en Instagram es preciso hacer un click en la publicación para visualizarla en pantalla completa.

Llegamos entonces a la solución que adoptamos para el paso final, la creación de una página web dedicada al proyecto [Fig. 60]. La particularidad de este soporte es la libertad que permite a la hora de editar el contenido en cuanto a tamaños, colocación de elementos en la página y -lo que nos preocupa especialmente- a formatos de vídeo. Así pues, la lectura simultánea de varios vídeos en formato GIF se vuelve posible sin necesidad de hacer un click en un sitio concreto, permitiendo a quien lo consulta ver todas las animaciones a la vez en la página de inicio y manteniendo la posibilidad de elegir ampliar cualquiera de ellas. De esta manera se consigue transmitir la sensación de que se está viendo las páginas de un diario visual, moviéndose libremente entre ellas.

Decidimos respetar el orden cronológico establecido por los escritos de los que parten las animaciones, de tal modo que las primeras entradas pertenecen a la serie *Recuerdos tóxicos* (2022) que están basados en diarios personales del 2019 y en el fanzine *Una historia tóxica* (2019); seguidamente encontramos la serie *Cuidados, Reflexiones y Borrachos* de los años 2021 y 2022. Cabe destacar la posibilidad de elegir el orden de las entradas web, lo que nos deja la puerta abierta a medio y/o largo plazo de insertar otras animaciones realizadas en un futuro que puedan estar basadas en diarios escritos de años anteriores.

Para reforzar el concepto de diario visual, integramos los GIFs en fotografías de cuadernos como objetos físicos, colocados en distintos entornos según la temática de la animación. De esta manera se consigue otorgarle personalidad y contexto a la animación a la vez que retratar lo cotidiano.

Por último, dimensionamos los vídeos en un formato cuadrado para que todos estén al mismo nivel de protagonismo e integramos la fecha de cada uno en la parte inferior de los cuadernos como elemento característico y unificador del diario.



_ Proceso

Toma de fotografías en distintos entornos

Para ello, realizamos pruebas de composición con y sin mano sujetando el cuaderno para finalmente decantarnos por el carácter más natural de objeto encontrado del encuadre sin mano. Tras varias pruebas de fondos con mayor o menor densidad de elementos, llegamos a la conclusión de que éstos tienen que ser relativamente planos y con color uniforme. Se pretende cuidar del encuadre y de la iluminación sin llegar a una escenificación demasiado artificial, intentando conservar una autenticidad acorde con las animaciones. Partiendo de esta premisa realizamos numerosas fotografías en entornos urbanos [Fig. 61, 62] (acera, asfalto, cesta de bicicletas de alquiler, bancos públicos, mesa de bar); domésticos (sábanas, sofá, escritorio, caja de mudanza); y de la facultad de Bellas Artes (aulas de pintura, caballetes, paletas, mesas, baños). La variedad de temáticas y técnicas utilizadas para las animaciones se encuentra reflejada en la variedad de cuadernos fotografiados: cosidos, con anillas, encolados, con o sin líneas, etc y da a entender que el cuaderno es un elemento que siempre llevamos encima.

Edición y exportación de los GIFs

Para conseguir los GIFs finales, primero editamos cada uno de ellos en un proyecto de Adobe AfterEffects mediante varias composiciones. En ellas importamos el fondo (las fotografías editadas previamente en Adobe Photoshop) al que superponemos la animación correspondiente con el modo de fusión de capa "Multiplicar", lo que permite eliminar el blanco del lienzo y de esta manera integrar el dibujo al cuaderno. Repetimos este mismo paso para integrar la animación de los textos y otros elementos sueltos como la fecha manuscrita en las esquinas inferiores del cuaderno. Ajustamos la temporalidad, las correcciones de color (herramienta Color de Lumetri).

A la hora de exportar en GIF nos encontramos con la problemática del peso del archivo, éste siendo demasiado grande para su importación en la página web

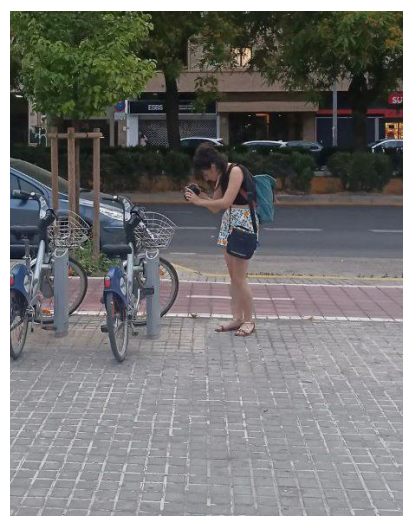
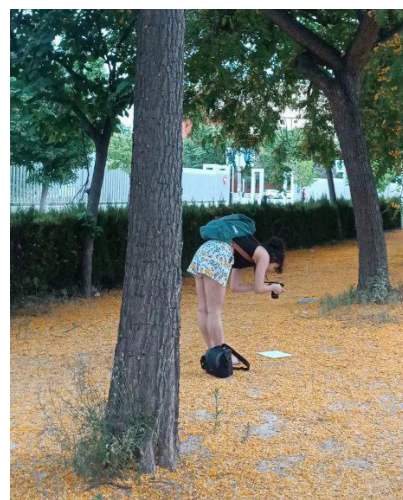


Fig. 61, 62. Agathe Pias. Toma de fotografías de cuadernos en entornos urbanos (2022).

por la ralentización que supondría. Después de varios intentos dimos con la solución de una exportación imagen por imagen a tamaño menor para su exportación en Adobe Photoshop, un software más optimizado para el formato GIF. De este modo conseguimos generar archivos ligeros (por debajo de los 3MB) para su correcto funcionamiento en web.

Creación de la web

Finalmente, creamos la web dedicada al proyecto y programamos una disposición en tres columnas de GIFs. Al hacer click en una de ellas se abre una página en la cual se puede ver la animación en tamaño más grande, con los botones "Siguiente" y "Anterior" para su consulta en orden cronológico. En la parte superior de la web o header colocamos nuestro logo personal a la izquierda y el título "Diarios Animados (2019-2022)" a la derecha, ambos permitiendo la redirección a la página principal al hacer click encima [Fig. 63].

⇒ GAT ⇐

DIARIOS ANIMADOS (2019-2022)

10.12.2021



< PREV PROJECT

NEXT PROJECT >

Fig. 63. Agathe Pias. Captura de pantalla de la web del proyecto *Diarios animados* (2019-2022).

6. CONCLUSIONES

En nuestro afán inicial de buscar respuestas y partiendo de la mencionada experiencia individual, llegamos a ubicarnos en un contexto social y político que nos propone numerosos análisis sobre las razones por la que tuvimos esta vivencia, abrazando el famoso lema “lo privado es político”. Para ello nos apoyamos en lecturas claves sobre la construcción de los roles de género y los numerosos testimonios compartidos en redes sociales desde el *#MeToo* aunque nos encontramos frente a una escasez de referencias en el ámbito artístico en lo relativo a la violencia psicológica a pesar de ser un problema de salud mundial.

Este hecho en nuestro caso refuerza una necesidad interna de crear obras que traten de esta temática desde la primera persona, tanto para visibilizarlo como para reflexionar sobre ello. Así pues, la primera aproximación *Souviens-toi* (Pias, 2018) constituye una obra en bruto, un desahogo espontáneo aunque quizás algo abstracto respecto a la temática que nos atañe. Con *Una historia tóxica* (Pias, 2019) en cambio sintetizamos nuestra historia personal y abrimos definitivamente las puertas de nuestra intimidad mediante la experimentación con juegos visuales dentro del formato diario impreso. Finalmente, *Diarios animados* (2019-2022) establece los fundamentos de nuestra línea de trabajo en torno a esta temática, adaptando los contenidos de *Una historia tóxica* al formato animado y ampliando el proyecto a vivencias más recientes manteniendo siempre rasgos estéticos y narrativos del diario.

La contextualización de nuestra obra nos ha permitido entender su origen y funciones a la vez que explorar las posibilidades narrativas y visuales que ofrece la técnica que utilizamos a través del análisis de numerosas referencias. Si bien existe teorización sobre los vídeo-diarios, en cambio los diarios animados -probablemente por su aparición reciente- no benefician de una denominación oficial ni han sido objeto de estudios fílmicos hasta la fecha, exceptuando los diarios de viaje que se enmarcan en el cine documental. Así pues, a través de una extensa búsqueda filmográfica y del análisis detallado de las referencias encontradas conseguimos extraer de ellas códigos y modos de hacer de sus

autores, que combinan características propias del audiovisual con las del *sketchbook* o de la ilustración.

En este sentido, podemos afirmar que estamos contribuyendo a un mejor entendimiento de este subgénero en devenir, tanto en el aspecto teórico como en el práctico por medio de nuestra producción propia.

El proceso de trabajo que hemos desarrollado se continuará en nuestra futura tesis doctoral teórico-práctica *Autobiografías animadas*. En ella extenderemos el objeto de estudio al conjunto de las escrituras del yo, incluyendo memorias, ensayos, cartas, etc. a través de la animación. Seguiremos ampliando esta línea de investigación práctica y realizaremos pruebas experimentales aplicadas a la expresión autobiográfica.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PELÍCULAS Y CORTOMETRAJES

- Charrier, M. (Dirección). (2010). *12 Sketches on the impossibility of being still* [Película].
- Dragić, N. (Dirección). (1974). *Dnevnik* (Diary) [Película]. Obtenido de <https://vimeo.com/178838659>
- Dubois, B. (Dirección). (2010). *Madagascar, Carnet de Voyage* [Película]. Obtenido de <https://vimeo.com/120474422>
- Herguera, I. (Dirección). (2010). *Ámár* [Película]. Obtenido de <https://vimeo.com/51592412>
- Mekas, J. (Dirección). (1969). *Diaries, Notes and Sketches* [Película].
- Paronnaud, V. y Satrapi, M. (Dirección). (2007). *Persépolis* [Película].
- Patthey, S. (Dirección). (2017). *Travelogue Tel Aviv* [Película].
- Perlov, D. (Dirección). (1973-1983). *Diary* [Película].
- Ribeiro, J. M. (Dirección). (2010). *Viagem a Cabo Verde* [Película].
- Schnitzer, D. (Dirección). (2018). *En Septembre J'ai Déménagé en France* [Película]. Obtenido de https://vimeo.com/271545667?embedded=true&source=video_title&owner=24945641
- Schnitzer, D. (Dirección). (2019). *Entre deux, journal intime* [Película].
- Siminiani, E. L. (Dirección). (2012). *Mapa* [Película]. Obtenido de <https://www.filmin.es/pelicula/mapa>

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

- Allard, L. (2010). *Un encuentro entre el cine doméstico y el experimental: el cine personal*. En E. C. Álvarez, *La casa abierta. En cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (págs. 255-272). Madrid: Ocho y Medio, Libros de cine.
- Animacam. (9 de diciembre de 2016). Animacam. Obtenido de *Los inicios de la animación: Émile Reynaud*: <https://animacam.tv/los-inicios-de-la-animacion-emile-reynaud/>
- Bergala, A. (1998). *Si "je" m'étais conté*. En A. Bergala, *Je est un film* (pág. 5). Éditions ACOR.
- Bergala, A. (2008). *Si "yo" me fuera contado*. En G. M. Gutiérrez, *Cineastas frente al espejo* (págs. 27-34). Madrid: T&B Editores.
- Besançon, G. (1989). *Les fonctions du journal intime. A propos du journal de Lucio Cardoso*. Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, 73-90.
- Bort Gual, I. (25 de julio de 2011). *Análisis fílmico*. Obtenido de Sistema de narradores:

<http://www.analisisfilmico.uji.es/web/sistema-de-narradores/>

Campos, I. M. (2013). Tesis doctoral. *La cámara como escritura en la creación audiovisual de Bill Viola (The Passing), Alan Berliner (Nobody's business) y Agnès Varda (Les glaneurs et la glaneuse)*. Madrid.

Croquet, P. (14 de octubre de 2018). Le Monde. Obtenido de *#MeToo, du phénomène viral au « mouvement social féminin du XXIe siècle*: https://www.lemonde.fr/pixels/article/2018/10/14/metoo-du-phenomene-viral-au-mouvement-social-feminin-du-xxie-siecle_5369189_4408996.html

Cuasante Fernández, E. (2018). *Las escrituras del yo y sus variantes funcionales*. Revista de Filología, 25-39.

Cuevas Álvarez, E. (2008). *Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta*. En G. Martín Gutiérrez, *Cineastas frente al espejo* (págs. 101-120). Madrid: T&B Editores.

De Greef, W. (1995). *Digressions sur le journal filmé*. En Y. &.-M. Beauvais, *Le Je filmé*. París: Editions du Centre Pompidou.

Denis, S. (2017). *Le cinéma d'animation. Techniques, esthétiques, imaginaires*. Malakoff: (3ª ed.) Armand Colin.

Díaz Pérez, E. (Junio-Julio de 2015). Mercurio. Fundación José Manuel Lara. Obtenido de <http://mercurio.fundacionjmlara.es/secciones/entrevista/anna-caballe-el-diario-es-un-genero-que-ha-sido-victima-de-nuestra-historia/>

ECAM, C. L. (2020). Guía didáctica. *El documental / la no ficción*. Obtenido de <https://ecam.es/guia-didactica/>

Fernández Guerra, V., & Alonso Ruiz de Erentzun, E. (2018). "La última vez que te escribí". *Contemporizando el concepto de documento en la cultura de la imagen documental: correspondencias fílmicas y diarios filmados*. Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica, 877-892.

Fernández Sánchez, A. (2016). *Entre la invención y la realidad: animación como técnica de expresión de la memoria*. Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte, 134-147.

Font, D. (2008). *A través del espejo. Cartografías del yo*. En G. M. Gutiérrez, *Cineastas frente al espejo* (págs. 35-52). Madrid: T&B Editores.

Gómez Gómez, A. (2015). *La transparencia de un diario audiovisual de ficción: "Mapa" (2012), de Elías León Siminiani*. Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica, 24, 361-374. doi:10.5944/signa.vol24.2015.14712

Gusdorf, G. (1991). *Les écritures du moi*. París: Odile Jacob.

Hégéle, S. (2018). *Diario íntimo, ¿una escritura del silencio? Laboratorio en femenino*. Travessias, Vol. 12, nº1, p. 277-288.

Heit, L. (2013). *Animation Sketchbooks*. San Francisco: Chronicle Books.

Jossua, J.-P. (2003-2004). *Le journal comme forme littéraire et comme itinéraire de vie*. Revue des sciences philosophiques et théologiques, 703-714.

- Lejeune, P. (1991). *El pacto autobiográfico*. Suplementos Anthropos, 47-61.
- López Izquierdo, M. Á. (2011). *Ámár, un cortometraje de Isabel Herguera*. Con A de Animación, 15-18.
- Lorenzo Hernández, M. C. (2013). *Cuadernos de viajes animados: memoria, tránsito y experiencia*. ANIMA, 135-151.
- Luque Amo, Á. (2017). *Literatura y autobiopolítica: aportaciones de Michel Foucault a la teoría de la autobiografía*. 425°F, 18-35.
- Martín Gutiérrez, G. (2008). *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores.
- Moço Aparicio, A. S. (2019). *Escrituras contemporáneas: el cine de animación*. Praxis & Saber, 221-246.
- Monleón Pradas, M. (2021). *Identidad, violencia de género y activismo feminista en el arte transmedia. El video-diario y el diario digital*. En P. O. Laura Baigorri Ballarín, *Cuerpos conectados: arte, identidad y autorrepresentación en la sociedad transmedia* (págs. 153-162). Madrid: Dykinson.
- Moreno Ruiz, P. (2019). *'News from home' de Chantal Akerman: el documental autobiográfico en el contexto del documental contemporáneo*. Fonseca, Journal of Communication, 103-115.
- Munárriz Ortiz, J. (2013). *Investigación y tesis doctoral en Bellas Artes*. Madrid: (No publicado). Obtenido de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/23022/>
- Muñoz Londoño, D. L. (2017). *Análisis pictórico-literario del Diario Íntimo de Frida Kahlo*. Trabajo de Fin de Máster, Pontificia Universidad Javeriana. Colombia.
- Penfold, R. B. (2018). *Quiéreme bien, una historia de maltrato*. (M. Fernández de Villacencio, Trad.) Bilbao: Astiberri Ediciones.
- Pérez, E. D. (Junio-Julio de 2015). *Anna Caballé: "El diario es un género que ha sido víctima de nuestra historia"*. Obtenido de Mercurio. Fundación José Manuel Lara: <http://mercurio.fundacionjmlara.es/secciones/entrevista/anna-caballe-el-diario-es-un-genero-que-ha-sido-victima-de-nuestra-historia/>
- Pinotti, L. (2016). *Los documentales animados como síntoma del arte contemporáneo*. Me manda Walt, 19-31.
- Russell, C. (1999). *Autoethnography: Journeys of the Self. Experimental Ethnography*. Durham: Duke University Press.
- Vannier, C. (2018). *Poulou y el resto de mi familia*. Barcelona: Roca Libros.
- Winkowski, E. (01 de enero de 2018). *Video Collage: A sanctuary from politics. An interview with Erik Winkowski*. Beyond Photography. (R. Blackwell, & N. Winge, Entrevistadores) Obtenido de <https://www.beyondphotography.online/interviewed-erik-winkowski>
- Winkowski, E. (s.f.). Erik Winkowski. Obtenido de <https://www.erikwinkowski.com/>
- Winkowski, Erik [@erik.winkowski]. (2017-). Publicaciones [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 08 de junio de 2022, de <https://www.instagram.com/erik.winkowski/>

8. LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Sophie Calle, Les Autobiographies (1995). Panel nº7. Fotografía sobre paneles. 120.2 x 170.5 cm. Recuperado del repositorio del Centro Pompidou. URL [<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/czA5nKe>] p.20

Figura 2. Sophie Calle, Les Autobiographies (1995). Panel nº2. Fotografía sobre paneles. 120.2 x 170.5 cm. Recuperado del repositorio del Centro Pompidou. [<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/czA5nKe>] p.20

Figura 3. Sophie Calle, Les Autobiographies (1995). Panel nº5. Fotografía sobre paneles. 120.2 x 170.5 cm. Recuperado del repositorio del Centro Pompidou. [<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/czA5nKe>] p.20

Figura 4. Frida Kahlo, El Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato (2001). Recuperado de [<https://www.editorialrm.com/libros/el-diario-de-frida-kahlo/>] p.21

Figura 5. Imagen promocional de la cámara Sony CV Portapack. (1965). Recuperado de [<https://proyectoidis.org/sony-cv-2000/>] p. 22

Figura 6. Jonas Mekas. Fotogramas de Diaries, Notes and Sketches. (1969). Recuperado de [<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/c6bkkj>] p. 23

Figura 7. Elías León Siminiani. Cartel de Mapa (2012). Recuperado de [<https://cineuropa.org/es/film/283761/>] p. 25

Figura 8. Elías León Siminiani. Fotograma de Mapa. (2012). Recuperado de [<https://entretantomagazine.com/wp-content/uploads/2013/02/Siminiani.jpg>] p. 26

Figura 9. Magali Charrier, Fotograma de 12 Sketches on the impossibility of being still (2010). Recuperado de la web personal de la artista. URL vídeo [<https://www.magalicharrier.com/copie-de-the-wig-and-the-triangle>]. Código temporal: [00:04:23]. p.31

Figura 10. Magali Charrier, Fotograma de 12 Sketches on the impossibility of being still (2010). Recuperado de la web personal de la artista. URL vídeo [<https://www.magalicharrier.com/copie-de-the-wig-and-the-triangle>]. Código temporal: [00:02:36]. p.32

Figura 11. Erik Winkowski, Video Sketchbooks (2017-). Captura de pantalla de su perfil de Instagram @erikwinkowski. Recuperado de [<https://www.instagram.com/erik.winkowski/?hl=fr>]. p.33

Figura 12. Samuel Patthey y Silvain Monney, Fotograma de Écorce (2020). Recuperado de la web personal de Samuel Paththey. URL [<https://www.samuelpatthey.com/animation.html>]. p.34

Figura 13. Isabel Herguera. Fotograma de Ámár (2010). Recuperado de [<https://vimeo.com/51592412>]. Código temporal [00:00:29]. p.30

Figura 14. Isabel Herguera. Fotograma de Ámár (2010). Recuperado de [<https://vimeo.com/51592412>]. Código temporal [00:06:37]. p.30

Figura 15. Isabel Herguera. Fotograma de Ámár (2010). Recuperado de [<https://vimeo.com/51592412>]. Código temporal [00:06:48]. p.30

Figura 16. Bastien Dubois, Fotograma de Madagascar, carnet de voyage (2010). Recuperado de [<https://vimeo.com/120474422>]. Código temporal [00:02:01]. p.30

Figura 17. José Miguel Ribeiro, Fotograma de Viagem a Cabo Verde (2010). Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=uZOSyFcb_DA]. Código temporal [00:00:03]. p.30

- Figura 18.** Bastien Dubois, Fotograma de Madagascar, carnet de voyage (2010). Recuperado de [<https://vimeo.com/120474422>]. Código temporal [00:01:36]. p.31
- Figura 19.** José Miguel Ribeiro. Fotograma de Viagem a Cabo Verde (2010). Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=uZOSyFcb_DA]. p.31
- Figura 20.** Isabel Herguera. Fotograma de Ámár (2010). Recuperado de [<https://vimeo.com/51592412>]. Código temporal [00:03:01]. p.32
- Figura 21.** Alfred Hitchcock. Fotograma de Vértigo (1958). Recuperado de [<https://zootropico.wordpress.com/2012/08/13/los-simbolos-de-lo-cotidiano-en-hitchcock/>]. p.32
- Figura 22.** Samuel Patthey. Fotograma de Travelogue Tel Aviv (2017). Recuperado de [<https://vimeo.com/425216489>]. p. 39
- Figura 23.** Íbid.
- Figura 24.** Íbid.
- Figura 25.** Stephen Hillenburg. Fotograma de Animation Diary (1991-1992). Recuperado de [Heit, L. (2013). Animation Sketchbooks. San Francisco: Chronicle Books, p. 40
- Figura 26.** Stephen Hillenburg. Fotograma de Animation Diary (1991-1992). Recuperado de [Heit, L. (2013). Animation Sketchbooks. San Francisco: Chronicle Books, p. 40
- Figura 27.** Emilio Martí. Fotograma de Desanimado (2011). Recuperado de [<https://emiliomarti.com/cine/desanimado/>]. p. 42
- Figura 28.** Bastien Dubois. Fotograma de Souvenir, souvenir (2020). Recuperado de [<https://vimeo.com/669125796>]. p. 43
- Figura 29.** Daniella Schnitzer. Entre Deux, journal intime (2019). Recuperado de [Enlace privado con contraseña proporcionado por la autora]. p.44
- Figura 30.** Íbid. p. 47
- Figura 31.** Bastien Dubois. Fotograma de Souvenir, souvenir (2020). Recuperado de [<https://vimeo.com/669125796>]. p. 47
- Figura 32.** Íbid.
- Figura 33.** Isabel Herguera. Fotograma de Ámár (2010). Recuperado de [<https://vimeo.com/51592412>]. p.47
- Figura 34.** Daniella Schnitzer. Entre Deux, journal intime (2019). Recuperado de [Enlace privado con contraseña proporcionado por la autora]. p.47
- Figura 35.** Grupo de consciousness raising durante una reunión para la Women 's March de Nueva York, 1972. Fotografía de archivo de la Harvard University, Schlesinger Library on the History of Women in America. Recuperado de [<https://commonslibrary.org/consciousness-raising/>]. p. 49
- Figura 36.** Agathe Pias. Fotograma de Souviens-toi (2018). Código temporal [00:01:26]. p. 50
- Figura 37.** Agathe Pias. Fotograma de Souviens-toi (2018). Código temporal [00:00:23]. p. 52
- Figura 38.** Agathe Pias. Fotografía detalle de Una historia tóxica (2019). p. 53
- Figura 39.** Íbid. p. 54
- Figura 40.** Íbid. p. 55
- Figura 41.** Sole Otero. Página de Poncho Fue (2017). p. 59
- Figura 42.** Agathe Pias. Detalle de Recuerdos tóxicos (2019-2022).
- Figura 43.** Agathe Pias. Fotograma de Dependencia obsesiva de la serie Recuerdos tóxicos (2019-2022). p. 60
- Figura 44.** Agathe Pias. Fotograma de Baños de la serie Recuerdos tóxicos (2019-2022). p. 61
- Figura 45.** Agathe Pias. Fotograma de Sauvage de la serie Recuerdos tóxicos (2019-2022). p. 61
- Figura 46.** Agathe Pias. Fig. 46. Agathe Pias. Fotograma de Tetas caídas de la serie Recuerdos tó-

xicos (2019-2022). p. 62

Figura 47. Agathe Pias. Fotograma de Dibujos estratégicos de la serie Recuerdos tóxicos (2019-2022). p. 62

Figura 48. Agathe Pias. Fotograma de Aula de dibujo de la serie Recuerdos tóxicos (2019-2022). p. 63

Figura 49. Agathe Pias. Fotograma de Dibujos estratégicos de la serie Recuerdos tóxicos (2019-2022). p. 63

Figura 50. Agathe Pias. Fotograma de Dibujos estratégicos de la serie Recuerdos tóxicos (2019-2022). p.63

Figura 51. Agathe Pias. Fotogramas de Borracho 1 de la serie Borrachos (2022). p. 65

Figura 52. Agathe Pias. Fotograma de Borracho 1 de la serie Borrachos (2022). p. 66

Figura 53. Agathe Pias. Fotografía de referencia para la postura de un fotograma de Borracho 2. p. 68

Figura 54. Agathe Pias. Detalle de fotograma de Borracho 2 de la serie Borrachos (2022). p. 68

Figura 55. Agathe Pias. Detalle de fotograma de Amigas 1 de la serie Cuidados (2022). p. 70

Figura 56. Agathe Pias. Detalle de fotograma de Mamá de la serie Cuidados (2022). p. 71

Figura 57. Agathe Pias. Proceso de ajustes de posición para Mujer 1 de la serie Reflexiones (2022). p. 72

Figura 58. Agathe Pias. Proceso de ajustes de posición para Abuelo 1 de la serie Reflexiones (2022). p. 74

Figura 59. Agathe Pias. Secuencia de fotogramas de Twitter de la serie Reflexiones (2022). p. 75

Figura 60. Agathe Pias. Captura de pantalla de la web dedicada al proyecto Diarios Animados (2019-2022). p. 78

Figura 61. Agathe Pias. Toma de fotografías de cuadernos en entornos urbanos (2022). p. 79

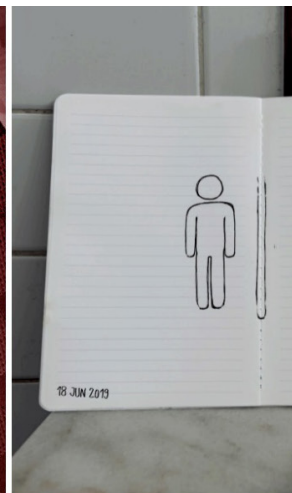
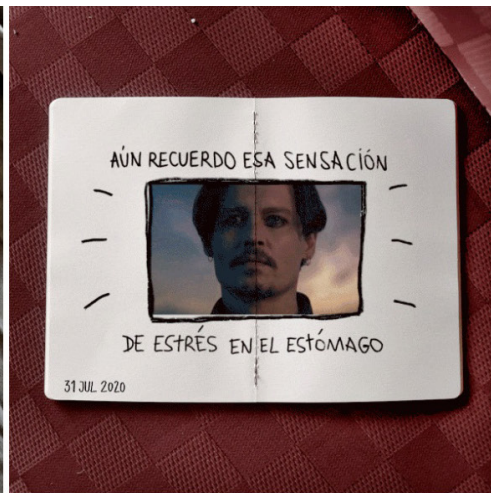
Figura 62. Íbid.

Figura 63. Agathe Pias. Captura de pantalla de la web del proyecto Diarios animados (2019-2022). p. 80

9. ANEXOS

_ Dirección URL de la web del proyecto

gatttt.com/diario



INTERVIEW TO DANIELLA SCHNITZER

JUNE 2022 - IDIOMA ORIGINAL

1. Entre Deux, Journal Intime is a very personal short film that conveys a feeling of yours. What was the trigger that made you decide to create it?

The trigger for making the film was my personal experience of living in between two countries and searching for a place where I feel I belong. I really like diaries in cinema and I have collected lots of experiences since I moved to France, so when we were asked to do a graduation film in my school, I knew that this would be the theme.

2. Did you keep a written or illustrated diary before making Entre-deux? Did it serve as a guide?

I didn't have a written diary, but I'm drawing in my sketchbook daily, writing my experiences and sketching the people I meet, so it served me as a diary in a way. When I made the film I used it for inspiration. Also in my visits to Israel I took lots of photos that were used as inspiration as well.

3. To which extent do you feel that you made it for yourself and to which extent do you feel that it was for others?

All the films that I make are kind of a therapy to me, and they are always from my personal point of view and about my personal experiences. When I made this film I tried to see how this experience can relate to others as well. so I tried to communicate my experiences visually, like the split screen between the two countries and the play with the colors. But it's true that this was a question that I was asking myself all the time. How to make a personal film that will be global and speak to others as well.

4. Regarding the creative process: how did you come to the conclusion to use the cut-out technique, the colors, the sounds? Did you use existing archival material?

I chose cut out because it's a technique I already know and like and felt comfortable with.

For the colors I wanted a clear visual separation between the two countries and to show by the colors of the main character that she is split between them. I knew I wanted Israel to be a warm color so I chose the Yellow color range, and so I chose the color of France to be a colder color that would look good along with the first color I chose.

For the sound I made a mix between sounds I recorded with actors along with real sounds I recorded in the streets of Israel and France.

I wanted the film to be a mix between documentary and fiction, between things a bit imaginary (like the moment with the street light who becomes a palm tree or the moment in the coffee place in the end), to some real-life moments (like the moment in the cinema).

5. How much of it do you leave to play around, experimentation? Do you follow an established script or do you leave yourself some freedom?

It was very hard for me to find the structure of the film because I had lots of ideas that I wanted to show, so I had to find some sort of a narrative to connect them all. The thing that helped me was to start putting my ideas in an animatic which I constantly changed, and as well writing the voice over helped me to connect it all together. so there was basically no script. It was a bit like working on a live-action diary, I had my scenes before and I searched how to connect them in the editing. This is why I like the genre of diaries in cinema because I find it more free and intuitive.

ENTREVISTA A DANIELLA SCHNITZER

JUNIO 2022 - TRADUCCIÓN A CASTELLANO

1. Entre Deux, Journal Intime es un cortometraje muy personal que transmite una sensación tuya. Cuál fue el detonante que te impulsó a realizarlo?

El detonante para hacer la película fue mi experiencia personal de vivir entre dos países y buscar un lugar al que pertenecer. Me gustan mucho los diarios en el cine y he recogido muchas experiencias desde que me mudé a Francia, así que cuando nos pidieron que hiciéramos una película de graduación en mi escuela, supe que ese sería el tema.

2. Llevabas un diario escrito o ilustrado antes de realizar Entre-deux? Te sirvió de guía?

No tenía un diario escrito, pero dibujaba a diario en mi cuaderno de bocetos, escribía mis experiencias y dibujaba a la gente que conocía, así que en cierto modo me sirvió de diario. Cuando hice la película me sirvió de inspiración. Además, en mis visitas a Israel tomé muchas fotos que también me sirvieron de inspiración.

3. Hasta qué punto sientes que lo realizaste para ti y hasta qué punto sientes que fue para los demás?

Todas las películas que hago son una especie de terapia para mí, y siempre son desde mi punto de vista personal y sobre mis experiencias personales. Cuando hice esta película traté de ver cómo esta experiencia podría relacionarse también con los demás. Así que traté de comunicar mis experiencias visualmente, como con la pantalla dividida entre los dos países y el juego con los colores. Pero es cierto que era una pregunta que me hacía todo el tiempo: ¿cómo hacer una película personal que sea global y que hable también a los demás?

4. Hablando del proceso creativo: cómo llegaste a la conclusión de usar la técnica del cut-out, los colores, los sonidos? Usaste material de archivo existente?

Elegí el cut out porque es una técnica que ya conozco, me gusta y me siento cómoda con ella.

Para los colores, quería una clara separación visual entre los dos países y mostrar por los colores de la protagonista que está dividida entre ellos. Sabía que quería que Israel fuera un color cálido, así que elegí la gama de colores amarillos, y entonces elegí el color de Francia para que fuera un color más frío que quedara bien junto con el primer color que elegí.

Para el sonido hice una mezcla entre sonidos que grabé con los actores junto con sonidos reales que grabé en las calles de Israel y Francia.

Quería que la película fuera una mezcla entre el documental y la ficción, entre cosas un poco imaginarias (como el momento con la farola que se convierte en palmera o el momento en el café del final), a algunos momentos de la vida real (como el momento en el cine).

5. Cuánta parte dejas al azar, la experimentación? Sigues un guión establecido o te dejas una parte de libertad?

Me costó mucho encontrar la estructura de la película porque tenía muchas ideas que quería mostrar, así que tenía que encontrar algún tipo de narrativa para conectarlas todas. Lo que me ayudó fue empezar a poner mis ideas en una animática que cambiaba constantemente, y también escribir la voz over me ayudó a conectarlo todo. Así que básicamente no había guión. Era un poco como trabajar en un diario de acción real, tenía mis escenas antes y buscaba cómo conectarlas en el montaje. Por eso me gusta el género de los diarios en el cine, porque lo encuentro más libre e intuitivo.

SALIMOS A DAR UNA VUELTA POR EL CENTRO. HACE 35°C Y ES UN JODIDO INFIERNO.

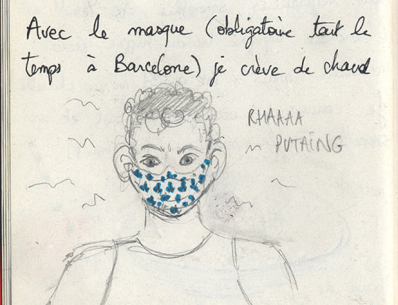


LAS 13 ESTO YA ES INSOPORTABLE. LUNDI
 OLVEMOS AL FUEGO LENTO PARA COMER. JOUR MON JOURNAL DE VACANCES SUR LA TABLETE.
 SIESTÓN EN EL HOTEL Y VAMOS A LA GALA DE CLAUSURA A LAS 21:00HJN MANGE, ON BOUQUINE, À L'HEURE DE LA SIESTE
 MAMAN DORT UN PEU PENDANT QUE JE M'INITIE AU CROCHET (j'é galère) Je suis obligée de tout défaire tout le temps sauf

MARDI
 JE MET À L'EAU QUI EST VRAIMENT SEBÉ ÉPARGNÉ. VOYER 8H45. MAMAN VIENT SE CACHER
 ON ENTRENT LES TRAVAUX POUR LE SARCOS MON LIT ET PAPA NOUS ENLÈVE LA COUVERTE
 MAGE DE WARD → AVER CHERCHER DE L'EAU, J RANGE TOUT. DIRECTION LA COUVERTURE/RADE, UN
 EL CROISE JUSQU'À 1m et QUELQUES WARD VILLAGES MÉDIEVAL TOURISTIQUE DU COIN. ON SOUFFRE
 DESSUS ET ON RENVOIE LE FOND DES PAPA, BEP de GENS ⊕ PLEIN DE BOUQUINES QUI
 COUVRE AVEC DU SABLE PLEIN DE MÈDE EMPÊCHMENT DE SE BALADER VRAIMENT. DISNEYLAND, ON SE
 DE BASS, ARGILE BIZARRE, LA COULEUR COMME CARCASSONNE MAIS ⊕ FEIT ENCORE. ON SE
 ST DÉGUEULASSE) ET WILDOPE PEU À CASSE VITE FAIT ET SUR LA ROUTE ON CROISE
 EN SORNE. ON SE RIVICET DU S'EN LE VILLAGE DE NANT ♥ QUI EST SUR LA T.N
 LE SOIR PÂTES AU SAUVON PAR MOIN D'UN MARCHÉ DE PRODUCTEURS SUR LA PLACE
 L AU BIEN DEPUIS LE RETOUR, JE ME D'UN MARCHÉ DE PRODUCTEURS SUR LA PLACE
 VUHE. ⊕ MEC AVEC SON TUYAU ON ACHÈTE: bouillons / Conte / Pavé chèvre
 D'ARROSBAGE. "AM ON N'A PAS SA du melon des pêches (j'aime la chèvre)
 À PARIS" "VASY" "C'EST BIEN des tomates avanas du jambon de pays / bouillons
 "TOURNE - TOI" AVEC SA CLÈRE

AUVERGNE 3 Août - 3 Août 2020
 Lundi 3 Août
 Départ avec Maman. RDV 9h30 Nation pour récupérer les filles. Arbitrette est là mais pas Nana. On la voit au loin et on gueule, elle monte en voiture. On va jusqu'à Pont de Sévres, on attend Zizi, elle arrive. Maman repart et Nana se vend compte au passage prier que son sac à dos (avec clés, toute sa vie) est resté dans le véhicule. Appels désespérés à Maman qui heureusement répond! Elle ns le ravienne et on monte en voiture avec Zizi. Elles nous mettent Céline Dion "Pour que tu m'aimes encore" au grand désespoir de Taïvite et moi, Pais Britney Spears. Qq autres

Ça s'appelle Sandwiches. C'est bon mais se mange à mort d'assaisonnement! Ensuite je retourne à la gare (il fallait aller tout droit donc à l'aller j'avais mis 2x plus de temps)



Avec le masque (obligatoire tout le temps à Barcelone) je crève de chaud
 JOURNÉE GIANDE, MAMAN EST FATIGUÉE, JE MORS
 JOUR MON JOURNAL DE VACANCES SUR LA TABLETE.
 MANGE, ON BOUQUINE, À L'HEURE DE LA SIESTE
 MAMAN DORT UN PEU PENDANT QUE JE M'INITIE AU CROCHET (j'é galère) Je suis obligée de tout défaire tout le temps sauf

MARDI
 JE MET À L'EAU QUI EST VRAIMENT SEBÉ ÉPARGNÉ. VOYER 8H45. MAMAN VIENT SE CACHER
 ON ENTRENT LES TRAVAUX POUR LE SARCOS MON LIT ET PAPA NOUS ENLÈVE LA COUVERTE
 MAGE DE WARD → AVER CHERCHER DE L'EAU, J RANGE TOUT. DIRECTION LA COUVERTURE/RADE, UN
 EL CROISE JUSQU'À 1m et QUELQUES WARD VILLAGES MÉDIEVAL TOURISTIQUE DU COIN. ON SOUFFRE
 DESSUS ET ON RENVOIE LE FOND DES PAPA, BEP de GENS ⊕ PLEIN DE BOUQUINES QUI
 COUVRE AVEC DU SABLE PLEIN DE MÈDE EMPÊCHMENT DE SE BALADER VRAIMENT. DISNEYLAND, ON SE
 DE BASS, ARGILE BIZARRE, LA COULEUR COMME CARCASSONNE MAIS ⊕ FEIT ENCORE. ON SE
 ST DÉGUEULASSE) ET WILDOPE PEU À CASSE VITE FAIT ET SUR LA ROUTE ON CROISE
 EN SORNE. ON SE RIVICET DU S'EN LE VILLAGE DE NANT ♥ QUI EST SUR LA T.N
 LE SOIR PÂTES AU SAUVON PAR MOIN D'UN MARCHÉ DE PRODUCTEURS SUR LA PLACE
 L AU BIEN DEPUIS LE RETOUR, JE ME D'UN MARCHÉ DE PRODUCTEURS SUR LA PLACE
 VUHE. ⊕ MEC AVEC SON TUYAU ON ACHÈTE: bouillons / Conte / Pavé chèvre
 D'ARROSBAGE. "AM ON N'A PAS SA du melon des pêches (j'aime la chèvre)
 À PARIS" "VASY" "C'EST BIEN des tomates avanas du jambon de pays / bouillons
 "TOURNE - TOI" AVEC SA CLÈRE

AUVERGNE 3 Août - 3 Août 2020
 Lundi 3 Août
 Départ avec Maman. RDV 9h30 Nation pour récupérer les filles. Arbitrette est là mais pas Nana. On la voit au loin et on gueule, elle monte en voiture. On va jusqu'à Pont de Sévres, on attend Zizi, elle arrive. Maman repart et Nana se vend compte au passage prier que son sac à dos (avec clés, toute sa vie) est resté dans le véhicule. Appels désespérés à Maman qui heureusement répond! Elle ns le ravienne et on monte en voiture avec Zizi. Elles nous mettent Céline Dion "Pour que tu m'aimes encore" au grand désespoir de Taïvite et moi, Pais Britney Spears. Qq autres

J'adore ces chaussures mais avec elles je ne passe par inaperçue (et avec la valise non plus)



Après avoir fait la queue spéciale Covid-19, je monte dans le train pour Perpignan en 1ère classe
 Arrivée à Perpignan - ville migraineuse mais visiblement très pauvre
 Appartement - excentricité - immeuble effondré
 ON JOUE (SÛREMENT A TOUT)

bonhomme (grathaha - rire de bébé d'Axel et Triune) il s'm remue vite...
 On fait une pause déjeuner où on est horrales par les guêpes puis on y retourne. C'est là que Clack réunit les anneaux! Moi je commence à faiblir et je m'assois en plein milieu des parcours, faisant chier Etienne par le même occasion ⊕ Axel et Claire se font des bisous entre deux étapes de parcours et c'est trop mignon. On arrive un peu crevés quand au moment de sortir je leur demande si j'ai le temps de manger une glace. Je l'achète et là ils se rendent compte qu'on peut accéder au parcours filter. Ils m'abandonnent complètement avec mon super Twister pour jouer à se lancer des grosses boules de yoga dans la tronche, tomber en arrière et vu d'en bas

MARDI 3 AOÛT
 JOURNÉE ACCROBRANCHE!! CUEM & LAURANNE VONT BALADER + LE RESTE ACCROBRANCHE. ON FAIT 2 PARCOURS DONT 1 ASSEZ CHAUD. AXI & CLAUDE FONT LE NOIR TÊTE BAISSÉE ET MOI J'AI LE SITE. JE LES REGARDE D'EN BAS ET JE BIEN MAIS RÉUSSIS! TROP FIÈRE D'ÊTRE CHE, LE SOIR GALETTES, ARÊTONNES, BOURGUES
 MERCREDI - PLUIE JUSQU'À 14H, ON PESTE
 Je finis ma glace mais Etienne a rouvert une crêpe et a mis du sang partout donc j'prend le toboggan pour sentir. On joue un peu au foot mais on se fait un peu emchié par des petits donc on doit faire gaffe (Axel envoia quand même une balle dans la gueule d'une fille). En sortant du toboggan Axel m'attendait en me montant

MARDI 3 AOÛT
 JOURNÉE ACCROBRANCHE!! CUEM & LAURANNE VONT BALADER + LE RESTE ACCROBRANCHE. ON FAIT 2 PARCOURS DONT 1 ASSEZ CHAUD. AXI & CLAUDE FONT LE NOIR TÊTE BAISSÉE ET MOI J'AI LE SITE. JE LES REGARDE D'EN BAS ET JE BIEN MAIS RÉUSSIS! TROP FIÈRE D'ÊTRE CHE, LE SOIR GALETTES, ARÊTONNES, BOURGUES
 MERCREDI - PLUIE JUSQU'À 14H, ON PESTE



ça a été un super week-end. de suis super triste mais c'est quand même mourant de le voir s'en aller
 Je finis ma glace mais Etienne a rouvert une crêpe et a mis du sang partout donc j'prend le toboggan pour sentir. On joue un peu au foot mais on se fait un peu emchié par des petits donc on doit faire gaffe (Axel envoia quand même une balle dans la gueule d'une fille). En sortant du toboggan Axel m'attendait en me montant

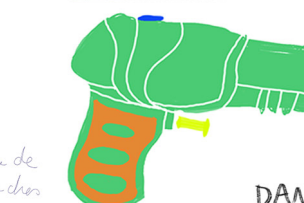
DAMOS UNA VUELTA POR EL CENTRO VAMOS A COMER AL MEST
 DESCANSAMOS EN EL HOTEL A UNA TIENDA DE FRIKADAS
 MAIKI SE COMPRO UN MINI JUEGO DE MESA MONÍSIMO = EL CLAIM
 DAMOS UNA VUELTA Y NOS ENCONTRAMOS CON RIQUÍSIMO, SÚPER CUI TODO

22 de JULIO de 1921



HEMOS IDO A ELCHE (ELX)
 PORQUE NO ME HAS DICHO DE STRANIES SI ME EL MARS NO ME INDICA UNA MIERDA JODER

LLEGAMOS AL TRYP (HOTEL) Y ME LLAMA VICENTE DEL FICIE PARA IR A LA ENTREVISTA
 CON EL CARTEL DE FONDO
 BLABLA BLABLA + UNOS MINUTOS de SENTIRME FAMOSA +



DAMOS UNA VUELTA POR EL CENTRO VAMOS A COMER AL MEST

DESCANSAMOS EN EL HOTEL A UNA TIENDA DE FRIKADAS
 MAIKI SE COMPRO UN MINI JUEGO DE MESA MONÍSIMO = EL CLAIM
 DAMOS UNA VUELTA Y NOS ENCONTRAMOS CON RIQUÍSIMO, SÚPER CUI TODO