

### 3.3.5. Obras y proyectos cinematográficos:



**1) Cortometraje “SERIE EXPERIMENTAL-I”(17-09-1991):  
(Docs.127,128,129)**

**Tomas**

**1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9,10.**

Se trata del primer montaje cinematográfico realizado en el proceso creativo. Consiste en una yuxtaposición heterogénea de imágenes animadas.

**a) Condiciones y requerimientos técnicos y programáticos:**

**1.- Condiciones técnicas:** La duración no puede exceder de un minuto, pues no hay espacio para más película en la cámara-proyector. La imagen adolece de problemas de sincronismo vertical. No es posible registrar ni proyectar más de 12 fotografías por segundo. La máquina no rebobina bien. La película se desparra porque la velocidad de rebobinado es demasiado lenta. El aparato vibra exageradamente. El objetivo no enfoca correctamente: le hace

falta una corrección de 4 dioptrías para poder enfocar a infinito.

En cuanto a la labor de positivado y montaje, se utiliza la única película de que se dispone, que es película pancromática BN que habrá que positivado por contacto. La operación de positivado resulta poco satisfactoria, por la imposibilidad de controlar adecuadamente el material sensible (Positivado en total oscuridad, con la ayuda de un flexo), que en el positivo pierde mucha calidad, lo que produce ansiedad e incertidumbre por lo que respecta al proceso técnico.

Por otra parte, en este agregado se incluyen fragmentos de película dibujados con estilógrafo y rotulador o raspados con cuchilla. Las uniones están pegadas con cola de cianoacrilato.

Los recursos de producción se limitan a la infraestructura que aporta el entorno familiar.

**2.- Enfoque programático:** El material disponible para realizar el montaje consiste en residuos de pruebas de funcionamiento del sistema técnico sin una relación entre los fragmentos que no sea la de ser producto de un único mecanismo. Esta realidad aboca a la decisión de considerar los fragmentos como unidades de una producción serializada susceptibles de ser montados mediante yuxtaposición. Hay elementos textuales

que introducen unidades de sentido en base a códigos privados (de consumo interno).

**b) Esquemas y partituras:**

1.- *Partitura literaria:* A partir de la tensión serial, el proceso creativo de apertura de mundo es como una vejiga que se infla desde la nada. Esa inflación le obliga a ocupar espacio, y por ello desplaza lo que le rodea. Además, podemos utilizar esa vejiga para sacudir a los demás, como hacen los cabezudos.

2.- *Montaje:* Yuxtaposición por corte de nueve tomas heterogéneas, con

aviso de inicio y de final.

**d) Recorrido:**

Obra realizada para consumo interno, el agregado “*Serie experimental I*” se exhibe en proyecciones caseras en el entorno familiar y para los amigos, utilizando en la proyección la propia cámara.

Se ha desintegrado en parte. Las tomas 1, 2, 3, 4 y 5 forman su núcleo básico, al que se fueron añadiendo posteriormente la tomas 6, 7, 8, 9 y 10, positivadas sobre material pancromático.



**2) Guión “EL ESPEJO DEL  
SER”(21-11-91):**

**(Docs.187, 188, 189, 190, 191, 192,  
193,194)**

**Toma 11**

Se trata de una idea para un documento autorreferente.

**a) Condiciones y requerimientos técnicos y programáticos:**

**1.- Condiciones técnicas:** El tipo de filmación debe ser estenopeico, fotograma a fotograma. La película, pancromática de BN. **2.- Enfoque programático:** Ante las crecientes necesidades técnicas planteadas, surge como reflexión y tema de fondo la preocupación por la disolución del individuo en las prácticas históricas: la tensión entre los procesos de reivindicación de la propia individualidad, que se entienden como de matriz estética y ligados a las experiencias corporales, y las fuerzas socializantes que disuelven al individuo en la corriente histórica. Se intuye la relación entre la potencia del soporte y la disolución de la

individualidad o la corporeidad (al modo de McLuhan ).

La cámara cinematográfica estenopeica casera es percibida como un soporte débil (una prolongación o prótesis del cuerpo), y el sistema vídeo, como un soporte fuerte, y por tanto, con capacidad de alienación.

La línea de trabajo hasta el momento ha consistido en intentar potenciar el soporte cinematográfico estenopeico como plataforma de acción comunicativa viable. Pero, ¿Cuándo llega el momento en el que la potencia del soporte es tal, que aliena al mensajero?

**2.- Programa:** Bajo el título “Documental autorreferente, el espejo del ser”, se establece una presentación del autor en presente, y una despedida en la que se presenta en pasado la cámara cinematográfica: 1) Hola, yo soy Augusto, y 2) Y esa era mi cámara estenopeica.

Se parte de una toma general en la que se ve a un sujeto con un espejo contra su cuerpo. La cámara se va acercando en un travelling fotograma a fotograma hasta que sólo se ve la propia cámara reflejada en el espejo.

La localización debería elegirse en función de la persistencia de un rumor de fondo. Un río o una carretera. Se plantea, por tanto, la necesidad de articular un discurso de tipo audio+visual. Las alternativas para lograrlo serían 1)adaptar un método de sonorización interno, 2) sincronizar la imagen muda con un sonido

externo pregrabado, 3) intercalar mensajes escritos en el mensaje visual, o 4) producir una síntesis de los procedimientos anteriores en un soporte nuevo (vídeo). Estamos en 1991 y no hay *Pentiums*.

**b) Recorrido:**

El planteamiento ha quedado sobre el papel, escrito y dibujado en dinA4 con plumilla y tinta china.

La *Toma 11* da una idea del planteamiento.



**3) Cortometraje "IRATIKO OIHANA"(8-12-1991): (Docs. 201, 202, 203, 204, 205, 206,)**

**Toma 12**

Se trata de una animación de imágenes estenopeicas.

**a) Condiciones y requerimientos técnicos y programáticos:**

*1.- Condiciones técnicas:* El tipo de filmación debe ser estenopeico, fotograma a fotograma. Se realizan pruebas de exposición para condiciones de iluminación correspondientes a  $1/125\text{seg.}$  y  $f5,6$ . La exposición adecuada para película pancromática Ilford FP4 ronda en torno 1 minuto. Ello significa que como máximo pueden registrarse 60 fotogramas por hora, es decir, que serían necesarias 18 horas para completar un minuto de proyección a 18 fotogramas por segundo, y ello considerando que se mantuvieran constantes las condiciones de luz, cosa imposible en exteriores.

Se calcula la necesidad de 10 metros de película para un día de rodaje.

La banda sonora consistirá en un fundido entre el rumor del viento, el

agua y la palabra, sin especificar cómo se llevará a cabo.

Los recursos de producción se limitan a la infraestructura que aporta el entorno familiar y los amigos.

El material fungible corre a cargo del sujeto investigador, que recibe ayuda del entorno familiar y de los amigos para el transporte y los actuantes.

*2.- Enfoque programático:* La obra debe ser de tipo documental, y realizada en exteriores. La intención es expresar un concepto, como en un cuadro signo, o un ideograma, de modo estático. El concepto estará relacionado con la idea existencial del devenir.

**b) Esquemas y partituras:**

*1.- Partitura literaria:* La obra se dividiría en tres partes. En la primera, habría una introducción escrita que nos hablaría de la situación espaciotemporal exacta en la que nos halláramos: Realizamos un documental en la selva de Irati el 7 de Diciembre de 1991. A continuación, entrarían las imágenes animadas estenopeicas en un plano secuencia. Para terminar, un colofón también escrito.

La banda sonora se introduciría instantes antes de las imágenes animadas, y finalizaría instantes después de éstas. Consistiría en un murmullo de viento que se convertiría en el sonido de una corriente de agua, que a su vez se fundiría en un rumor ininteligible de voces humanas, y luego a la inversa, de forma simétri-

ca, hasta desaparecer otra vez en un murmullo de viento.

2.- *Montaje*: El esquema técnico iba a ser una sucesión texto+imágenes y sonido+texto. Las imágenes consistirán en un plano exterior fijo invariable en el que se aprecia un río, un monte y personas.

d) Recorrido:

La obra no llegó a terminarse.

Quedan registradas las imágenes estenopeicas correspondientes a varias horas de trabajo, que constituyen la *Toma 12*, y fueron incluidas en parte en "*Kronologia I*".

El contenido conceptual de esta obra flota de manera inconsciente a la hora de concebir "*Tríptico*" (1999), sobre todo por lo que se refiere al sonido y a la filosofía subyacente.



#### 4) Proyecto "MARRASKILOA"

(12-12-91)-(23-12-93):

(210, 212, 213, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 269, 271, 273, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 328, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 362, 364, 365, 439, 440, /...../522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, / ...../582) )

Proyecto desarrollado junto a una colaboradora con la intención de realizarlo en base al sistema técnico.

##### a) Condiciones y requerimientos técnicos y programáticos:

1.- *Condiciones técnicas:* La obra deberá realizarse en base a un sistema mixto de filmación convencional y estenopeica. Su duración será de

unos cinco minutos. Podrá ser en color o en blanco y negro. Estará sonorizada.

Ello implica unos requerimientos técnicos mínimos, un cálculo de costes y una estrategia de financiación. Los requerimientos técnicos consisten básicamente en lograr una autonomía de rodaje suficiente, y un sistema óptico y mecánico fiable. El cálculo de costes se refiere a los siguientes particulares: película, procesado, sonorización, material fungible, colaboraciones, etc. Las estrategias de financiación consisten en buscar el dinero suficiente para hacer frente a los gastos de producción. Analizaremos ahora pormenorizadamente los aspectos que acabamos de citar:

- *Autonomía de rodaje.*- El aparato tomavistas tiene capacidad para almacenar menos de un minuto de película en la mejor de las condiciones. Ello limita la capacidad de rodaje en exteriores, pues no está previsto un sistema para recargar la máquina sin un cuarto oscuro. La alternativa que se baraja es modificar el diseño de la caja para aumentar la capacidad de almacenamiento (Docs.245, 269), o desarrollar un sistema de recarga sobre el terreno.

- *Sistema mecánico.*- Debe de reforzarse la fiabilidad del mecanismo de arrastre para evitar atascos (que se producen frecuentemente). La estabilidad y sincronismo de la imagen es también un problema que se intenta solucionar.

- *Sistema óptico.*- Es necesario adaptar un sistema óptico que permita asegurar las condiciones de enfoque y encuadre. Se opta por dotar a la cámara de un cuerpo para objetivos *Contax* que permite utilizar ópticas convencionales.

- *Coste de la película y el procesado.*- Se recaba información sobre costes de película y procesado en diferentes laboratorios cinematográficos: Fotofilm, Madrid Film, Riera, etc. De la información recibida se concluye que el coste de la película y el procesado excederá en el mejor de los casos de las 250.000 pesetas. Ante esa evidencia, se plantea la posibilidad de procesar de forma casera el negativo en blanco y negro, y realizar en el laboratorio únicamente el sonido y el positivado, con lo que la primera copia positiva pudiera salir por unas 100.000 pts.

- *Sonorización.*- Se recaba información de dos laboratorios de sonido, EXA y Sincronía, que concluyen que es imposible realizar un presupuesto sobre bases tan vagas como las ofrecidas.

- *Material de apoyo.*- Se piensa en recibir apoyo del entorno directo y quizás de la Casa de Cultura de Tolosa.

- *Colaboraciones.*- El entorno familiar y las amistades proporcionarían la colaboración necesaria para realizar el proyecto.

- *Estrategias de financiación.*- De los aspectos mencionados se colige que para poder realizar el pro-

yecto es imprescindible encontrar algún tipo de financiación. La particular idiosincrasia de las bases desde las que se parte hace difícil o inviable acceder directamente a subvenciones a la cinematografía, porque la estructura industrial del medio cinematográfico (Sociedades Anónimas, etc.) exige un mínimo de inversión y unas garantías técnicas que no se pueden asumir. Por ello, se encaminan los esfuerzos hacia el ámbito de las subvenciones a las artes plásticas y a la investigación universitaria. Se preparan sendos dossiers para las ayudas a las artes plásticas de la Diputación de Gipuzkoa, y para las becas de investigación doctoral del Gobierno Vasco. No son concedidas las ayudas y el proyecto se paraliza.

2.- *Enfoque programático:* Se trata de un trabajo de colaboración en el que hay un reparto de papeles. La colaboradora se encarga de los aspectos literarios de la obra, y el sujeto investigador aporta el sistema técnico.

La intención *explícita* del sujeto investigador es acumular esfuerzos para sacar adelante un proyecto que cree importante de cara al desarrollo del proceso de investigación, pues considera que con la colaboración le será más fácil acceder a determinados aspectos de la producción cinematográfica, como la difusión o las relaciones públicas, para los que no se siente especialmente dotado.

#### b) Esquemas y partituras:

1.- *Partitura literaria:* Se trata de

una escena en torno a una niña jugando a un juego de casillas dibujadas con tiza en el suelo en forma de espiral. Cada casilla tiene un número, y detrás de cada número se esconde un suceso de claras connotaciones psicoanalíticas.

En los Docs. 286-290 y siguientes puede consultarse la naturaleza del proyecto:

.....//Duración aproximada y número de planos imprescindibles con el planteamiento actual:

1.- La niña está jugando a la pata coja con una piedra.

1.A. Acercamiento curvilíneo hacia la niña (10 seg)

1.B. Plano de sus pies saltando y de la piedra (5 seg)

2.- La piedra golpea una cáscara de plátano, y de su interior salen lombrices (5 seg)

2.A. Patada de la niña a la piedra (3 seg)

2.B. Piedra golpea cáscara de plátano (3 seg)

2.C. Del interior de la cáscara salen lombrices (5 seg)

3.- Una mano coge una lombriz y la inserta en un anzuelo.

3.A. Mano cogiendo lombriz (4 seg)

3.B. Mano sujetando anzuelo (3 seg)

3.C. Manos ensartando lombriz en anzuelo (8 seg)

4.- Un pescador lanza su caña a un río, que fluye corriente arriba.

4.A. Plano general de un pescador bajo una cascada: hace un movi-

miento por el que lanza el cebo al río, que fluye corriente arriba. (5 seg)

5.- El pescador saca una trucha, y la mete en una cesta, que se convierte en un agujero negro.

5.A. Por un plano similar al anterior, el pescador saca una trucha del río (4 seg)

5.B. La mano del pescador sujeta la trucha (3 seg)

5.C. La trucha es introducida en una cesta oscura de la que no se ve el fondo (3 seg)

6.- Del agujero negro sale una mano, que es la de la niña.

6.A. De la misma cesta, asoma la mano de la niña (3 seg)

7.- La niña saca la mano de un agujero que había en la espiral.

7.A. La niña arrodillada, en el acto de sacar la mano del agujero del suelo: lo que saca es una garra con forma de anzuelos (8 seg)

7.B. Los anzuelos de la mano de la niña sujetan la piedra y la dejan caer (3 seg)

7.C. La piedra golpea en el suelo (3 seg)

8.- La niña sigue saltando en la espiral numerada. Está sudando

8.A. Se ve la mitad superior del cuerpo de la niña saltando de espaldas (4 seg)

8.B. Ahora se la ve de frente (también la mitad superior). Salta; se seca el sudor (6 seg)

9.- Sigue jugando, y en la siguiente casilla encuentra una moneda brillante.

- 9.A. *Ahora se ven los zapatos de la niña, saltando y pateando la piedra, que sale del cuadro (3 seg)*
- 9.B. *La piedra llega al lado de una moneda brillante, y se detiene a su lado (4 seg)*
- 10.- *La niña intenta coger la moneda con la mano de anzuelos, pero se le escurre fuera de la casilla.*
- 10.A. *Una zarpa de hierros intenta atraer la moneda; hay una línea blanca al lado de la moneda (4 seg)*
- 10.B. *Rostro congestionado de la niña, agazapada, con el cielo como fondo (3 seg)*
- 10.C. *La zarpa arrastra la moneda al otro lado de la línea blanca, de forma oblícua. (3 seg)*
- 11.- *La moneda brillante se torna en la cabeza de la niña, empapada, que se diluye en una fuga hasta no ser más que un punto en el horizonte.*
- 11.A. *La moneda, como un disco, ocupa toda la imagen, en un movimiento de cámara que la centra (4 seg)*
- 11.B. *El disco brillante se convierte en la cabeza de la niña, redonda, con todos los pelos pegados y empapada, contra un fondo oscuro. (4 seg)*
- 11.C. *La cámara se va alejando vertiginosamente, hasta que la niña es un punto en un horizonte neto (10 seg)*
- 12.- *La cámara desciende de un horizonte en la misma línea que el anterior, hasta unas rocas en las que el mar bate y de las cuales la marea se retira vertiginosamente, y luego retorna a toda velocidad.*
- 12.A. *Panorámica descendente desde un horizonte hasta unas rocas, de las que la marea se retira y luego vuelve.(15 seg)*
- 13.- *Aparece la niña, que ya ha dejado de sudar, y que sigue saltando.*
- 13.A. *Vuelve el horizonte en el que se había perdido la niña, que también vuelve a aparecer en un movimiento vertiginoso (10 seg)*
- 13.B. *La niña sigue saltando, de espaldas (4 seg)*
- 14.- *La niña vuelve la mirada, y ve un caracol; mira hacia el frente, y lo ve también.*
- 14.A. *La niña de espaldas, vuelve la mirada hacia atrás (3 seg)*
- 14.B. *Imagen en primer plano de un caracol (2 seg)*
- 14.C. *La niña hace un gesto de mirar otra vez hacia adelante, desde el anterior punto de vista (3 seg)*
- 14.D. *Imagen en primer plano de un caracol (2 seg)*
- 15.- *Se ve a la niña desde lo alto metida en la espiral, por primera vez de forma completa.*
- 15.A. *Niña en espiral (5 seg)*
- 16.- *La niña sigue jugando. En la siguiente casilla hay algo que arde.*
- 16.A. *La niña de espaldas, saltando.*
- 16.B. *Las piernas de la niña saltan y golpean la piedra (3 seg)*
- 16.C. *La piedra llega al lado de algo\* que arde (4 seg)*
- 17.- *Fuego. A la niña se le queman los calcetines.*
- 17.A. *Las piernas de la niña entran*

*en la casilla que arde y humea abundantemente (5 seg)*

*17.B. Los zapatos y calcetines empiezan a arder (5 seg)*

*18.- El cuadro se convierte en humo, el humo en nubes, y las nubes en una noche despejada con la Osa mayor.*

*18.A. Sube la cámara de los calcetines para arriba, y no encuentra mas que humo (4 seg)*

*18.B. El humo se convierte en nubes que siguen un movimiento bastante en espiral (8 seg)*

*18.C. Las nubes giran, el cielo se va oscureciendo, aparece la noche con la Osa mayor, que da una vuelta completa (15 seg)*

**SOBRE EL GUIÓN**

*Número de planos aproximado.....42*

*Duración mínima aproximada .....3,5 min*

**CARÁCTER DE LA PUESTA EN ESCENA:**

*Acerca del tratamiento de la imagen, hay que tener en cuenta que debe de calificarse como experimental:*

- *componente procesual de la mecánica cronofotográfica*
- *registro estenopeico del espacio y el tiempo*

**ASPECTOS TÉCNICOS DE LA PUESTA EN ESCENA:**

*1.- Movimientos de cámara:  
Desarrollar las posibilidades de introducción de movimientos de cámara donde la expresividad lo requiera.*

- *Planos estáticos*
- *Panorámicas*
- *Desplazamientos axiales del eje de cámara*
- *Movimientos combinados*

**2.- Óptica:**

*El tipo de óptica disponible es el siguiente:*

- *Objetivo Sigma de 28 mm*
- *Objetivo Yashica de 50 mm*
- *Objetivo estenopeico*

**3.- Película:**

- *Blanco y negro de sensibilidad no acusada (50-100ASA)*

**ESCENOGRAFÍA PROPIAMENTE DICHA:**

*Están a falta de una definición concreta:*

- 1.- Las localizaciones interiores y exteriores, siendo necesario:*
- *conseguir información gráfica acerca de los lugares de rodaje apropiados.*

**(290)**

**SOBRE EL GUIÓN**

- *Condiciones técnicas, como accesibilidad, posibilidades de iluminación...*
- *Posibilidad de utilización de decorados*
- *Vestuario*
- *Efectos varios (útiles y cacharros de todo tipo)*

*2.- El carácter visual de la propia puesta en escena:*

- *Planteamiento de tipo expresionis-*

ta, clásico, barroco...

- Posibilidad de adecuación de los decorados al planteamiento estético-formal

- Estudio de la interacción entre el planteamiento estético-formal y

a) Localizaciones

b) Carácter de la historia

c) Utillaje

d) Tipo de película

e) Modalidad de revelado y procesado final

f) Registro de sonido

3.- Definición de aspectos presupuestarios y de financiación:

- Desplazamientos

- Dietas

- Horas de rodaje

- Personal de todo tipo

- Alquileres

- Material de escenografía, iluminación//.....

2.- Montaje: Queda en un plano teórico, especificado en los guiones técnicos desarrollados conjuntamente

te con la colaboradora.

c) Características físicas y formales:

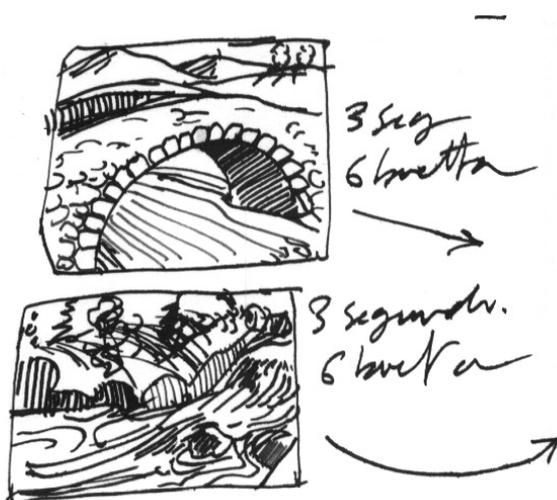
El proyecto no llega a realizarse, por lo que sus características formales serán una incógnita.

d) Recorrido:

La propuesta queda paralizada y congelada al denegarse la solicitud de ayuda a la creación artística de la Dip. de Gipuzkoa, y la beca de investigación del Gobierno Vasco.

Más adelante, hay un intento de retomar el proyecto (Doc.580), pero el SFA desiste de él, debido *en principio* a problemas técnicos con la cámara, aunque en realidad no se siente cómodo en el proyecto, y prefiere hacer las cosas estrictamente a su manera.

(Puede haber influido el hecho de que el SFA ha recibido una beca de formación, y por otra parte sus dificultades de socialización parecen superadas después de haber trabajado durante un año como profesor de instituto)



### 5) Guión "GU ETA GUTARRAK"(13-09-1992):

(Docs. 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489)

Proyecto documental sobre cursos de agua.

#### a) Condiciones y requerimientos técnicos y programáticos:

1.- *Condiciones técnicas:* Documental cinematográfico utilizando la cámara de forma convencional (no estenopeico), a 14/18 imágenes por segundo) La duración de los planos se medirá por el número de vueltas de la manivela. (1v=12fot).

El rodaje se realizará en exteriores. La banda sonora consistirá en una voz en off que recita un monólogo.

2.- *Enfoque programático:* El origen del planteamiento se encuentra en una divagación poética del sujeto investigador acerca del proceso creativo.

La idea básica es la del agua remontando su curso. Asociada a cierto

principio de acumulación. Quiere ser una analogía del propio proceso de investigación, en el que el sujeto investigador tiene la sensación de que está acumulando de forma sorda pero constante, como el agua que llena un embalse, una gran cantidad de esfuerzo físico y psicológico que luego podrá liberar y utilizar como fuente de energía, si encuentra el instante apropiado, porque si no, todo ese esfuerzo de acumulación se le irá vaciando lentamente por los resquicios del paso del tiempo, en una orina diaria.

2.- *Montaje:* El esquema técnico consiste en un montaje de planos fijos en los que se aprecian distintas corrientes de agua remontando su curso, desde el mar, a una rompiente, luego un río, un retrete, una presa, una fuente, un manantial, y una corriente subterránea.

En los Docs 487, 488 y 489 puede consultarse el Story Board. Son 18 encuadres diferentes, de duración similar (3/5 seg), y la duración total aproximada será de 1 minuto.

GU ETA GUTARRAK (GIDOI ZINEMATOGRAFIKOA)

1) Izaro filmak nola ez.

Lehenengo plano. Ez da propaganda egiteagatik, baizik eta pertsonalari irrifarre bat eginarazteko besterik ez.

5 segundu iraungo dituen irudia (10 buelta makinari)

// bien artean, sartuko litezke olatu batzuk.//

2) Hemen urak eta olatuak harkaitzetan zurrunbatuz aparrak eta txiripak atereaz. Ez da garbi azaltzen zurrunbilo hori izaro irlan ote den ala ez. Hortaz, hemendik aurrera grabatuko den guztia Izaron kokatua izan liteke.

5 segundu (edo 3) (6 buelta makinari) Bizpahiru plano sar litezke, norabide borobil bat adierazteko.

3) Zurrunbiloak nolabait bideratuz errekatxo bihurtzen dira, harri tartetatik, atzera eta aurrera oraindikan.

3 segundu (6 buelta manibelari)

Norabidea finkatu egiten da

4) Korrontea baretuz, apurka apurka korrontea baretuz, itxas gora.

3 segundu (6 buelta manubrioari)

5) Korrontea gelditu egiten da, eta baretasunean makil bat uretan sartzen da erremolino bat eraginez.

5 segundu (manubrioari 10 buelta, baretasunetik erremolinora)  
(488)

Dibujos y esquemas

6) Bater baten katilua, bonba eman da sortzen den zurrunbiloa, eta tipo bat txixa egiten dagoela. (Bisio subjetoa)

3/4 seg. 8 buelta

7) Zurrunbiloa berriz baretzen joaten da, eta apurka norabide bat hartzen du, bainan orain arte zeramanaren aurkakoa.

3/4 seg. 8 buelta

8) Urak korronte bat egiten du, eta korrontea gero eta indartsuagoa da.

3/4 seg. 8 buelta

9) Urak konporta batetara iristen dira, eta zipriztinen artean goraka

egiten dute, Estigia hibaia bezala

5 seg. 10 buelta manubrioari

10) Ura enbaltsea bihurtzen da. Zabalera handi batetan bare bare.

5 seg. 10 buelta manubrioari

11) Tipo batek embalsatutako ura askatzen du, konporta irekiz,. Ura indartsu ateratzen da, bere bidea eginez.

5 seg. 10 buelta manubrioari

(489)

12) Urak erreka indartsu bat osatzen du, eta errekek ertz guztiak arakatzeko dituzte.

5 seg. 10 buelta manubrioari

13) Urak apurka apurka goraka egiten du, errebolta harrizetan, zubi baten azpitik pasatzen da.

3 seg. 6 buelta

14) Erreka goraka doan biderat gero eta gehiago zuzentzen da.

3 seg. 6 buelta

15) Erreka iturrietara heltzen da (hainbat iturrietara, hobe esateko) Ura iturrietako zirietatik sartzen da.

3/5 seg.

6 buelta manubrioari.

16) Iturrien atzetik beti izaten dira haitz zuloak. Korrontea jarraituz, azken urak haitzetatik barrura sartzen dira.

5 seg. 10 buelta

17) Beltzean, Santimamiñe kobako zaldi polita bapatean piztutako horma zurian, amaiera ikur bezala

10 seg. 20 buelta AMAIERA

18) Euskal gobernu eta Gipuzkoako diputazioak lagundu ez duten labor-metraia.

.....

- NOSOTROS Y LOS NUESTROS (GUIÓN CINEMATOGRAFICO)*
- 1) *Izaro Films, cómo no. Primer plano. No es por hacer propaganda, sino para sacarle una sonrisa al personal. Imagen que durará 5 segundos (10 vueltas a la máquina)*  
 // entre tanto, podrían formarse algunas olas.//
- 2) *Aquí las aguas y las olas arremolinándose en las peñas produciendo espuma y rociones. No queda claro si ese arremolinamiento es en la isla de Izaro, o no. Por eso, todo lo grabado de aquí en adelante puede ser situado en dicha isla. 5 segundos (o 3) (6 vueltas a la máquina). Pueden meterse dos o tres planos, para sugerir un recorrido circular.*
- 3) *.Los remolinos, fluyendo y refluyendo todavía, orientándose de alguna manera, se convierten en riachuelo. 3 segundos (6 vueltas a la manivela) La dirección se afianza.*
- 4) *La corriente se calma poco a poco, la corriente sube. 3 segundos (6 vueltas al manubrio)*
- 5) *La corriente se detiene, y un palo se sumerge en el agua tranquila, produciendo un remolino. 5 segundos (10 vueltas al manubrio, de la tranquilidad al remolino) (488)*
- 6) *La taza de un vater, el remolino que se forma cuando se da a la bomba, y un tipo meando. (Visión subjetiva)*
- 3/4 seg. 8 vueltas
- 7) *El remolino se calma otra vez, y poco a poco toma una dirección, pero contraria de la que llevaba hasta ahora. 3/4 seg. 8 vueltas*
- 8) *El agua forma una corriente, y la corriente es cada vez más fuerte. 3/4 seg. 8 vueltas*
- 9) *Las aguas llegan hasta una compuerta, y la superan entre salpicaduras, como el río Estigia 5 seg. 10 vueltas al manubrio.*
- 10) *El agua se convierte en embalse. Remanada en una gran superficie. 5 seg. 10 vueltas al manubrio*
- 11) *Un tipo abre la compuerta y suelta toda el agua embalsada,. El agua sale con fuerza, erosionando su camino. 5 seg. 10 vueltas al manubrio (489)*
- 12) *El agua forma un potente riachuelo, que erosiona sus márgenes 5 seg. 10 vueltas al manubrio.*
- 13) *El agua asciende poco a poco en meandros pedregosos, y pasa bajo un puente. 3 seg. 6 vueltas*
- 14) *El río se dirige cada vez más hacia una dirección ascendente 3 seg. 6 vueltas*
- 15) *El riachuelo llega hasta sus fuentes (a muchas fuentes, mejor dicho). El agua entra por las canchales de las fuentes 3/5 seg. 6 vueltas al manubrio.*
- 16) *Detrás de las fuentes siempre suele haber cavernas. Siguiendo la*

*corriente, las últimas aguas penetran en ellas entre las piedras.*

*5 seg. 10 vueltas*

*17) Dese negro, se ilumina de repente en la pared blanca el bello caballo de Santimamiñe, como símbolo de FINAL.*

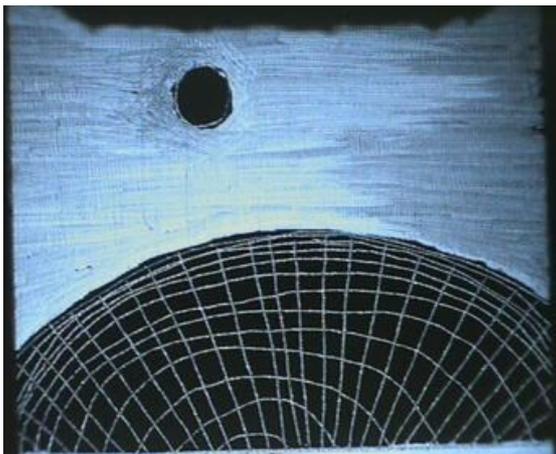
*18) Cortometraje que no han subvencionado ni el Gobierno Vasco ni la Diputación de Gipuzkoa*

La banda sonora no ha quedado especificada, aunque incluiría el texto poético

d) Recorrido:

El proyecto queda sobre el papel.

Algunas ideas visuales sobre cursos de agua planteadas en este proyecto pueden verse en la obra “*Tríptico*”, de 1999.



**7) Cortometraje "KRONOLOGIA-I" (20-10-1993): (Docs.546, 547, 548, 549, 550, 551, 552)**

**Tomas**

**1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,  
19,20,21,22,23,24,25,26,  
27,28,29,30,31,32**

Consiste en una yuxtaposición de imágenes dispuestas en orden cronológico. Su primer título es "Documental autorreferencial"

**a) Condiciones y requerimientos técnicos y programáticos:**

**1.- Condiciones técnicas:** Montaje del material cinematográfico resultante del conjunto de las prácticas anteriores, junto con animaciones realizadas expresamente mediante la técnica de rayar la emulsión fotográfica. La obra está destinada a ser telecinada y exhibida en formato video.

**2.- Enfoque programático:** Se trata de un documento autorreferente en el que pretende describirse, por un lado, la evolución de las imágenes registradas por la cámara desde que fue construida, y, por otro, las características físicas de la propia cámara.

El material deberá de montarse en orden cronológico. La animación deberá de ser basta, y percibirse un tránsito de lo inarticulado a lo complejo. Para lo primero se montan en orden cronológico los materiales filmados disponibles hasta el momento, y para lo segundo se realiza una secuencia de dibujos animados rayada en el celuloide en la que se describe pormenorizadamente el sistema mecánico, desde una perspectiva cósmica.

**b) Esquemas y partituras:**

**1.- Partitura literaria:** No hay un texto literario asociado a las imágenes, que se supone que deberían describir el propio proceso creativo.

**2.- Montaje:** El plan de montaje consiste en realizar empalmes en el material disponible, e ir rayando las series animadas en base a unos esquemas dibujados en los que se toma en consideración la duración de la obra en relación con cada una de las viñetas que sirven de referencia, y el modo de transición entre ellas, que debe ser fluido, a modo de recorrido de cámara o plano secuencia sin cortes.

**c) Características físicas y formales:**

La obra cinematográfica está realizada empalmando fragmentos de negativos, con la intención expresa de positivarla en el tránsito al formato vídeo. En el telecine se aprecian lagunas de imagen atribuibles a una mala manipulación por parte del laboratorio.

d) Recorrido:

La parte de animación queda inacabada por aburrimiento. La obra, en soporte vídeo, sirve básicamente de referencia técnica y testimonial, en un momento del proceso creativo en el que se retoma la vía académica,

después de haber fracasado los intentos de conseguir ayuda económica para proyectos de más envergadura.

Servirá de material de muestra de las actividades cinematográficas realizadas.



6) *Guión "DOKUMENTOA-I"* (23-09-1993): (Docs.539, 540, 541, 542, 543, 544, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 580,)

*Tomas*

33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,  
44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,  
55,56,57,58,59,60,61,62,63,64,65,  
66,67,68,69,70,71,72,73,74,75,76,  
77,78,79,80,81,82,83,84,85,86

a) Condiciones y requerimientos técnicos y programáticos:

1.- *Condiciones técnicas:* Rodaje convencional en blanco y negro. El formato final y la sonorización quedan en suspenso.

Interior.

2.- *Enfoque programático:* Debe ser un trabajo documental. Debería estar hecho con la estructura de un noticiario de guerra. La intención es que sea una simple descripción de una realidad determinada. La realidad a describir es la del propio entorno familiar del sujeto investigador, que es la que se encuentra *a tiro* de la cámara. De hecho, ésta no ofrece demasiada fiabilidad, por lo que se

recurre a la realidad más inmediata y cotidiana como objeto de atención.

b) Esquemas y partituras:

1.- *Partitura literaria:* No hay un texto literario específicamente ideado para el documental.

2.- *Montaje:* El documento se divide en seis secciones de igual duración (1 minuto aproximadamente). Se piensa en incorporar como banda sonora el "Claro de luna" de Beethoven.

- Amanecer: La escena se va iluminando con los primeros rayos de sol. Se hace visible la arquitectura. Un interior convencional. Los rayos de sol van alcanzando y mostrando a los diferentes habitantes de la casa: unas plantas, un gato, unas figuras de marfil, gente aún en la cama.

.- Por la mañana: La madre se ha levantado. Abre las ventanas. La luz entra a raudales. Riega las plantas, da de comer al gato, quita el polvo, hace café. Diferentes habitantes van acercándose al olor de la cocina.

Se empieza a preparar la comida. Manos de cerdo o lengua en salsa. La receta debe quedar clara.

- Mediodía: La gente está comiendo. Primero la abuela, en la cocina. Los demás luego, en la sala. Acción frenética de miradas, manos, movimientos de vajilla, bocas masticando. La televisión está encendida. Después de comer, todos a ver la tele hasta quedarse dormidos.

- Por la tarde: Se toma café, con parsimonia. Los movimientos son lentos. Ir al retrete a hacer las necesida-

des. Darle a la bomba. El tordo da vueltas en el remolino y el artífice se ríe en primer plano hacia la cámara (Potemkin). Cada habitante caga a su manera.

- Anochecer: Está oscureciendo. La electricidad impone su ley. Se encienden las luces de la casa y las de los vecinos. La madre empieza a pelar patatas. La televisión está encendida y la cena en la mesa. Se cena rápido para sentarse a ver la tele.

- Por la noche: Las luces se van apagando. silencio y oscuridad.

c) Características físicas y formales:  
El documental no llega a realizarse

en base a la idea original, porque la idea en que está fundado es absorbida por un marco de referencia más amplio, que es el que corresponde al cortometraje "EZER", que describiremos a continuación, pero sí se llega a rodar una serie de planos (Tomas 33-86), lo que puede darnos idea de la naturaleza del proyecto.

d) Recorrido:

En la obra "*Nire amaren etxea*" del 2000, queda plasmado, de forma bastante aproximada, el concepto subyacente a este proyecto, en lo que tiene de acercamiento documental y fenomenológico a la realidad inmediata.



### 8) Cortometraje/instalación

"EZER"(10-01-1994):

(Docs. 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 646, 647, 648, 649)

*Tomas*

48,49,51,52,53,54,55,56,57,58,59, 60,61,62,63,64,65,66,69,70,71,72,73,74,75,76,77,78,79,82,87,88,89,90, 91,92,93,94,95,96,97,98,99,100, 101,102,103,104,105,106,107,108

Se trata de un cortometraje en el que se experimenta con las posibilidades generales del sistema técnico.

#### a) Condiciones y requerimientos técnicos y programáticos:

1.- *Condiciones técnicas:* Para la elaboración del proyecto, se selecciona y aprovecha parte del material cinematográfico registrado hasta el momento, en especial el rodado para el proyecto "Dokumentoa I", del que "EZER" es una prolongación natural o reinterpretación, y se

incorporan secuencias animadas específicamente ideadas para este trabajo. Estas secuencias animadas consisten básicamente en series realizadas fotograma a fotograma, con la ayuda de un mecanismo incorporado a la cámara (EM-23). Coadyuva a la realización de dichas series animadas la posibilidad de utilizar película ortocromática de 35 mm, factor que facilita enormemente el control de las operaciones de laboratorio.

Esta posibilidad permite también realizar cómodamente las labores de positivado, que se convierten en características definitorias de la naturaleza de este cortometraje, que puede considerarse como la primera obra cinematográfica acabada, que responde a un modo de producción definitivamente desarrollado.

La capacidad de control en el plano técnico, bien que dentro de unos estrechos márgenes, pero lo suficientemente potentes y controlados, abre la posibilidad de especular en terrenos propiamente plásticos, en tanto en cuanto se da la posibilidad de elegir entre distintas soluciones a la hora de desarrollar las labores poéticas.

En cuanto a las posibilidades de producción, este proyecto forma parte de un compromiso adquirido con la UPV en la figura de la concesión de una ayuda económica, dentro de un programa de formación de profesorado. En ese entorno, la obra estaría destinada a ser expuesta en la expo-

sición que organiza anualmente la Sección de Audiovisuales de la F. de BBAA bajo el patrocinio del BBVA.

2) *Enfoque programático*: Desde el primer momento la obra se concibe como un organismo que debería incorporar el material fílmico producido por el proceso creativo, en especial el resultante del proyecto “*Dokumentoa I*”. En ese sentido, “*EZER*” es una prolongación orgánica en el que se efectúa otra vuelta de tuerca en el planteamiento conceptual. La vuelta de tuerca se verifica mediante una ideación estético-filosófica según el cual sería necesario “dar la vuelta” a las imágenes crudamente fenomenológicas de “*Dokumentoa I*”, o introducirse en ellas de espaldas, para alcanzar a ver nuestro propio subconsciente, o dicho de otra manera, para realizar un autopsicoanálisis (Docs.586, 587, 590, 591)

Para realizar el planteamiento estético-filosófico apuntado, se recurre en principio a experimentar con las series tomadas para “*Dokumentoa-I*”, ampliando los fotogramas, con la intención de proyectarlos y refilmarlos hasta llegar a cierto grado de abstracción intrapelicular. (se han conservado algunas series de fotogramas que recogen dicho intento como puede verse en los Docs.608ss). Sin embargo, la solución no es satisfactoria, debido a dificultades técnicas con los medios disponibles (La técnica amenaza ser excesivamente laboriosa). Ante esa

tesitura, se opta por realizar secuencias de animación (Tomas 87-97), que en principio servirían como puentes o cortinillas de transición hacia una desmaterialización de corte geométrico, partiendo de las tomas existentes. (Esta idea está ya presente en el Story Board incompleto ideado para la obra “*Marraskiloa*”, como puede verse en el Docs. 524, 525). Esas secuencias animadas adquieren sin embargo entidad propia, mas allá de su función original, a la que no terminan de responder, quizás por haberse dejado llevar el SFA excesivamente por ellas, desatendiendo el propósito estético original.

Como material aglutinante, se utilizan, además de las secuencias animadas, cuadros de texto de carácter simbólico y poético (Tomas 98-106), en los que se hace referencia al carácter mudo de la obra, y se escenifica una críptica interpretación psicoanalítica y filosófica del proceso creativo en su conjunto.

Las figuraciones filosóficas que se quieren incorporar intentan representar la finitud, el absurdo trabajado y ordenado de la existencia, la muerte, etc. El contenido auto-psicoanalítico se halla presente en la referencia a la relación opresiva con el entorno familiar, y en definitiva, a la utilización onanista de la cámara.

#### b) Esquemas y partituras:

##### *1.- Partitura literaria:*

Consiste en un texto poético que se va presentando en cuadros sucesivos

intercalados con las imágenes, y en el que existe una disociación en el plano conceptual. Dicha disociación consiste en partir de una percepción externa, en este caso literaria (1), (3), y entrelazarla con percepciones o sensaciones subjetivas (2), (4), (5), (6), (7), (8).

El texto incorporado a la obra “EZER” (Doc.631) es el siguiente:

(1)

Mantisak, hildakoarena egiten du  
bizirik dagoenean  
Hilik dagoenean aldiz  
biziarena.

(2)

*Etzaizue  
isiltasunik  
axola,  
ezta?*

(3)

Hildakoarena egiten duenean,  
ehiztari da  
Biziarena egiten duenean,  
arraultzeak defendatu  
kumeak janari denerako.

(4)

*Zuen begiez  
hitzen oihartzuna  
jasotzen duzuen  
bitartean, noski*

(5)

*Zuen aurpegietan  
bizitzaren islada  
arrunta hau  
mantentzen dugun neurrian  
behingoz*

(6)

*Mamu inozo hauek  
gibelak laztantzen*

*dizkizueten artean  
Zer axola zaizue?  
Zer axola zitzaizuen?*  
(7)

*Hain zaila  
izan ahal daiteke  
infernurainoko  
bidea antzeztea*  
(8)

*Ezereza  
amestea*

En el montaje, no hay una advertencia explícita de esta disociación en las características conceptuales de los cuadros de texto, que se presentan de forma sucesiva, por lo que ésta solo podría percibirse tras una atenta lectura. El objetivo estético de este discurso *imposible* habría que encontrarlo en las fuentes de inspiración de las que surge, y que cito textualmente a continuación: “...*se trata de un ensayo de Callois sobre la santateresa (mantis religiosa)(Gallimard 1938), en el que se habla del mimetismo. Callois lo interpreta, como en el ensayo contemporáneo sobre la psicastenia legendaria, atendiendo a la sexualidad y al instinto de muerte. En esta ocasión Callois presenta el laberinto más desorientador que quepa imaginar; se trata de una serie infinita de espejos en los que la vida y la muerte juegan la una con la otra, se engañan una y otra para terminar por perderse la una en la otra. El ensayo de Callois es el texto fundador de la reflexión moderna sobre el simulacro.*

*Las cosas comienzan muy razonablemente con una situación de peligro en la que la muerte es utilizada como un mecanismo de defensa: para salvar la vida, la santateresa se hace la muerta. La segunda etapa es*

ya menos trivial. También resulta más difícil interpretarla desde el punto de vista utilitario de una finalidad exterior, y de una lucha por la vida: un primer sobrepujamiento en la gratuidad y el simulacro hace que se relacionen mimetismo y noción de gasto. **La santateresa está ahora realmente muerta. Pero un automatismo reflejo le permite continuar diversas actividades: andar, restablecer su equilibrio cuando es necesario, desarrollar distintas conductas de salvamento (incluso la automutilación), acoplarse, aovar, construir la ooteca, etcétera. La vida imitaba antes a la muerte. Ahora es la muerte la que imita a la vida....pero las cosas no se detienen allí. Se llega al último grado cuando, entre las señales de vida que el insecto muerto continúa dando, aparece lo que Callois llama la "falsa inmovilidad cadavérica". Aquí retornamos al punto de partida. El insecto se hace de nuevo el muerto, sólo que ahora está muerto. Perdió la vida que sin embargo continúa protegiendo. Muerta, dice Callois, la santateresa simula a la muerte. Está muerta y lo dice, ahora es la muerte la que se imita a semejanza de la vida, una vida reducida a servir de espejo a la muerte. Muerto, el insecto sólo finge estar vivo porque cuando estaba vivo fingía estar muerto. Doble muerte, simultáneamente real y fingida; el cadáver finge ser lo que es. Posteriormente, Blanchot asociará este derrumbamiento del espacio en la semejanza cadavérica con el acceso al espacio literario. La muerte por semejanza."** (Denis Holler, *Las palabras de Dios: "Estoy muerto"*, en "Michel Foucault, filósofo" (Gedisa 1990))

## 2.- Montaje:

La obra se estructura a la manera de un tríptico, en el que el núcleo central, correspondiente en cierto modo al planteamiento estético-formal prefigurado en "Dokumentoa-I",

rodado de forma convencional o naturalista, es flanqueado por dos secuencias animadas en cierto modo simétricas, pensadas para poder ser reproducidas en bucle.

**c) Características físicas y formales:** Además de la obra telecinada, que será reproducida en un bucle ininterrumpido en un monitor de vídeo, en la instalación estará expuesta la cámara cinematográfica, y también podrá consultarse un agregado textual catalogable quizás como de arte activista (Docs.657-683), en el que se describe, a través de un manifiesto, la visión subjetiva del proceso creativo por parte de SFA.

La traducción al castellano del original en euskara dice más o menos lo siguiente:

*" Por medio de una carta, me pedis una explicación general del trabajo realizado a lo largo del año. En los informes enviados trimestralmente ya se especifica, de manera aproximada, la naturaleza del proyecto. En esta última exposición, intentaré mostrar más profundamente la materia tratada y creada durante este año.*

*A los que nos dedicamos a labores teorico-prácticas, muchas veces se nos hace difícil hacer una descripción simple que pueda recoger la totalidad de nuestras actividades: si ponemos todo el material encima de la mesa, nos parece que no ofrecemos más que un basurero sin senti-*

do. Si intentamos condensar el material, tenemos la sensación de que se nos han caído muchas monedas del bolsillo, que nuestro trabajo ha perdido peso, y no nos quedamos a gusto. Ahora intentaré buscar el camino del medio.

En el primer informe, (10 de Diciembre de 1993), bosquejé el planteamiento teórico del trabajo. Siendo, como es, bastante amplio, creo que es utilizable sin mas modificaciones. De todos modos, añadiría algunas entradas a la bibliografía, que luego comentaré.

En el segundo informe, expuse básicamente algunos datos relativos al nivel de producción. En este informe desarrollaré algunos de ellos.

En el tercer informe, (25 de Junio de 1994), explicaba algunos datos relacionados con el proceso práctico, es decir, con la creación de un cortometraje. Aclararemos algunos datos en relación a la creación de algunas de las imágenes que aparecen en dicho informe.

En el cuarto informe, (30 de Septiembre de 1994), ofrecía algunos ejemplos de a red metodológica desplegada. Intentaré ahora tocar todas las posibilidades que pueda, en relación a dicha red.

En este momento, hasta poner en marcha el mecanismo práctico del trabajo (El cortometraje podrá verse el mes que viene en Bilbao, en una exposición ofrecida por la Facultad de BBAA en una sala del Banco BBV), estamos todavía en el disposi-

tivo teórico desplegado en el proceso creativo. Creo que como tema de fondo del trabajo, se esconde un anudamiento entre lenguajes y meta-lenguajes. En ese juego, los discursos metodológicos (pendientes de psicoanálisis), y los planteamientos plásticos, serían dos manifestaciones del mismo universo: por medio del discurso teórico, despliego una estrategia para hacerme cargo de la realidad. Según cómo sea esa estrategia, se reflejará una u otra percepción de la realidad; en el planteamiento plástico, surgirán de forma inevitable los fantasmas que corresponden a esa cosmovisión. En definitiva, el espacio de este trabajo es la exposición de una realidad interna, en una investigación en la que la verdad se siente como una verdad interna. En esta línea, los resultados de esta investigación no son aceptables con total objetividad como verdad científica. Mejor dicho, el objetivo de este trabajo es desarrollar una meta-investigación en la que, a través de la fuerza de verosimilitud del “si non e vero e bene trovato”, las acciones y las interpretaciones se unan en una totalidad estética. ¿Literatura?, ¿Realidad?

Este último resumen puede entenderse como una continuación de lo ofrecido hasta el momento. Preocupado por la forma de organización del material, he optado por considerar los cuatro informes previos como apéndices de éste. Así, la

lectura podrá efectuarse desde cualquier punto, y el círculo se cerrará inevitablemente (*Disculpas a Julio Cortázar*).

En el último informe hablábamos de patrones metodológicos, e intentamos desarrollar dos de los doce apuntados. Ahora, por lo que se refiere al archivo y a la subjetividad, intentaré desplegar los patrones de producción, sistemas de signos, campos de fuerzas, y subjetividad. Me gustaría tocar estas cuatro redes desde el punto de vista de la crítica, y espero que cuando el cortometraje *EZER* vea la luz pueda recibir alguna opinión, pero por ahora no la tengo. A ver si alguien se anima.

#### SUBJETIVIDAD/SISTEMAS DE SIGNOS:

Para referir cómo se concreta el patrón de los sistemas de signos desde el lado de la subjetividad, tengo que aclarar cómo siento la comunicación. Para decirlo de alguna manera, qué diferentes niveles de discurso puedo diferenciar, y cómo se organizan entre sí. En una primera aproximación, parece que puedo plantear algunas dicotomías:

- sentido/sinsentido
- discursos categóricos/discursos condicionales
- significaciones/de-significaciones
- comunicación consciente/inconsciente
- narratividad/descriptividad
- discursos creativos/discursos inter-

pretativos

- significados lingüísticos/significados icónicos

Podemos clasificar estas dicotomías o dualidades, en función de la importancia que les demos:

La primera, *SENTIDO* y *SINSENTIDO*. Esta dualidad trae a cuento la *INTELIGIBILIDAD*. Esta inteligibilidad o ininteligibilidad puede aparecer en diferentes articulaciones lingüísticas: ¿Podemos captar las palabras como palabras? *erhernuy* ¿Diferenciamos las frases? ¿*sesarf sal somaicnerefid*?

¿Qué estoy diciendo con este discurso? ¿Tiene sentido?

Al examinar frases y discursos, para subrayar la inteligibilidad, se pone en marcha un mecanismo de alarma del que dispone el propio lenguaje. Ese mecanismo es la *LOGICA*. La lógica o su ausencia subrayará la frontera entre el sentido y la locura. ¿Hasta qué punto es lógico este planteamiento de investigación?

¿Estoy loco? Eso lo teneis que decidir vosotros. (El patrón de la crítica debería cumplir esa función)

En los sistemas organizados a través de imágenes, como por ejemplo, el diseño gráfico de la cámara, o las imágenes reales o animadas del cortometraje, no parece tan fácil distinguir entre el sentido y la falta de sentido. Quizás porque una imagen, al ser una representación analógica de una realidad posible, muestra claramente su sentido. Y porque sin más,

los sistemas organizados a través de imágenes nos recuerdan las infinitas combinaciones posibles que pueden darse entre fenómenos. (No tenemos por qué exigirle orden a la realidad, mientras nuestras ideas estén bien ordenadas). Las pinturas de los locos muchas veces nos agradan, pero normalmente su discurso se nos hace insoportable, si no encontramos, como los psiquiatras, un contexto más amplio para sus sinsentidos; en una patología concreta, por ejemplo.

La segunda dicotomía, definiría la separación entre los actos comunicativos dirigidos a FINES CATEGÓRICOS o CONDICIONALES, ateniéndonos a una clasificación Kantiana. Hasta dónde mis comunicaciones están justificadas en un imperativo categórico, o no son más que unas operaciones mediáticas realizadas para alcanzar unos objetivos concretos. Resumiendo el planteamiento general de mi trabajo, mi intención es buscar un sentido abierto. Tanto en el plano discursivo, como en el fílmico. Por encima de todas las actividades concretas, creo que mi trabajo es libre, aunque he tenido que hacer frente a algunas condiciones impuestas, como aceptar protocolos institucionales, dar al trabajo formato de tesis, aceptar condiciones impuestas por las instituciones para conseguir ayuda económica, etc. Estas aceptaciones exigen un uso

particular del lenguaje: he intentado, como en este informe, minimizar u ocultar el grado de entropía que es consustancial al trabajo estético.

En esta línea, hay que examinar también las SIGNIFICACIONES Y DE-SIGNIFICACIONES. En cualquier proceso de comunicación, se generan imágenes que nos parecen apropiadas o inapropiadas. En el espacio de lo categórico, las imágenes aparecen porque sí. Las de-significaciones, por el contrario, surgen cuando queremos utilizar el discurso como medio para una finalidad concreta. Por ejemplo, si quiero inducir en los demás una imagen de mí mismo a través de mi trabajo, esconderé la información que considere que puede afectar a dicha imagen.

La pura expresión no tiene límite consciente; la información dirigida a fines concretos, sí. Este trabajo tiene de los dos. Nuestras palabras pueden captarse en el plano de la consciencia, o podemos psicoanalizar nuestros discursos, tanto los lingüísticos como los icónicos o los formativos. Como el discurso estético está abierto a la subjetividad, su base está quizás más en la realidad interna que en la externa, y por ello es un terreno inmejorable para el juego entre lo que se dice y lo que se quiere decir. ¿Qué juego sucio puede esconderse en este texto? ¿Qué voluntad inconsciente pueden querer manifestar los textos herméticos y

*las imágenes simbólicas que aparecen en el cortometraje EZER? ¿Qué poder tienen para mí las esfinges, las tortugas, o las mantis religiosas? ¿Puedo controlarlas, o hablan de mí sin mi permiso?*

*¿Qué clase de organización se manifiesta en los mensajes lingüísticos e icónicos? La película utiliza los dos, y el proceso de investigación, también. Mirándolo un poco por encima, podemos darnos cuenta de que los textos e imágenes que se suceden en el filme tienen un matiz narrativo, y que en el trabajo teórico, tanto los textos como las imágenes se esfuerzan en describir algo.*

#### **SUBJETIVIDAD/SUBJETIVIDAD**

*Aquí deberemos hablar de proyecto existencial. No es una clasificación sencilla. ¿Cómo me veo a mí mismo, haciendo lo que hago? ¿Hasta qué punto puedo entenderme? Meuerzo a mí mismo a tematizar mi visión del mundo. ¿Es posible? En el cortometraje EZER creo que es patente cierta preocupación hacia la muerte. Las representaciones nos protegen de la nada. De alguna manera, llenan el espacio existente entre su temporalidad o finitud y el puro infinito. Atravesar ese espacio, de representación en representación, puede ser mi cometido, el tuyo, el de todos. Cuanto más laberíntico y complicado sea ese espacio, más protegidos nos sentimos. Las representaciones construyen nuestra concha, pero esa concha (este proyecto,*

*el vicerrectorado de euskara, una empresa...), no es del todo impermeable. Está construida con hilos que podemos desanudar. Reconozco que este texto está escrito con tinta de calamar.*

#### **SUBJETIVIDAD/CAMPOS DE FUERZA**

*Los campos de fuerzas se manifiestan cuando la voluntad se enfrenta a la realidad. Por lo tanto, para describir esos campos, tendremos que especificar las relaciones que mantiene nuestro trabajo con la realidad.*

*Las relaciones con otros pueden ser directas o a través de estructuras de mediación. Dentro de este proyecto, he tenido relación con instituciones, e individuos que las representan. Las relaciones personales no suelen dejar, normalmente, restos susceptibles de estudio, y pueden entenderse como señales de tráfico: te pueden ayudar a prever y superar peligros, o dejarte colgado. Para superar esa fría objetividad, he intentado dirigirme hacia el espacio en el que se organiza el código de circulación, buscando líneas de subjetivación. Pero no es nada fácil, y en definitiva, el concepto que te queda de las personas que te has encontrado en tu camino oscila entre una indeterminada afectividad, y cierta sensación de desagradabilidad. Si la interacción se verifica a través de mediaciones simbólicas, los campos de fuerzas pueden definirse más firmen-*

*te (están en los papeles).*

*Como ejemplo, hace un par de años me puse en contacto con la empresa EUSKAL MEDIA, para pedirle información acerca de las subvenciones que pudiera haber para la realización de cortometrajes. También por esas fechas, me puse delante de un tribunal en una convocatoria de becas de investigación del Departamento de Educación del Gobierno Vasco. Después de responder a las preguntas del tribunal, yo mismo les hice algunas, a través de un cuestionario escrito.*

*No conseguí nada de ninguno de los dos intentos: ni beca, ni información, ni respuestas. Se puede ver claro que no existía como individuo ni para EUSKAL MEDIA ni para el Departamento de Educación. Quizás si les hubiera pedido la hora...*

*Ahora el Vicerrectorado de Euskara me pide un informe. En su carta se habla de premios y castigos. Aquí también se manifiesta un campo de fuerza. Hablais de una valoración del trabajo. Si la valoración es positiva, premio: diez mil duros y diploma. Si es negativa, castigo: ni dinero ni diploma. El dinero, dinero es, y el diploma, un papel que se rellena en 30 segundos (o una llave que no abre puertas). Yo hubiera recibido mucho más a gusto una crítica que enriqueciera mi trabajo, porque sin crítica, realmente este trabajo no tiene mucho sentido (hablo de feedback o retro-creatividad).*

*En definitiva, Esta distinción entre narratividad y descriptividad no es del todo completa. En este trabajo aparece por lo menos otro modo, el de la conversación. Yo busco esta conversación en un modo interrogativo, haciendo preguntas, aunque en la la filmación, la he utilizado para enriquecer las labores descriptivas, como se verá más adelante. Las instituciones también han tomado parte en estos protocolos lingüísticos, en un modo condicional. (si haces esto, te daré aquello/si no me das esto, te quitaré aquello) Muchas gracias.*

*Cambiando un poco de tema, y dándole otra vuelta de tuerca, podemos llegar a la relación entre realidad y ficción. Visto por encima, no parece facil distinguir en este trabajo dónde acaba la realidad y dónde empieza la ficción. Podemos aclararnos un poco atendiendo al título del trabajo. Como decimos, lo nuestro es un atlas. En el atlas de un proceso creativo, siempre hay tierras conocidas, desconocidas, y míticas. Si hago una confidencia, esta es una idea que me rondaba cuando empecé este trabajo: hacer un trabajo de investigación en el que se entremezclen la realidad y la ficción. Un trabajo de investigación en el que la verosimilitud fuera el valor supremo (como un simulacro de una tesis que buscara la verdad “de verdad”)*

*En la filmación, me he empeñado en mezclar imágenes que en apariencia son de ficción, y en apariencia, puro*

*documento, como queriendo incluir a la realidad dentro de la ficción. Por eso, he organizado EZER como un tríptico, en el que me empeño en defender un núcleo contingente central mediante una primera y tercera parte ficticias.*

*Repasando de forma general el lenguaje empleado en este trabajo, parece (no es más que una sospecha), que por medio de un lenguaje que es “analógico” respecto a la lógica, quiere esconderse una voluntad estética que en esencia está vacía. Si eso fuera sí, como en las muñecas rusas, el mismo esquema se*

*repetiría en todos los niveles del discurso, como la nada que se sueña en la filmación.*

**d) Recorrido:**

El cortometraje-instalación EZER se expone en el marco de la Exposición Audiovisual que la Facultad de Bellas Artes organiza anualmente con el patrocinio del Banco BBV, en el Edificio San Nicolás de Bilbao, en Noviembre de 1994. Esta exposición marca el final del proceso creativo objeto de descripción en esta tesis doctoral (Doc. 684).

