

UNIVERSIDAD DE
MURCIA



FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y DOCUMENTACIÓN
GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

TRABAJO FIN DE GRADO

CECI EST UN ESPACE:

CUADERNOS DE APUNTES Y DIARIOS CINEMATOGRAFICOS

[Trabajo en soporte audiovisual. Link de acceso para su visionado:
https://drive.google.com/file/d/1aY0_uVOqhFxiiCstAdcWFA5APFazfe9q/view?usp=sharing]

AUTOR: GINÉS CÁRCELES SÁNCHEZ

REALIZADO BAJO LA TUTELA DE LA
DRA. REBECA ROMERO ESCRIVÁ

JULIO 2020

ÍNDICE

Resumen y palabras clave [p. 4]

Abstract & Keywords [p.4]

1. INTRODUCCIÓN [p.5]

2. MARCO TEÓRICO. CUADERNO DE APUNTES Y DIARIO:
BIFRONTALIDAD Y FLUJO DE IDEAS [p.6]

2.1. ESBOZOS LITERARIOS [p. 7]

2.2. FOTOGRAFÍAS ENCONTRADAS [p. 7]

2.3. APUNTES PARA UN FILM. DIARIO DE UNA VIDA [p. 9]

3. ANÁLISIS FORMAL [p. 11]

3.1. SINOPSIS [p. 11]

3.2. TEMA [p. 12]

3.3. VOZ NARRATIVA Y PUNTO DE VISTA [p. 12]

3.4. PERSONAJES [p. 13]

3.5. ESCENARIOS / LOCALIZACIONES [p. 14]

3.5.1. CASA LUNA [p. 14]

3.5.2. CASA KASSIEL [p. 15]

3.5.3. GUANAJUATO [p. 15]

3.5.4. CASA MARIACHI [p. 16]

3.5.5. EL BARRIO Y LA CIUDAD DE GUADALAJARA [p. 16]

3.5.6. SAYULITA [p. 17]

3.6. CÓDIGOS VISUALES [p. 17]

3.7. CÓDIGOS SONOROS [p. 18]

3.8. CÓDIGOS SINTÁCTICOS [p. 19]

3.8.1. QUENTIN SE VA [p. 20]

3.8.2. PORTADA [p. 21]

3.8.3. PRESENTACIÓN [p. 21]

3.8.4. UN MARTES CUALQUIERA [p. 21]

3.8.5. CASA KASSIEL [p. 22]

3.8.6. ÍÑIGO VIENE A VIVIR CON NOSOTROS Y CUMPLEAÑOS DE LEIZE [p. 23]

3.8.7. VIAJE A GUANAJUATO Y PARTIDA DE LAS NIÑAS FRANCESAS [p. 23]

3.8.8. CUMPLEAÑOS MAÏ EN CASA MARIACHI [p. 25]

3.8.9. CONVERSACIÓN CON MARTA Y EDURNE [p. 26]

3.8.10. MUDANZA [p. 27]

3.8.11. VACACIONES EN SAYULITA [p. 27]

4. LIMITACIONES, PROPUESTAS Y PROSPECTIVA [p. 28]

4.1. LIMITACIONES [p. 28]

4.2. PROPUESTA Y PROSPECTIVA [p. 29]

5. CONCLUSIONES [p. 30]

5. *CONCLUSIONS* [p. 31]

6. BIBLIOGRAFÍA [p. 32]

ANEXOS [p. 33]

- Anexo 1. Cuadernos de trabajo [p. 33]
 1. Diario de preproducción [p. 33]
 2. Diario de producción [p. 36]
 3. Diario de postproducción [p. 38]
- Anexo 2. Registro de la propiedad intelectual [p. 40]

RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Grado explora el cuaderno de apuntes o diario personal, así como las diferentes posibilidades que ofrece este método de trabajo en lo que respecta al metadiscurso, la intertextualidad y el trabajo sobre referentes en el relato audiovisual. Nuestra obra, titulada *Ceci est un espace*, de 43 minutos de duración, es un espacio configurado por fragmentos de diario personal, mensajes de texto, ilustraciones abstractas, apuntes académicos, y demás borradores, pero, sobre todo, por imágenes. Espacios que dialogan entre sí con el fin de estructurar una línea de evidencias que las justifique. En la memoria que aquí presentamos, para empezar a contextualizar la cuestión, reflexionaremos sobre los diferentes artistas que en su momento pensaron en el cuaderno de apuntes como un efectivo método de trabajo. A través del análisis cinematográfico de la película *Ceci est un espace*, el objetivo final es demostrar cómo mediante el uso del error y el ensayo podemos expandir nuestras posibilidades creativas como autores a la hora de enfrentarnos a un proceso de esta índole.

Palabras clave: diario cinematográfico, cuaderno de apuntes, encuentro con el Otro, espacio.

ABSTRACT

This Thesis explores the notebook or personal diary, as well as the different possibilities offered by this method of work in terms of metadiscourse, intertextuality and work on references in the audiovisual story. Our work, entitled Ceci est un espace, which lasts 43 minutes, is a space made up of fragments of a personal diary, text messages, abstract illustrations, academic notes, and other drafts, but, above all, images. Spaces that dialogue among themselves in order to structure a line of evidence that justifies them. In the report presented here, to begin to contextualize the issue, we will reflect on the different artists who at the time thought of the notebook as an effective working method. Through the cinematic analysis of the film Ceci est un espace, the final objective is to demonstrate how through the use of error and trial we can expand our creative possibilities as authors when facing a process of this nature.

Keywords: diary, notebook, encounter with the Other, space

1. INTRODUCCIÓN

Este proyecto se propone expandir el dialogo hacia esa provocación artística que es el cuaderno cinematográfico. La línea del Trabajo de Fin de Grado en la que se enmarca es “Metadiscurso, Intertextualidad y trabajo sobre referentes históricos”, coordinada por la Dra. Rebeca Romero Escrivá y ofertada por la Facultad de Comunicación y Documentación.

Ceci est un espace es una obra fragmentada en capítulos dispares, que emplean diferentes modalidades textuales dentro del género documental. El documental se muestra como un cuaderno de apuntes compuesto por una serie de proyectos inconclusos que surgen de ideas aleatorias prolongadas en pantalla. Finalmente, el cuaderno resulta ser un método de trabajo que permite hacer del desierto una rutina para domesticar el error y así expandir el campo del arte hacia terrenos inexplorados. En definitiva: un lenguaje cinematográfico en estado potencial.

El principal objetivo de este proyecto es ser compartido con los demás. El encuentro con el Otro se hace presente a través de sus imágenes: escenas registradas durante el periodo de cuarentena vivido en Guadalajara, México, a consecuencia de la pandemia de COVID-19. La cámara muestra la vida a través de una óptica subjetiva, la del cineasta. Los diferentes momentos de la vida cotidiana son capturados por el objetivo para más tarde ser reconfigurados según los sentimientos que evoca su visionado. A través del objeto de representación, se pretende una aproximación al Otro, basando esta nueva relación en la confianza y la sinceridad.

Los *Cuadernos de Trabajo* (recogidos en el Anexo 1) narran las tres etapas de creación por las que ha pasado nuestra obra: preproducción, producción y postproducción. Tales esbozos abordan tanto el método de planificación, como el proceso de creación artística, además de los puntos débiles de nuestro trabajo y las dificultades encontradas. Logramos así que ambos textos, escrito y audiovisual, se reconozcan, haciéndose explícita la relación entre todas las piezas que componen este rompecabezas que es el cuaderno de apuntes.

La memoria que presentamos comienza por contextualizar la relación que guarda nuestro proyecto con otros textos coetáneos de la tradición fílmica, pictórica, literaria y fotográfica. Una vez introducidos aquellos artistas que ejercieron de referentes en el proceso creativo, pasaremos al análisis cinematográfico de la obra en sí, parándonos a

desentrañar cada uno de sus episodios o capítulos, vinculados con los *Diarios de Trabajo* que se adjuntan en el Anexo 1, de los que daremos cuenta. Por último, acabaremos planteando futuras líneas de actuación, especialmente necesarias en esta obra que se considera a sí misma como inconclusa.

2. MARCO TEÓRICO. CUADERNO DE APUNTES Y DIARIO: BIFRONTALIDAD Y FLUJO DE IDEAS

El diario o cuaderno de apuntes es un ser bifronte creado para resistir al paso del tiempo y al olvido, un espacio que se presta a estar en constante revisión, pudiendo rescatar diferentes elementos y hacer que aparezcan nuevas concepciones sobre el mismo sujeto. En él se guarda de todo, desde sueños, citas de diferentes autores, hasta ideas sobre un proyecto, recuerdos del pasado, etc. El cuaderno también puede ser la forma que se le da a un proyecto, sirva de ejemplo el mundialmente reconocido diario de Frida Kahlo (véase la figura 1).



Fig. 1. Diario de Frida Kahlo

A continuación, haremos una revisión a través de diferentes manifestaciones artísticas (literaria, pictórica, fotográfica y cinematográfica) ejemplificando diversos casos que exponen esta cualidad interdisciplinar del cuaderno de apuntes y el diario como método de trabajo.

2.1 ESBOZOS LITERARIOS

Si hablamos del uso de los diarios en la literatura, no podemos obviar el trabajo de la escritora británica Virginia Woolf, cuyo libro *A writer's Diary* tuvo en su momento una calurosa acogida por parte del público. Ya en su literatura, Virginia Woolf inventó un recurso que en inglés se conoció como *stream of consciousness* o el flujo de la consciencia, una manera de hacer entender al lector que está entrando en la cabeza del personaje. Esto se consigue principalmente con el uso de tiempos verbales en presente, pasado y futuro. Por ejemplo, la autora comienza hablando del presente y luego cambia a un recuerdo del pasado o a una expectativa del futuro. Este tipo de recursos son los que normalmente encontramos en un diario, una canalización de los pensamientos que permite pasar de un tema a otro con cierta velocidad, como si estuviéramos dentro de la mente del escritor. Curiosamente, Virginia Woolf (1978, p.2) nunca valoró este género de la literatura, según dejó por escrito: «Advierto, sin embargo, que esta escritura del diario para mí no cuenta como escritura en serio».

En contraste con la novelista británica, el escritor francés George Perec (2001) en su libro *Especies d'espaces* presenta un espacio dedicado a hablar sobre otros espacios, en el que Perec se dedica a explorar diferentes extensiones de lo cotidiano, como pueden ser la cama, la habitación, la casa, la calle, la ciudad, el país, etc. La forma en la que el libro se estructura, sin una enumeración por capítulos, aparentemente disperso, nos remite, precisamente, a la de un cuaderno de apuntes, donde se superponen diferentes capas para combinar azar, accidente e intencionalidad. Esta práctica de la reaproximación y reconciliación con el hogar lo empleamos de principio rector del documental *Ceci est un espace*; la idea era marcar una frontera entre los espacios de interior y exterior, para buscar cuál era nuestra posición respecto a lo que estaba ocurriendo en el mundo fuera de nuestros límites domésticos.

2.2 FOTOGRAFÍAS ENCONTRADAS

En el ámbito de la fotografía y la pintura, nos encontramos con Gerhard Richter, de origen alemán, actualmente considerado uno de los artistas plásticos más cotizados del mundo. En 1962 Gerhard Richter empezó a coleccionar fotografías y a guardarlas en cajas de cartón. Estas imágenes eran usadas posteriormente como modelos para pintar sus cuadros de grandes proporciones. Durante los siguientes años de su vida, y de manera interrumpida, formó un archivo heterogéneo compuesto por fotografías encontradas,

recortes de revistas, fotografías propias, *collages*, esbozos, dibujos, proyectos expositivos y ejercicios experimentales sobre las imágenes, que conservó sin preferencias y sin indicar las fuentes. El motivo principal, que lo impulsó a comenzar y a seguir trabajando en este proyecto, fue fundamentalmente una necesidad de crear un todo estructurado frente al aluvión de imágenes: «Al principio traté de acomodar todo lo que había entre el arte y la basura y que de alguna manera me parecía importante y una lástima tirar» (Richter, 2009, p. 332). Así fue como años más tarde reunió todas estas imágenes y nació su obra postfacto *Atlas* (véase la Fig. 2).



Fig. 2. Exposición *Atlas*

Esta recopilación de imágenes tiene algo que ver con la tradición de los *skizzenbuch*, cuadernos de bocetos rápidos otrora utilizados para retener las imágenes de lo llamativo del mundo y su interpretación gráfica. El *Atlas* es un diario que presenta la preocupación del artista por el problema de la representación, que, sin tener la coherencia del archivo, presenta una personal arqueología visual. En efecto, cada panel del *Atlas* es una serie y su totalidad es una serie de series. Empezamos mirando una sola imagen, de allí a la siguiente y otra y otra. Un instrumento de aprendizaje, un cuaderno de apuntes y una colección de pro-memoria a la que el artista vuelve constantemente. Desde esta perspectiva, el trabajo de Richter tendría sentido sólo para él. Los críticos abuchearon su obra por «exceso de banalidad» (Chevrier, 1999, p. 174). Posteriormente a la presentación de su obra, el artista, de forma provocativa, llegó a escribir que “algunas fotos de aficionado” parecen «mejores que el mejor Cézanne».

En *Ceci est un espace* corremos el mismo riesgo, como ya se expondrá en el Análisis Formal, nuestro documental podría recibir las mismas críticas que recibió Richter “busca captar un exceso de descripción. Le atraen mucho más las instantáneas

“banales” que las fotografías “artísticas, compuestas”; éstas últimas le parecen «imágenes profundamente empobrecidas, con su juego de luz y sombra, sus armonías y efectos compositivos» (Chevrier, 1999, p.173). Nosotros, sin embargo, pensamos que el encuentro con el Otro se hace presente a través de las fotografías de Ritcher, al igual que en *Ceci est un Espace*. En el siguiente apartado mencionamos dos de las películas clave para entender este género del cuaderno o diario cinematográfico.

2.3 APUNTES PARA UN FILM. DIARIO DE UNA VIDA

Podemos destacar la obra del autor Pier Paolo Pasolini. En *Apuntes para una película en la India* (véase la Fig. 3), el director italiano visitó la India con el pretexto de rodar una película después de su independencia, cuando el país se enfrentaba a graves desafíos derivados de la pobreza, y el sistema de castas.

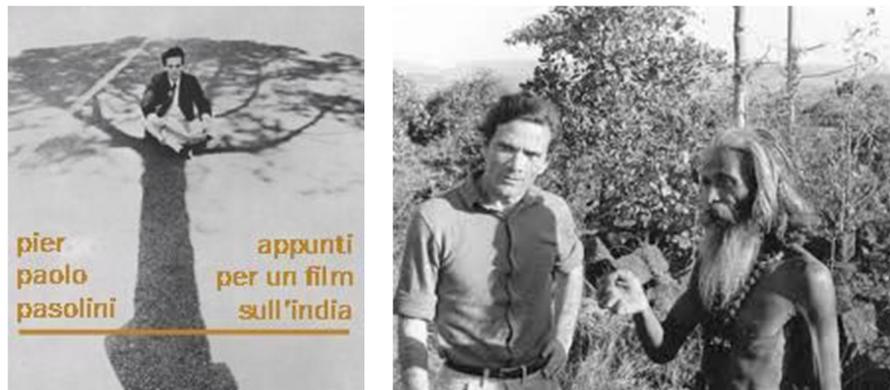


Fig. 3. A la izq., *Appunti per un film sull'India* (1968); a la der., fotograma del film.

Tal obra nunca llegó a realizarse, sino que, en su lugar, Pasolini presentó a la televisión italiana un documental compuesto de breves entrevistas de gente al azar acerca de asuntos como la planificación familiar. También mostraba opiniones de periodistas y de un político sobre los desafíos de la India para ser modernizada sin que implicase su occidentalización ni la pérdida de la identidad indígena.

En ambas películas se despliegan algunos de los recursos más destacados de los apuntes como forma poética: el silencio, el sonido, la música, las voces narrativas... y su relación con las imágenes y, por supuesto, con el papel activo del espectador. Los apuntes como forma poética se adaptan perfectamente al carácter híbrido e interdisciplinar de la obra del propio Pasolini. La poesía guarda varios aspectos simétricos con los apuntes, como la posibilidad de superar los límites de un producto final, cerrado o acabado.

Al igual que Pasolini, muchos otros los realizadores reconocieron en el cuaderno de apuntes esa potencialidad que permitía captar lo aparentemente insignificante, lo más intrascendente del día a día, y convertirlo en poesía en pantalla. Tradicionalmente, este método ha sido explotado en el ámbito del cine *underground*. Este término a veces da lugar a confusión, pero si existe un nombre que verdaderamente conoce su significado, ese es Jonas Mekas. Popularmente conocido como el padrino del cine *underground*, este lituano emigró a Estados Unidos para convertirse en una de las figuras más célebres de su escena independiente, donde desarrolló no sólo películas, sino también libros teóricos, exposiciones y otras disciplinas vanguardistas que perseguían un objetivo común: seguir ampliando las fronteras de lo que entendemos por arte. Su película *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza* (As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty, 2000) fue presentada en el Festival de Cine de Londres en el año 2000. Se trata de una vasta recopilación de videos caseros (cinco horas de metraje, divididas en doce capítulos) en la que el director pone sobre la mesa diferentes reflexiones personales acerca del matrimonio, la paternidad, la amistad, etc. En definitiva, todo un arsenal de memorias, registradas durante treinta años, que componen el mayor diario personal jamás filmado. Muchas de las imágenes que Mekas nos muestra están mal compuestas, o fuera de foco, pues esas reglas académicas aquí no tienen cabida. Esta es una película donde se premia el accidente y la casualidad, en la que la libertad creativa vale más que la perfección técnica. En un artículo de *The New York Times*, el crítico de cine Elvis Mitchell dijo: «Hay subidas y bajadas repentinas en las texturas auditivas, y trozos de música que se lanzan sobre la película como salpicaduras sobre una fila de magdalenas. Estos cambios en el sonido y en el aspecto de la película consolidan el parecido tan rápidamente como los cambios en la escritura que se pueden encontrar en un diario» (Mitchell, 2001). Tal como hacía Virginia Woolf en sus relatos, Mekas utiliza los recursos de los que dispone el dispositivo cinematográfico para canalizar las emociones y ofrecer al espectador un viaje de eterno retorno hacia su mente. Parecen imágenes mecánicas y objetivas, pero presentan una realidad disfrazada, cortada y deformada, vista a través de una óptica particular, la de Mekas.

Todos estos artistas y sus obras influyeron de manera decisiva a la hora de dar forma al proyecto que hoy presentamos. El contenido de *Ceci est un espace* se enmarca dentro de esta práctica artística que es el cuaderno de apuntes o el diario. Podríamos decir

que el documental es un boceto a medio trazar, provisto de un sinfín de errores y aciertos que van superponiéndose para crear las múltiples capas que lo conforman. Sin embargo, este concepto lo desarrollaremos con mayor profundidad en el siguiente apartado, el “Análisis Formal” del film.

3. ANÁLISIS FORMAL

En palabras de la profesora Pilar Carrera (2015), «a pesar de que su naturaleza es distinta a la de la ficción, en el relato documental sigue habiendo una puesta en escena, aunque busque generar una idea de transparencia. Igual de artificioso resulta un relato documental, pues siempre hay una organización previa». Incluso en este género de diario-documental, que se da a entender como algo espontáneo, no-elaborado, encontramos una selección de archivos mediados, así como su posterior organización según una estructura determinada.

Nuestra obra es un espacio configurado por fragmentos de un diario personal, mensajes de texto, esbozos literarios, diseños de letras y proyectos audiovisuales incompletos. Se muestra como un intento de recopilar y organizar diferentes fragmentos diseminados en una totalidad. Dichas marcas de imperfección prevalecen en el texto y son reconocibles en cada una de sus secciones.

3.1 SIPNOSIS

Ceci est un espace es una historia contada a modo de diario personal, que narra las vicisitudes del autor, Ginés Cárceles, durante su estancia en México, atravesada por «el periodo de retención doméstica voluntaria y corresponsable» Enrique Alfaro (2020) que supuso el confinamiento decretado por el estado de alarma derivado de la pandemia de COVID-19. Obligado a convivir durante meses con completos desconocidos y alejado de su familia, poco a poco el paso del tiempo irá marcando momentos clave en los que el protagonista deberá asumir la responsabilidad de sus actos. En su búsqueda del Otro, Ginés deberá aprender que no siempre puede tener razón en todo. Finalmente, afrontar las consecuencias de sus acciones y disculparse será su único modo de salvación ante tantos errores cometidos.

3.2 TEMA

El tema principal de *Ceci est un espace* es la madurez emocional. A lo largo del film, vamos descubriendo cómo es el protagonista mediante las historias que los otros cuentan de él, sirviendo estas declaraciones como reprimenda explícita ante sus imprudencias. La obra se muestra como un proceso de madurez fallido, pues a pesar de todas las lecciones que recibe el protagonista, al final, cuando parece que ha aprendido la lección, vuelve a cometer una última imprudencia que lo dejará sin cámara para seguir filmando su TFG.

El segundo tema de la obra sería la confianza, en dos niveles diferentes. Por un lado, encontramos a Ginés, quien confía plenamente en su hermana y a la que recurre en los malos momentos. Al mismo tiempo que esta relación fraternal se consolida a medida que Ginés va equivocándose una y otra vez, el vínculo paterno-filial se desgasta, mayormente a causa de todas las mentiras que Ginés les cuenta a sus padres. Al final del film, esta confianza depositada en el hijo se esfumará, quedando el mal recuerdo del engaño y el porvenir de una última mala noticia.

Por último, el perdón es otro de los ejes que articulan la trama de *Ceci est un espace*. La película comienza con el protagonista explicándose: «Esto es un espacio para excusarme ante los demás». El documental no se entiende sin este proceso de reminiscencia sobre todo lo vivido, que lleva a Ginés a disculparse por no saber reaccionar adecuadamente ante las diversas circunstancias. Por suerte para él, todo tiene solución cuando se habla con sinceridad y será este método el que le ayude a superar los malos momentos.

3.3 VOZ NARRATIVA Y PUNTO DE VISTA

Ceci est un espace cuenta con un narrador intradieético, ya que figura dentro de la historia como protagonista, una voz en off (off of the screen) que se materializa bien por subtítulos o mediante audio. A la hora de dar a conocer los acontecimientos, se narrarán desde dentro, como si estuviesen filtrados en la consciencia del narrador, por lo tanto, la focalización es interna. Esta decisión casa con el género del diario-documental, ya que la mayor parte de las imágenes corresponden al punto de vista del autor: la cámara capta todo lo que Ginés ve y las narraciones se presentan como cartas o mensajes de voz que Ginés envía a su familia y amigos. Por ejemplo: «El nueve de abril, Kassiell nos invitó a todos a su casa del lago. [...] Yo no conocía a nadie, pero me daba igual».

Si bien a lo largo de la película se escuchan otros personajes (madre, padre, hermana), estas voces no alcanzan la competencia de narrador. Al contrario, son

personajes que principalmente se desenvuelven en la acción, no a través de imágenes, sino por sus palabras. Todas sus intervenciones son mensajes de voz que Ginés recibe y escucha en el momento que tiene lugar la acción, muchas veces creando grandes contrastes entre imagen y sonido, como la antítesis que se produce en el cap. “Nuevas Caras”, en que la voz dice una cosa y la imagen da a entender justo lo contrario (véase el apartado 3.7, “Códigos sonoros”).

3.4. PERSONAJES

Muchos son los personajes que intervienen a lo largo del documental. Aquí pretendemos dar cuenta solo de los principales:

- Ginés. Protagonista de la historia y a la vez narrador interno. Es un joven estudiante español de intercambio en México. Si bien él no habla mucho de su personalidad, llegamos a conocerle mediante las intervenciones que hacen los demás personajes. Tiene un carácter impulsivo y pasional, se deja llevar fácilmente por sus emociones sin replantearse dos veces las cosas antes de actuar. Durante toda la película Ginés se batirá en un duelo constante entre lo que debe hacer y lo que quiere. Posteriormente, deberá afrontar las consecuencias de sus acciones y admitir sus errores.
- Noelia. Hermana del protagonista (de Ginés, la voz narradora). El papel de Noelia es muy significativo; la conocemos al final de la segunda secuencia y su participación al inicio de la película no es arbitraria. La cuarentena comenzó como una aventura más que disfrutar. La figura de la hermana remite a esa época de la infancia donde todo es un juego de niños y no hay mayores preocupaciones. Por otro lado, Noelia ejerce de profesora y consejera de su hermano en varios momentos. Al inicio con el robo de los helados, más tarde en la discusión con Edurne y Marta, así como al final de la película, cuando confiesa haber vuelto a engañar a sus padres y destrozado su cámara.
- Madre de Ginés. La Madre inspira ternura y hasta cierto punto melancolía. Se presenta como una mujer comprensiva y tolerante, aunque también mostrará su carácter una vez se vea traicionada por su hijo. Hay que recordar, que, en los momentos más difíciles, cuando ella enfermó de coronavirus, Ginés hizo caso omiso de sus recomendaciones y se fue de viaje.
- Padre de Ginés. El Padre aparece por primera vez en el cumpleaños de Maï. Se escucha un audio de Whats’up que envía a Ginés, mostrando su fuerte temperamento

y el gran disgusto que tiene con su hijo por no haber comprado aún los billetes para regresar a España. No obstante, si bien esta primera vez aparenta ser un ogro gruñón, en el siguiente fragmento se le muestra más calmado y conciliador: «A ver si nos vemos pronto. Un abrazo hijo».

- Quentin y Juan Antonio, compañeros de piso de Ginés. El primero es presentado al inicio del documental y justo en el momento de su partida. Se expresa como una promesa de amor que no se consumó y sirve para poner en tela de juicio la decisión tomada por todos los *roomies* de permanecer en México durante la pandemia. Por otra parte, Juan Antonio comparte escena con Quentin, y con sus declaraciones ayuda a contextualizar la historia.
- Otros *roomies* de Casa Luna. Leize, Claudia, Maxence, Íñigo, Edurne, Marta, Lucile, Clemence y Alice. Cada uno de ellos es diferente al otro, pero en un sentido global ellos son las personas con quienes Ginés comparte la mayor parte del tiempo y sus grandes apoyos durante el confinamiento. Al inicio todos se llevan bien, pero conforme avanza el tiempo surgirán tensiones que pondrán en peligro esa amistad. Cada uno de ellos tiene su momento de protagonismo en la película, pero tal vez, deberíamos rescatar la figura de Leize, a quien Ginés se dirige varias veces en sus narraciones (cumpleaños de Leize y Mudanza). Al mismo tiempo, las tres niñas francesas (Alice, Lucile y Clemence) tienen un capítulo exclusivo en el que se les da voz para poder expresar sus opiniones.
- Nuevos *roomies*. Conforme avanza la película Ginés va conociendo a nuevas personas con quienes compartirá espacios lúdicos durante la cuarentena. En concreto, hay que rescatar la figura de un muchacho con el que luego viajará a la playa y que aparecerá en el último fragmento de película que hay filmado.

3.5. ESCENARIOS / LOCALIZACIONES

Uno de los principales objetivos que tiene el documental es el de diseccionar los espacios en los que se sitúa la acción. Son muchos los espacios que se pretenden redescubrir, desde la cama, pasando por la habitación, la casa, el barrio, la ciudad, etc.

3.5.1. CASA LUNA

La trama se desarrolla principalmente en interiores, específicamente en Casa Luna. Este es el espacio donde Ginés pasará la mayor parte del tiempo, rodeado de sus compañeros de piso. El escenario es construido mediante escenas de la vida cotidiana (véase la

Fig. 4) a través de las cuales podemos inspeccionar el espacio (habitaciones, cocina, patio, salón, terraza, etc.).



Fig. 4. Fotogramas de momentos cotidianos en Casa Luna.

3.5.2. CASA KASSIEL

El primer lugar que visitamos desde el inicio de la cuarentena. Comienza con varias escenas de la carretera camino a la casa. Se presenta como un espacio lúdico, donde prima la tranquilidad y es descrito a través de las acciones de los amigos (véase la Fig. 5).



Fig. 5. Extractos de la secuencia de Casa Kassiel.

3.5.3. GUANAJUATO

La secuencia de Guanajuato inicia, igual que la anteriormente descrita, varias tomas de la carretera camino a la ciudad. Una vez allí, se produce un despliegue de planos superpuestos entre sí para describir al máximo la ciudad colonial. En esta misma secuencia hacemos especial hincapié en la descripción de dos espacios: la azotea del departamento y el mercado donde las niñas francesas compran bisutería (Fig. 6).



Fig. 6. Fotogramas de Guanajuato.

3.5.4 CASA MARIACHI

Un espacio concebido para el ocio, pues es el lugar en que se realizan las fiestas durante la cuarentena. En él Ginés conocerá a sus futuros *roomies*, con los que realizará el viaje a Sayulita (véase la Fig. 7).



Fig 7. Fotogramas de Casa Mariachi.

3.5. EL BARRIO Y LA CIUDAD DE GUADALAJARA

El barrio o colonia donde se ubican los hechos se llama Jardines del Bosque. Es un barrio acomodado, pero que aun así deja ver las evidentes diferencias sociales que existen entre la población mexicana, como cuando se muestra a Carmen (véase Fig. 8). El sistema de cableado eléctrico es una de las principales características de la ciudad de Guadalajara, pues todas las calles se encuentran atravesadas por una descuidada red eléctrica, que bien podría compararse con nuestro sistema circulatorio. Asimismo, las imágenes del noticiero se emplazan en el centro de la ciudad, lugar inaccesible para nosotros durante la cuarentena, por ello la decisión de emplear aquí imágenes de archivo.



Fig. 8. Fotogramas del barrio.

3.5.6. SAYULITA

El último escenario de la película alude nuevamente a ese *locus amoenus* al que nos referíamos en Casa de Kassiel (véase la Fig. 5). Sin embargo, no debemos olvidar que es aquí donde Ginés destrozará su cámara. Resulta cuanto menos curioso pensar en cómo un espacio paradisíaco también puede ser la tumba de nuestro proyecto.



Fig. 9. Fotogramas de Sayulita.

3.6. CÓDIGOS VISUALES

Ceci est un espace cuenta con una rica y diversa tipología de planos. Desde su inicio hasta el final, las imágenes, grabadas cámara en mano, se van confundiendo entre sí, dando lugar a una retórica basada en la investigación del objeto, representado a través de la repetición, el error y el acierto. Durante gran parte de la película, muchos de los planos que aparecen en la obra podrían considerarse como erróneos: están fuera de foco, sobrepuestos o recargados de filtros, la composición no es correcta y la cámara hace movimientos bruscos o zooms exagerados (véase Fig. 5).

Hay otros momentos, sin embargo, en los que la cámara opta por un ritmo más pausado e imágenes más inteligibles, como en la primera secuencia de Quentin, o las escenas del interrogatorio.

Respecto al uso del color, la película cuenta con una gran variedad cromática. Podemos resaltar el uso de diferentes filtros VHS y Super 8 principalmente. Esto se justifica con la intención de dar un aspecto imperfecto al film, lo que resulta que se vean más saturados los colores y que sean imágenes luminosas. La sobreimpresión de diferentes imágenes en un mismo cuadro es otro recurso empleado a lo largo de toda la película, especialmente en las escenas musicales o, por ejemplo, en el viaje a Guanajuato. Mediante el uso de este recurso se busca generar una sensación de inmediatez, de espontaneidad y transparencia. Las imágenes son esbozos que dibujamos rápidamente en el mismo momento, son imágenes orgánicas que expresan ideas o concepciones sobre lo representado, como si se tratasen de apuntes en un cuaderno.

Las cartelas están dibujadas a mano. Cuando indican el inicio de un capítulo nuevo guardan un diseño similar a la animación inicial. Por otro lado, estarán escritas directamente sobre papel de diario cuando expresan pensamientos o recuerdos concretos.

3.7 CÓDIGOS SONOROS

La mayor parte del argumento se desarrolla a través de las diferentes voces narrativas. Tanto Ginés, como su hermana Noelia, la Madre o el Padre, están constantemente aludiéndose entre sí. Por ejemplo, cuando el Padre dice: «¿Has hablado ya con tu hermana Noelia? Hace mucho que no la llamas». Este recurso ayuda a crear un nexo entre dos realidades paralelas del COVID-19: por un lado, la situación de desenfreno de Ginés en México, sin ningún tipo de medida preventiva, y la de su familia en España, quienes vivieron un periodo de confinamiento mucho más restrictivo, pasando por momentos difíciles (la superación de la enfermedad, la ausencia en el trabajo, etc.).

Las narraciones se realizan en castellano la mayor parte del tiempo. No obstante, aquellas escenas dirigidas a los roomies francófonos se realizan en francés. El objetivo es siempre conseguir el contacto más directo con el Otro, llegar a él usando los mismos códigos lingüísticos.

La película va acompañada de una banda sonora compuesta por diferentes canciones, que suenan en los momentos de júbilo y diversión:

- *Le temps est Bon* de Isabelle Pierre, suena en Casa de Kassiel al llegar y al marcharse. A través de la melodía de la canción se refuerzan los sentimientos de tranquilidad y felicidad que desprenden las imágenes. La letra acompaña a las imágenes « J'ai des amis qui sont aussi mes amoureux » o « je suis la fleur dans leur cerveau » (fig. 10).



Fig. 10. Fotogramas Casa Kassiel

- Al caer la noche comienza la fiesta entre los nuevos amigos escuchando banda: *La Chona* de los Tucanes de Tijuana, tema que se mantiene mientras se sobrepresionan diferentes imágenes de rostros y cuerpos festejando.
- *El ratón vaquero* de Cri Cri anuncia la llegada del camión de los helados como cada tarde. El sonido proviene del altavoz del propio vehículo, por lo que se le considera música diegética.
- *Childrens Corner, L 113. N° 6. Golliwogg's Cakewalk*, de Claude Debussy, interpretada por Andrew Wilde. Pieza seleccionada para el registro de los cuartos. Es un tema divertido que hace más amena la despedida de las tres chicas francesas.

Por otra parte, destacaríamos la importancia de los silencios. En la primera escena, la despedida de Quentin, se va intercalando sonido ambiente, silencios, narración e intervenciones de los personajes. Así se crea la atmósfera adecuada para el momento, un espacio íntimo y delicado. En cuanto a los sonidos de fondo empleados (el teléfono comunicando, ruido Super 8, el motor del coche o el sonido de las olas en el mar), todos ellos están sincronizados con la imagen, y están diseñados para poner en contexto al espectador, generar tensión o mantener su atención.

3.8. CÓDIGOS SINTÁCTICOS

Como ya mencionamos en la Introducción, el documental se compone de diversos capítulos donde se hace uso de diferentes modalidades del relato documental. A continuación, estudiaremos la película escena por escena para descubrir las distintas retóricas que comporta el discurso fílmico:

3.8.1. QUENTIN SE VA

El primer capítulo de la película sirve como punto de partida de la obra y está caracterizado por el uso de un ritmo lento, en el que la cámara toma su tiempo para describir el objeto representado. Mediante el uso del montaje expresivo, rápido en la acción, lento en lo intimista, el documental adquiere un carácter reflexivo. El narrador, que interviene varias veces en la acción (véase Fig. 11), se dirige a Quentin como si le estuviese hablando en persona, leyéndole la carta que escribió para su despedida (véase Anexo 1, *Diario de Producción*).



Fig. 11. Fotogramas de “Quentin se va de casa”

Al mismo tiempo, se pueden escuchar otras voces provenientes del patio. La aparición de Juan Antonio y su problema con la fianza aporta la información necesaria para entender el contexto en el que se sitúa la historia. En el momento de su partida, Quentin se despide de todos los compañeros, es ahí cuando conocemos a los otros protagonistas de la historia. Al final Quentin se va, la cámara se desplaza a su habitación vaciada, marcando ya desde un inicio la impotente necesidad de investigar los cambios en el espacio.

3.8.2. PORTADA

Seguidamente comienzan a reproducirse una serie de imágenes a modo de créditos iniciales. Esta animación realizada con crayolas representa dos entes, diferenciados por el uso de colores dispares, que pasan a convivir en un mismo espacio, la pantalla. Las formas son abstractas y asimétricas, se reproducen velozmente hasta llegar al título de la película que combina ambos colores. Estas imágenes remiten a la idea que planteábamos en un inicio: el cine como un espacio para la dialéctica, que hace posible el encuentro con el Otro.

3.8.3. PRESENTACIÓN

Los siguientes cuarenta y cinco segundos sirven para presentar el objeto que persigue el documental. La búsqueda del Otro se hace aún más evidente cuando Ginés dice: «Todo está aquí para vosotros que no habéis sabido de mí durante mucho tiempo». De este modo, se presenta la película como un diario o un cuaderno de apuntes que Ginés irá completando para hacer llegar a sus familiares y amigos. Por medio del montaje poético, se exponen diversas imágenes cotidianas de Casa Luna durante el periodo de cuarentena, acompañadas de un temporizador que marca su ritmo. La introducción deja ver lo que realmente es el film, una ordenación de diferentes ideas que fraccionan el espacio en una decena de parcelas que bien no tienen por qué formar un todo, aunque el todo exista.

3.8.4. UN MARTES CUALQUIERA

Esta secuencia está protagonizada por Claudia, Edurne, Marta, Leize y Maxence, con la final intervención de Noelia, la hermana de Ginés (véase *Cuaderno de Producción*). En contraste con la despedida de Quentin, esta parte se caracteriza por su tono cómico. El narrador interviene directamente en la acción (modo de representación participativo) pudiendo escucharse su voz en repetidas ocasiones y haciendo alusión al propio acto de grabación: «No Maxence. Estamos grabando cariño» (véase la Fig. 12). Respecto a la decisión de mostrar el combate de lucha libre, como habíamos mencionado anteriormente, la cuarentena comenzó como algo fácil, similar a un juego de niños. La razón de ser de estos insertos es dotar de un mayor peso cómico a la situación (véase la Fig. 12).



Fig 12. Fotogramas de la secuencia “Un Martes cualquiera”.

No es casualidad que sea un combate de cinco contra uno, pues al final son cinco personas que se ponen de acuerdo para inculpar y delatar a Ginés. Estas situaciones tan joviales traen a la memoria el recuerdo de una infancia lejana, que remite directamente a la casa. Suena la voz de su hermana Noelia acompañada de las imágenes del hurto. Su papel es el de confesora, a la que acudirá Ginés en los dos momentos de debilidad. Ella inicia ese intercambio de voces entre Guadalajara-Murcia.

3.8.5. CASA DE KASSIEL

La secuencia comienza con unos fotogramas de la carretera. Muchos planos están sobreexposados o se mueven bruscamente. Mientras que Ginés mencionan el enfado de Leize por haberse saltado la cuarentena (véase Anexo 1, *Cuaderno de Preproducción*), en pantalla se muestra un cartel que advierte sobre el Coronavirus. El ruido del motor aumenta mientras el coche avanza. Pasamos al momento musical, donde a través del montaje rítmico se intenta subrayar el impacto psicológico con una segunda sensación confiada al ritmo, a las canciones *Le temps est Bon* y *la Chona*. El acompañamiento de la música extradiegética lo equipara a un lugar idílico, un espacio para el descanso y la distracción. Casi se nos olvida que seguimos en periodo de cuarentena, cuando las imágenes posteriores, capturas de la carretera y las calles, nos devuelven a la realidad. A la vuelta, el modo de representación vuelve a cambiar. El narrador participa de nuevo en la acción, dirigiéndose directamente a Maxence (véase Fig.13). En esta escena se muestra el enfado de Leize hacia los *roomies* que viajaron a Casa de Kassiel.



Fig. 13. “Casa Kassiel”

3.8.6. ÍÑIGO VIENE A VIVIR CON NOSOTROS Y CUMPLEAÑOS DE LEIZE

De la escena anterior pasamos a su opuesta (Fig. 14). Esta parte está dedicada a la observación del transcurso de los acontecimientos. En el cumpleaños de Leize volvemos a escuchar la voz de Ginés, quien reserva el fragmento para hablar ella como un gran apoyo dentro de Casa Luna. Continuamos hacia la escena del camión de los helados, que vuelve a hacer uso de banda sonora, reproduciendo el tema *El ratón vaquero* de Cri Cri. De nuevo, los momentos musicales expresan alegría y seguridad dentro de un periodo de cuarentena.



Fig. 14. Fotograma de “Íñigo viene a vivir...”

3.8.7. VIAJE A GUANAJUATO Y PARTIDA DE LAS NIÑAS FRANCESAS

La secuencia comienza de la misma manera que el viaje a la casa de Kassiel: imágenes varias de la carretera. Sin embargo, esta vez lo que se escucha es un audio de la Madre de Ginés, explicando cómo se ha contagiado de Coronavirus. Su voz inspira ternura y hasta cierto punto melancolía. Se presenta como una mujer paciente y comprensiva. Sus palabras contrastan con lo que se muestra en pantalla (Fig. 15)., su aparición rompe con

el tono jovial de las secuencias pasadas. Supone una vuelta a la realidad, fuera de ese mundo de fantasía en que Ginés vive. Su madre está enferma, una realidad que le es tan necesaria como distante. El encuentro con el Otro no se cumplirá hasta llegar a Guanajuato, cuando Ginés descubra otras realidades mucho más inmediatas a él.

Las intervenciones de Alice, Lucile y Clemence aparecen a modo de justificación, explicando por qué era necesario saltarse la cuarentena. Mientras la cámara las persigue por las calles de Guanajuato. Al llegar al mercado la cámara comienza a capturar caras desconocidas hasta ahora (fig. 15).

Al final, Ginés confiesa ser consciente de sus imprudencias: «Hemos sido un poco irresponsables, hay que decirlo» (véase Fig. 15). Al mismo tiempo, se observa una serie de carteles advirtiendo del riesgo del COVID-19. Sin embargo, arrepentirse no sirve de nada. Bien sabe él que la reprimenda vendrá después, cuando sus padres se enteren de lo ocurrido.



Fig. 15. Fotogramas del viaje a Guanajuato.

La siguiente cartela ‘‘Al día siguiente’’ marca una unidad temporal, ubicando la partida de las tres niñas en espacio concreto de tiempo. Sin embargo, nos encontramos ante otra de las creaciones del montaje (Véase Anexo *Diario de Producción*. Fig. 1)

Alice, Lucile y Clemence se marchan de casa con la promesa de que nunca más dejarán para mañana lo que puedan hacer hoy. Una vez se marchan, la cámara se dispone a grabar todo cuanto han dejado en sus tres cuartos abandonados. Edurne, Íñigo y Ginés exploran las diferentes habitaciones en busca de las pocas pertenencias que quedaron de las tres niñas francesas. Los cuartos poco a poco van mutando, de habitación habitada a espacio abandonado. Este momento está acompañado de banda sonora, *Childrens Corner*,

L 113. N° 6. La canción se corta bruscamente a la mitad y vuelve a sonar el ruido del super 8.

Después, es momento de redescubrir la habitación principal, la del protagonista. Para ello se emplean planos cerrados que permitan remarcar los detalles, poner el foco de atención en objetos personales que definen y construyen al personaje. En esta escena se han empleado dos audios diferentes, el tono de Ginés se mantiene optimista la mayor parte del tiempo, sin embargo, de vez en cuando su voz cambia, aproximándose a la amargura. Cuando encuentra el muñeco de juguete entendemos porqué «me recuerda a mi familia y eso sinceramente me agobia».

3.8.8. CUMPLEAÑOS MAÏ EN CASA MARIACHI

El padre entra en escena y es caricaturizado como un hombre severo y enojado. Sus palabras generan una antítesis con la imagen que muestra la buena vida de Ginés frente a las preocupaciones de sus padres: una fiesta nocturna sin ninguna medida preventiva para evitar los riesgos de contagio. Ignora los consejos de su madre y continúa como si nada.

En la siguiente escena reaparece el Padre, esta vez más sereno y manso. Incluso pide a Ginés que le hable a su hermana Noelia. Esta escena toma lugar la mañana después de la fiesta en Casa Mariachi, y ya por las imágenes de la habitación desordenada podemos intuir que ha habido algún problema. Ginés comenta algo de una discusión con las niñas a la vez que reproduce un fragmento de un segundo (Fig. 16), aunque instantáneamente cambia de tema.



Fig. 16. Fotograma de la habitación destrizada (izq.) y fotograma de la calle (der.).

A continuación, el documental hace uso una banda de sonido previa, que establece un punto de apoyo por analogías o contrapuntos con la edición de las imágenes. (Véase Anexo 1. *Diario de Postproducción*. Fig. 4) Aparece Claudia recorriendo las calles del

barrio sin ningún tipo de protección (véase Fig. 16), mientras suena de fondo el Gobernador Alfaro hablando de las medidas de seguridad impuestas durante esta cuarentena. Por lo que se refiere al noticiero, era preciso describir la situación que vivía la ciudad de Guadalajara durante la cuarentena. Para ello, decidimos unificar diferentes imágenes de archivo (durante la cuarentena el acceso al centro histórico estuvo restringido a los ciudadanos), para crear un discurso acorde a lo que pedía la narrativa. Hasta ahora la vida en Casa Luna había sido bastante placentera, pero llegó un momento en que esa falsa tranquilidad acaba por desbordarse y arrasar con todo lo que encuentra a su paso. Las posteriores imágenes invertidas se reproducen velozmente a la par que suenan los gritos y lamentos de los manifestantes.

Tras este momento de intensidad, la imagen vuelve a su formato original y Ginés ya ha tomado una decisión. Sin embargo, no puede actuar, porque está solo. Durante la tormenta, recurre de nuevo a su hermana para confesar sus errores y desahogarse. Entonces confiesa «Soy igual que tu padre», el mismo padre al que habíamos escuchado gritar como un energúmeno y a la mañana siguiente regresar como si nada.

3.8.9. CONVERSACIÓN CON MARTA Y EDURNE

Ceci est un espace, como hemos apuntado, trata sobre el encuentro con el Otro. Esta escena tiene una fuerte carga dramática, porque hasta ahora habíamos visto cómo Ginés lograba escaparse de las reprimendas de sus padres por el hecho de estar lejos de ellos. Sin embargo, esta vez no puede librarse de sus compañeras de piso. Hay tres posibilidades de encuentro con el Otro: «hacer la guerra, construir un muro a su alrededor o entablar un diálogo.» (Kapusinski, 2005, p.4). Es necesario exponer esos problemas con Marta y Edurne, delante de la cámara, como método de exculpación de todos los pecados.

La escena comienza con un montaje de las macetas rotas sobre las voces de Edurne y Marta simulando los gritos de Ginés (véase Fig. 17). Después cambia a un plano fijo, que da espacio a las niñas para quejarse de su compañero. Finalmente, Edurne dice «Es tan fácil como pedir perdón» y automáticamente aparece una cartela que dice «perdón». La disculpa, por tanto, se produce en pantalla (véase Fig. 17).



Fig. 17. Fotograma de la maceta rota (*izq.*) y fotograma de la cartela (*der.*)

3.8.10. MUDANZA

En este capítulo tiene lugar un cambio de óptica, pues es Leize quien graba a Ginés mientras ordena su cuarto. Ginés se disculpa una última vez por todos los males causados y se va. Nuevamente, el uso del montaje expresivo permite dotar de una mayor carga dramática al momento de la partida mediante una puesta en escena pausada, dando prioridad a la palabra de Ginés sobre la imagen, que acaba deteniéndose en una cartela de despedida (Fig. 18).

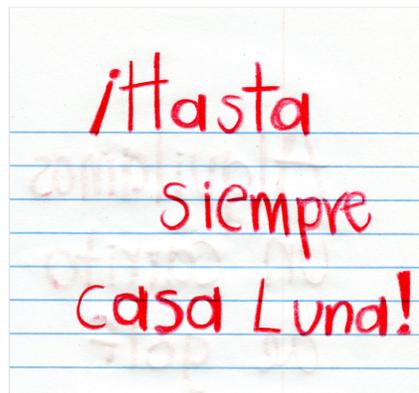


Fig. 18. Cartela de despedida "Mudanza"

3.8.11. VACACIONES EN SAYULITA

La secuencia mantiene un ritmo pausado, acompañado del sonido de las olas. Ginés vuelve a dirigirse a su hermana para contarle otro secreto. Lo más importante de esta secuencia es su final tan inesperado: convierte el documental en un proyecto inconcluso.

Podría considerarse como un error, sin embargo, nosotros preferimos verlo como un mal necesario para esta película llena de faltas. Con la última confesión que Ginés realiza, demuestra que una vez más, es consciente de sus errores. Precisamente esa es la característica esencial de los cuadernos de apuntes, siempre están a medias, uno nunca termina de volver a ellos.

4. LIMITACIONES, PROPUESTAS Y PROSPECTIVA

Nuestra obra, según hemos dicho, se centra en el estudio del error, el accidente y el azar dentro de la creación artística. Normalmente, estos tres elementos son bienvenidos en nuestro cuaderno de apuntes. No obstante, durante los tres meses que ocupó el proceso creativo de *Ceci est un espace*, surgieron multitud de complicaciones que pusieron en riesgo el correcto desarrollo de la obra. El siguiente apartado tiene como propósito mostrar al lector la serie de contratiempos que tuvimos que superar para llegar a concluirla. Más adelante se realiza una propuesta de mejora de los fallos no intencionados de nuestro documental con vistas a su exhibición pública, así como futuras líneas de actuación para su promoción.

4.1. LIMITACIONES

La expansión del COVID-19 y el posterior periodo de confinamiento obligatorio fueron el punto de partida para *Ceci est un Espace*. Sin embargo, hay que decir que estos acontecimientos también afectaron a las previsiones iniciales del Trabajo Fin de Grado y a su normal desarrollo, puesto que hubo de cancelarse el que fue en su momento el proyecto ideado para el TFG, *Guadalajara. Ciudad de Jotos*. Aprovechando la visita del artista Fabián Chairez a Guadalajara, en el mes de febrero, cuando presentó en el Espacio CODICE su discutida obra sin título del Zapata afeminado, planteamos un proyecto de TFG en el que esta figura neo-zapatista guiaba al espectador a través de las calles de la ciudad tapatía. Una ciudad conocida por su doble moral, donde los derechos de la población LGTB están parcialmente reconocidos. Una ciudad que habla por lo que calla (primer foco de infección del virus VIH a nivel nacional, transmitido esencialmente a través de relaciones sexuales receptivas o penetrativas). Si bien desde un inicio el mencionado proyecto empezó con mal pie (sufrimos un robo a finales de febrero en el que perdimos nuestros portátiles y con ellos todos los avances logrados: entrevistas filmadas, material de apoyo, etc.), con la posterior declaración de la pandemia mundial,

su realización quedó descartada dadas las limitaciones de movilidad impuestas por el gobierno y el aislamiento social. El hecho de poder trabajar desde casa a propuesta de la tutora, en un proyecto, en principio, de menor envergadura, como eran los cuadernos, supuso un gran alivio. Aun así, nos encontramos diferentes obstáculos que interrumpieron el nuevo trabajo, entre ellos, la falta de medios profesionales para su realización. Sólo disponíamos de nuestra computadora y de una cámara réflex Nikon D5300, por lo que el sonido e imagen nunca llegaron a alcanzar la calidad deseable. Además, dicho aparato sufrió desperfectos a mitad del proyecto, obligándonos a concluir de manera apresurada. Por otro lado, durante el confinamiento (no sólo físico sino también emocional) nuestro estado de ánimo varió de semana en semana, pudiendo señalar momentos de debilidad, que casi nos obligan a volver a España. La falta de espacios aislados donde poder trabajar sin ser molestado fue otro de los grandes problemas con los que tuvimos que lidiar, así como las continuas fallas en la conexión a internet, debido sobre todo al efecto de la lluvia en el sistema eléctrico de la ciudad. Por último, el hecho de estar en México complicó los procedimientos burocráticos a la hora de registrar el documental, teniendo que involucrar a terceras personas para buscar una solución.

4.2. PROPUESTAS Y PROSPECTIVA

Afortunadamente nuestro proyecto no acaba aquí. Al estar realizado en dos idiomas (castellano y francés), las oportunidades de mover el documental por festivales europeos se multiplican. Para ello, aún quedan muchas operaciones a realizar con el objetivo de conseguir el resultado final deseado, algunas de las cuales resumimos a continuación:

1. En muchas ocasiones la calidad del sonido no es la adecuada. Por ende, deberemos contactar con un sonidista profesional que pueda ayudarnos a mejorar este aspecto en posproducción, con el uso de software especializado, al que ahora mismo no tenemos acceso.
2. Algo parecido ocurre con las narraciones: sería favorable revisar los guiones en francés tanto de voz como de subtítulos, para enriquecer el vocabulario empleado y darle un tono más adecuado.
3. Por falta de espacio (con el fin de cumplir con los requisitos de duración recogidos en la normativa del TFG), hubo una secuencia que fue eliminada del metraje. Podemos rescatar esta secuencia del olvido y acoplarla a la historia.

5. CONCLUSIONES

Según hemos tratado de explicar a lo largo de esta memoria, el diario o cuaderno de apuntes es un ente creado para perpetuar la memoria, un espacio que se presta a estar en constante revisión, de modo que al final acaba convirtiéndose en un documento intervenido, donde existe una idea en potencia, de lugar al que siempre podemos retornar. Por otro lado, el cuaderno también puede ser la forma que se le da a un proyecto, como es nuestro caso.

Inicialmente, en la fase de ideación y búsqueda de referentes, nos hicimos eco de otros textos coetáneos de la tradición fílmica, pictórica, literaria y fotográfica que emplean este método de trabajo, obras clave dentro del ámbito experimental. Con los casos de Jonas Mekas y Pasolini vimos cómo es posible canalizar sentimientos o conceptos a través de la imagen en movimiento y crear un lenguaje poético basado en el error, el accidente y el azar. Adoptamos sus diferentes técnicas para emplearlas en nuestro documental.

El documento que hoy presentamos es un espacio tejido alrededor de diversos estilos y técnicas cinematográficas que convergen para crear un ente superior: la película *Ceci est un espace*. Un espacio para el diálogo con el Otro a través de la imagen y su lectura subjetiva. Cada uno de sus capítulos alude a experiencias compartidas con personas concretas. Es a ellos, y a todos los que quedaron fuera, a quien se dirige este film.

Por su parte, los *Cuadernos de Trabajo* proporcionan una visión más amplia del documental, permitiendo ampliar el espectro artístico hacia unos límites normalmente marginados. De este modo, rescatamos todos aquellos esbozos, borradores y diarios que fueron creciendo a medida que lo hacía la película. Como en el *land art*, la existencia de estos no se entiende sin la película y viceversa. Todos estos documentos se justifican entre sí, haciendo visible el vínculo intrínseco que los une.

5. CONCLUSIONS

The diary or notebook is a being created to perpetuate the memory, a space that lends itself to being in constant revision, being able to rescue different elements and make new conceptions appear about the same subject. In it, everything is kept, from dreams, quotes from different authors, to ideas about a project, memories of the past, etc. So in the end it ends up becoming an intervened document, where there is a potential idea, a place to which we can always return. On the other hand, the notebook can also be the form given to a project, as is our case.

Initially we have covered other contemporary texts from the film, painting, literary and photographic tradition that use this method of working, works considered as references within the experimental field. With both cases, Jonas Mekas and Pasolini, we saw how it is possible to channel feelings or concepts through the moving image and create a poetic language based on error, accident and chance. We adopted their different techniques to use in our documentary.

The document that we present today is a space woven around different cinematographic styles and techniques that converge to create a superior entity: the film *Ceci est un espace*. A space for dialogue with the Other through the subjective image. Each of its chapters alludes to experiences shared with specific people. It is to them, and to all those left out, that this film is addressed.

The Workbooks provide a broader vision of the documentary, allowing the artistic spectrum to be extended towards limits that are normally marginalised. In this way, we rescue all those sketches, drafts and diaries that grew as the film did. The existence of these cannot be understood without the film and vice versa. All these documents justify each other, making visible the intrinsic link that unites them.

6. BIBLIOGRAFÍA

CARRERA, P. (2015). *El relato documental*. Madrid: Cátedra.

NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Madrid: Paidós.

CHEVRIER, Jean-Francois (1999). *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*. París: Art Nouveau.

MITCHELL, E. (2001). Film Review; One Man's Parenthood, In Minute Detail. *The New York Times*. Recuperado de <<https://www.nytimes.com/2001/12/12/movies/film-review-one-man-s-parenthood-in-minute-detail.html>>. [Fecha de acceso: 02 de julio de 2020].

PEREC, G. (2001). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.

RICHTER, G. (2009). *Gerhard Richter: Text: Writings, Interviews and Letters 1961–2007*. Londres: Thames & Hudson.

WOOLF, L. (ed.) (1976). *A writer's Diary. Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*. San Diego, CA: Harvest Books.

ANEXO 1. CUADERNOS DE TRABAJO

Este apartado pretende recopilar diversos fragmentos que ejemplifican cómo evolucionó el proyecto a lo largo de sus tres etapas de creación: Preproducción, Producción y Postproducción. Durante todo este tiempo fuimos anotando en un cuaderno, con mayor o menor constancia, los avances de nuestra obra. Los textos que los componen emplean un lenguaje menos técnico y más intimista, ligado a las propias vivencias del autor. Están expuestos a modo de diario personal, al que vamos añadiendo ideas según el devenir de los acontecimientos externos y a los que siempre podemos volver para corregir errores o revisar conceptos apuntados.

1. DIARIO DE PREPRODUCCIÓN

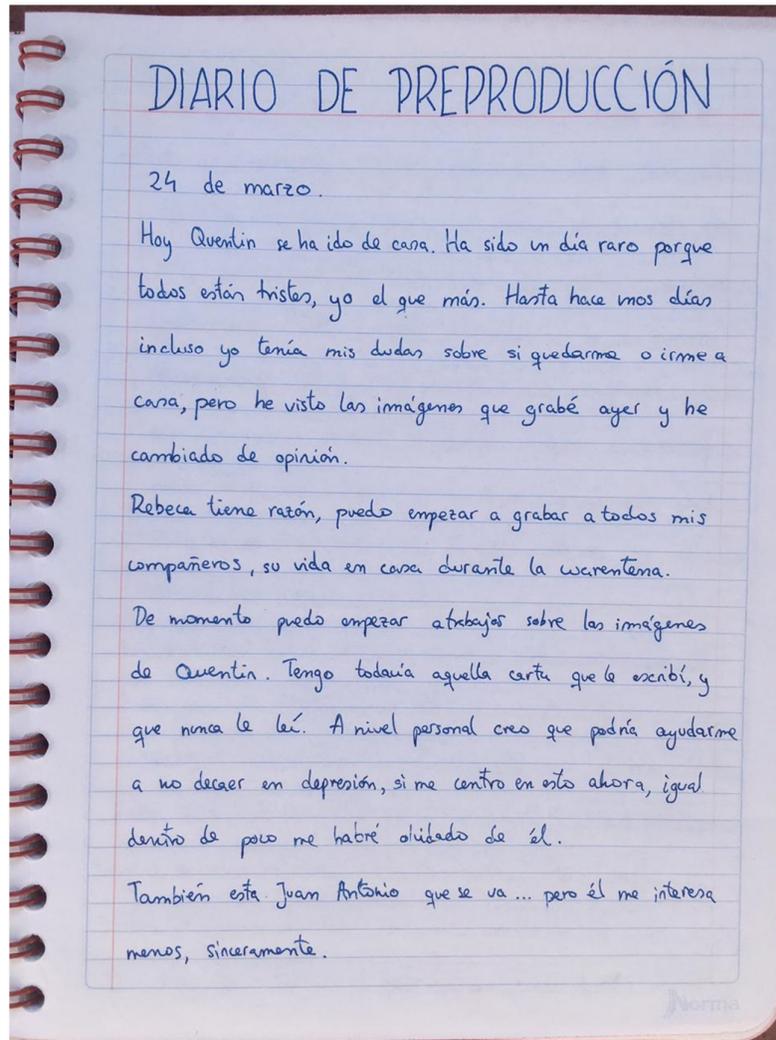


Fig. 1. *Diario De Preproducción*. 24 marzo

8 de abril

Ya debo llevar una semana y media grabando a los compañeros, pero hasta ahora todo me parece mediocre. Igual es porque no los conozco demasiado que nunca consigo que vencen ese miedo natural al objetivo. Hasta ahora tengo varias imágenes de la última fiesta juntos y de cuando fuimos a comprar comida al Soriana.

Hoy Claudia nos ha dicho que Kasriel nos invita a su casa en el lago Chapala. En media hora hemos quedado todos los roomies en el salón para decidir qué hacemos.

Por mi parte, estoy deseando salir de casa. Leite dice que soy un irresponsable, me recuerda a mi madre.

Sinceramente, necesito encontrar estímulos fuera de estas cuatro paredes. Mi cuarto me da cada vez más asco, pensé en mudarme al de Quentin, pero aparentemente va a venir un amigo de las chicas a vivir con nosotros y ocupará esa habitación. Por lo menos aportará algo de novedad a esta casa.

Fig. 2. Diario de Preproducción. 8 Abril

19 de abril

Hoy he revisado las grabaciones de Guanajuato: preciosas. Las niñas francesas parecen modelos de paralela. Con eso y con la entrevista que les haré mañana tengo asegurados unos diez minutos mínimo.

Para la entrevista he preparado un par de preguntas, ahora que nos conocemos mejor tengo la confianza suficiente para preguntarles cómo ha sido su experiencia, pero con los otros roomies. Igual nunca llegaron a llevarse muy bien con las chicas españolas, seguro que algo me cuentan.

Por otro lado, estoy recibiendo muchos mensajes de mamá. La pobre lo está pasando fatal.

Me pregunto si sería de mal gusto emplear esas notas de audio en el documental a modo de historia paralela a esta realidad que me ha tocado vivir...

Fig. 3. Diario de Preproducción. 19 Abril

2. DIARIO DE PRODUCCIÓN

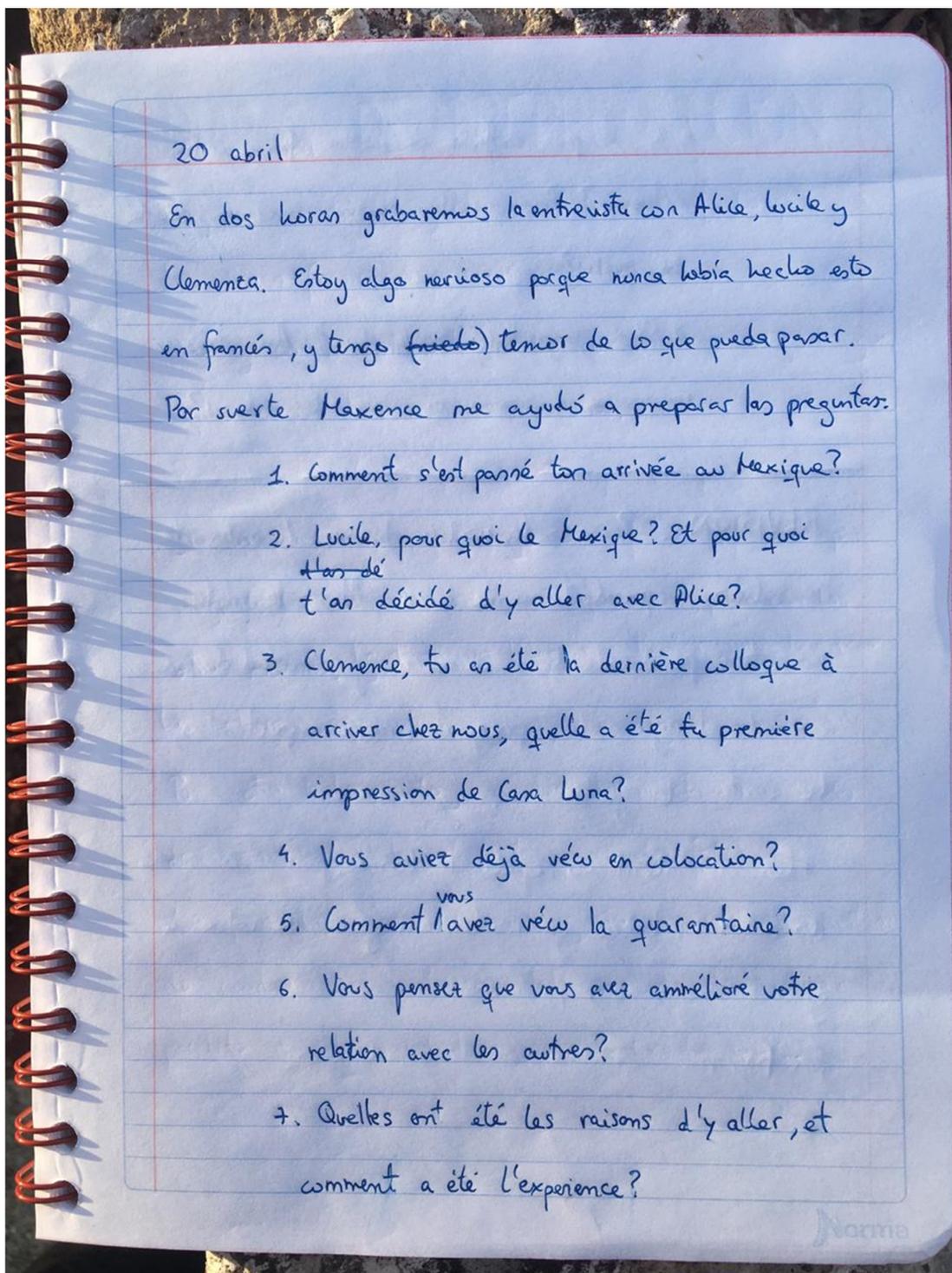


Fig 1. Diario de Producción. 20 Abril

8. C'est pas difficile de mettre fin à votre échange? Pour quelles raisons avez-vous décidé de partir?

9. Que regrettez-vous le plus? Avez-vous une mauvaise expérience que vous allez retenir?

REVISIÓN . Primero la noticia buena: la entrevista ha salido sorprendentemente bien. Ahora la mala: no estuve pendiente de la cámara, y a mitad de video, cuando llega a las preguntas más importantes, se corta la grabación.

Hemos intentado repetir la toma, pero no ha quedado natural. Luego ya no tenían ganas de volver a grabar, y se van mañana.

En fin, me apañaré con lo que tengo.

Fig. 2. *Diario de Producción*. 20 Abril

3. DIARIO DE POSTPRODUCCIÓN

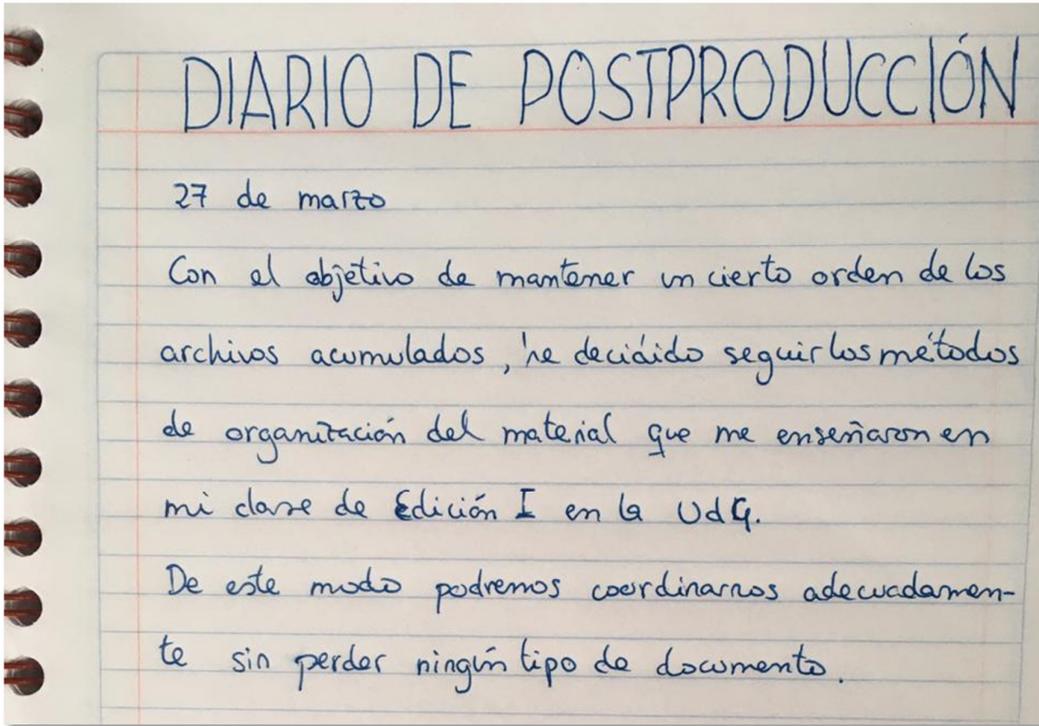


Fig. 1. *Diario de Postproducción*. 27 de marzo

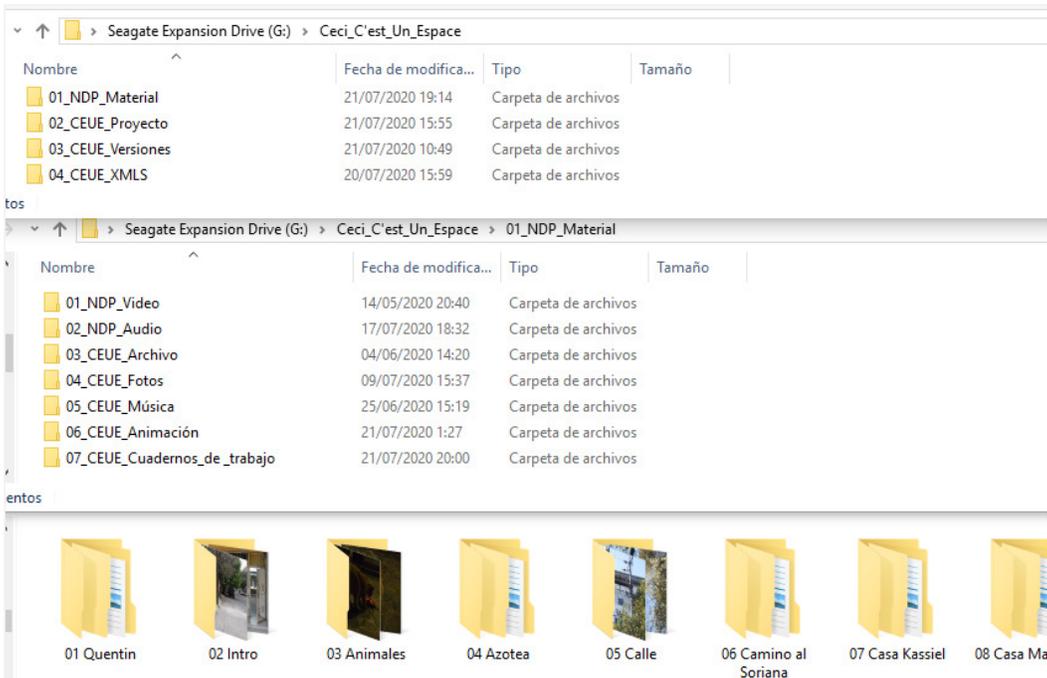


Fig. 2. *Diario de Postproducción*. Captura de pantalla del directorio de archivos

7 julio

Hoy hemos realizado grandes avances en la secuencia de Guamajuato. Hemos decidido emplear el Audio N° 22 de la Madre, para insertarlo por encima de las imágenes camino a la ciudad colonial.

Por otra parte, revisando los audios de las entrevistas a las niñas he encontrado unos tres segundos en los que Lucile dice algo parecido a

« No dejes para mañana lo que puedas hacer hoy »

creo que lo meteremos al final si podemos mejorar su calidad, se escucha bastante flojo.

Respecto a las problemáticas: el ordenador anda un poco saturado con tanto uso. Así que a partir de ahora estableceremos unos horarios de uso para no forzarlo más.

Fig. 3. Diario de Postproducción. 7 de julio

ANEXO 2. REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL



Registro de la Propiedad Intelectual

Número de solicitud	MU-323-2020
Fecha	15/07/2020
Hora	11:05

Título de la Obra: **CECI EST UN ESPACE**

SOLICITANTE

Nombre **GINÉS CÁRCELES SÁNCHEZ**
Dirección **CTRA. DE LA FUENSANTEA, 222 1º**
Localidad **MURCIA**
Provincia **Murcia**
Teléfono

LIQUIDACIÓN

Hecho imponible	Unidades	Importe	Total
Solicitud de inscripción de obras cinematográficas y	1	23,78	23,78

Total: **23,78 €**

En Murcia, a 15 de julio de 2020



