

Escola Universitària Politécnica de Mataró

Centre adscrit a:



UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA

Grau en Mitjans Audiovisuals

MEDIASTINO: REALITZACIÓ D'UN DOCUMENTAL POÈTIC
Volum I

Memòria

SERGI GARCÍA LORENTE
PONENT: SOLIÑA BARREIRO

PRIMAVERA 2017



TecnoCampus
Mataró-Maresme

Dedicatòria

A la Cristina Martín i l'Esteban Martínez, a llur poesia.

Agraïments

A la Soliña Barreiro, tutora del Treball de Fi de Grau, pel seu consell, la seva paciència i la seva confiança en aquest projecte, per totes les propostes i els estímuls vessats.

Als meus pares, per tot el suport, la comprensió, l'ajuda i els maldecaps superats.

A en Jordi Aragonès, pel seu interès i la seva generositat malgrat la dependència.

A tots aquells qui s'han prestat a ajudar, aconsellar i opinar, hagin participat directament o indirecta, ho sàpiguen o no, en la realització d'aquest projecte.

I, finalment, a totes les persones que, més que estimar o escriure poesia, són poesia.

Resum

Mediastino: Realització d'un documental poètic reflexiona sobre el procés de realització d'un documental poètic de manera autònoma i integral. Partint de la concepció poètica de la Cristina Martín i l'Esteban Martínez, l'autor realitza un recorregut d'anàlisi de la cinematografia poètica i de la poesia, tant en la seva forma teòrica i literària com en la seva traducció i expressió en el llenguatge audiovisual.

Resumen

Mediastino: Realización de un documental poético reflexiona sobre el proceso de realización de un documental poético de modo autónomo e integral. Partiendo de la concepción poética de Cristina Martín y Esteban Martínez, el autor realiza un recorrido de análisis de la cinematografía poética y de la poesía, tanto en su forma teórica y literaria como en su traducción y expresión en el lenguaje audiovisual.

Abstract

Mediastino: Production of a poetic documentary reflects on the production process of a poetic documentary in a self-sufficient and integral way. Based on the poetic conception of Cristina Martín and Esteban Martínez the author makes a path of poetic cinematography and poetry, both in its theoretical and literary form as in its translation and expression in the audiovisual language.

Índex.

Índex de figures	VII
1. Introducció.....	1
2. Justificació i objectius	3
3. La poesia al cinema documental	5
3.1. La poesia de la imatge	8
3.2. Documentació d'una veritat intangible.....	10
3.3. El vídeo-poema.....	13
3.4. El diàleg en absència	15
3.5. Punt de partida teòric de <i>Mediastino</i>	16
4. Teoria de la variació dels significats.....	19
4.1. Llenguatge poètic i llenguatge cinematogràfic.....	19
4.2. Les equivalències de Minor White	21
4.3. La variació dels significats	23
5. Anàlisi de referents.....	27
5.1. Fotografia	27
5.1.1. Pornografia del dolor en imatge fixa: David Nebreda.....	28
5.1.2. Senzillesa surrealista: Ilya Kisaradov.....	30
5.1.3. Les virtuts dels límits, la Fotografia Subjectiva: Otto Steinert.....	31
5.1.3.1. Metodologia fotogràfica: Minor White	32
5.1.3.2. El blanc i negre, catalitzador de la mística: Paul Caponigro	33
5.1.4. Permanència textual: Robert Frank	35
5.1.5. Realitat i irrealitat: Joaquim Pla Janini.....	36
5.2. Cinematografia	37
5.2.1. Ficció	37
5.2.1.1. Cadència tensiva: Jorge Michel Grau	37
5.2.1.2. Bellesa cinematogràfica: Chung-hoon Chung.....	39
5.2.2. Documental.....	41
5.2.2.1. Abstractesa sensorial de la textura: Joris Ivens	42
5.2.2.2. La poètica de la melangia: Peter Hutton.....	43
5.2.2.3. Experiències, viure el poema: Jonas Mekas	45
5.2.2.4. Temporalitat variable: Chantal Akerman	46

5.2.2.5. Impressions tipogràfiques: John Dullahan	47
5.2.2.6. Procés de la creació artística: Henri-Georges Clouzot.....	49
5.2.2.7. La imatge evocadora: Virna Molina i Ernesto Ardito.....	50
5.2.2.8. Més enllà del retrat: Sergei Loznitsa.....	52
5.2.2.9. Economia visual i pes poètic: Alberto García-Alix	53
5.2.2.10. Representació poemàtica: Isaki Lacuesta.....	54
5.2.2.11. Document i misteri: José Val del Omar	55
6. Metodologia.....	59
6.1. Ideació	59
6.1.1. Desglossament del procés poemàtic.....	59
6.1.2. Creació i teoria poètica del nom.....	61
6.2. Documentació.....	62
6.2.1. Lectura.....	63
6.2.2. Anàlisi poemàtic.....	64
6.2.3. Redacció de les preguntes	64
6.3. Filmació.....	66
6.3.1. Equip	66
6.3.2. Localitzacions.....	67
7. Desenvolupament	69
7.1. Preproducció.....	69
7.1.1. Sinopsi.....	69
7.1.2. Assignació de rols	70
7.1.3. Dates de rodatge	70
7.1.4. Paleta de colors.....	71
7.1.5. Il·luminació	71
7.2. Producció.....	72
7.2.1. Entrevistes	72
7.2.1.1. Esteban Martínez i Cristina Martín	73
7.2.1.2. Sergi García.....	74
7.2.1.3. Guió literari	75
7.2.2. Vídeo-poemes.....	76
7.2.2.1. Introducció de la peça	77

7.2.2.1.1. Tractament de la imatge	78
7.2.2.1.2. Tractament del so.....	79
7.2.2.2. <i>El gran engranaje del mundo</i>	80
7.2.2.2.1. Tractament de la imatge	83
7.2.2.2.2. Tractament del so.....	85
7.2.2.3. <i>Teoria fracasada del miedo</i>	86
7.2.2.3.1. Tractament de la imatge	88
7.2.2.3.2. Tractament del so.....	89
7.2.2.4. <i>Muerte-verso al ralentí</i>	89
7.2.2.4.1. Tractament de la imatge	91
7.2.2.4.2. Tractament del so.....	92
7.2.2.5. <i>La voz del poeta</i>	93
7.2.2.5.1. Tractament de la imatge	95
7.2.2.5.2. Tractament del so.....	96
7.2.2.6. <i>Diagnosticar la parte que sufre</i>	98
7.2.2.6.1. Tractament de la imatge	99
7.2.2.6.2. Tractament del so.....	100
7.2.2.7. <i>Prostíbulo</i>	101
7.2.2.7.1. Tractament de la imatge	103
7.2.2.7.2. Tractament del so.....	103
7.2.2.8. <i>Al otro lado de la ventana</i>	104
7.2.2.8.1. Tractament de la imatge	104
7.2.2.8.2. Tractament del so.....	104
7.2.2.9. <i>Cadáver de sol</i>	105
7.2.2.9.1. Tractament de la imatge	107
7.2.2.9.2. Tractament del so.....	108
7.2.2.10. Vídeo-poemes finals	108
7.2.2.10.1. <i>El niño salió del cuento</i>	109
7.2.2.10.1.1. Tractament de la imatge	112
7.2.2.10.1.2. Tractament del so.....	113
7.2.2.10.2. <i>Y ahora ¿qué nos queda?</i>	115
7.2.2.10.2.1. Tractament de la imatge	116
7.2.2.10.2.2. Tractament del so.....	117

7.2.2.10.3. <i>Soy la nina</i>	118
7.2.2.10.3.1. Tractament de la imatge	119
7.2.2.10.3.2. Tractament del so	120
7.2.2.10.4. <i>Cadàver exquisit</i>	121
7.2.2.10.4.1. <i>Hijo del cerebro y de la víscera</i>	121
7.2.2.10.4.1.1. Tractament de la imatge	122
7.2.2.10.4.1.2. Tractament del so	123
7.2.2.10.4.2. <i>Vida, sólo vida</i>	123
7.2.2.10.4.2.1. Tractament de la imatge	125
7.2.2.10.4.2.2. Tractament del so	126
7.2.3. Imatges de farciment	127
7.2.3.1. Formigues	127
7.2.3.2. Set	128
7.2.3.3. Experimentació	128
7.2.3.4. Art i dolor	129
7.2.3.5. Purga	129
7.2.3.6. Lucidesa opaca	130
7.2.3.7. Poesia-religió	131
7.2.3.8. Des del pou	132
7.2.3.9. Atemporalitat i immortalitat	132
7.2.3.10. La xarxa	133
7.2.3.11. <i>Paisajes de la voz i Dormidos en el nunca</i>	134
7.3. Postproducció	136
7.3.1. Edició de la imatge	136
7.3.1.1. Muntatge	136
7.3.1.2. Títols	137
7.3.2. Edició del so	137
7.3.2.1. Muntatge	138
8. Anàlisi de resultats	139
9. Conclusions	141
10. Bibliografia	143
11. Filmografia	145

Índex de figures

Fig. 4.1. Primera direcció del significat.....	24
Fig. 4.2. Segona direcció del significat	24
Fig. 4.3. Anul·lació del significat	24
Fig. 4.4. Multiplicitat del significat	25
Fig. 5.1. Autoretrat de David Nebreda	28
Fig. 5.2. Autoretrat de David Nebreda	29
Fig. 5.3. Ilya Kisaradov	30
Fig. 5.4. Ilya Kisaradov	30
Fig. 5.5. Fotogrames de <i>Mediastino</i>	30
Fig. 5.6. Otto Steinert, <i>Peu d'un vianant, 1950</i>	31
Fig. 5.7. Minor White	32
Fig. 5.8. Paul Caponigro, 1967.....	34
Fig. 5.9. Robert Frank, 1989.....	35
Fig. 5.10. Fotogrames de <i>Mediastino</i>	36
Fig. 5.11. Joaquim Pla Janini, <i>El fantasma del mar</i>	36
Fig. 5.12. Fotogrames de <i>Mediastino</i>	37
Fig. 5.13. Fotogrames d' <i>Ingrown</i>	39
Fig. 5.14. Fotogrames de <i>Stoker</i>	40
Fig. 5.15. Fotogrames de <i>Stoker</i>	41
Fig. 5.16. Fotograma de <i>Mediastino</i>	41
Fig. 5.17. Fotogrames de <i>Regen</i>	42
Fig. 5.18. Fotogrames de <i>Mediastino</i>	43
Fig. 5.19. Fotograma de <i>A New York Portrait</i>	44
Fig. 5.20. Fotogrames de <i>Mediastino</i>	44
Fig. 5.21. Fotogrames de <i>Walden</i>	45
Fig. 5.22. Fotogrames de <i>News from home</i>	47
Fig. 5.23. Fotograma de <i>Mediastino</i>	48
Fig. 5.24. Fotograma de <i>Born into this</i>	48
Fig. 5.25. Fotograma de <i>Le Mystère Picasso</i>	49
Fig. 5.26. Fotogrames de <i>Mediastino</i>	50
Fig. 5.27. Fotogrames de <i>Memoria Iluminada: Alejandra Pizarnik</i>	50

Fig. 5.28. Fotogrames de <i>Mediastino</i> , escrits d'autor	51
Fig. 5.29. Fotogrames de <i>Mediastino</i> , evocació figurativa	51
Fig. 5.30. Fotogrames de <i>Portrait</i>	52
Fig. 5.31. Fotogrames finals de <i>Mediastino</i>	53
Fig. 5.32. Fotogrames de <i>De donde no se vuelve</i>	54
Fig. 5.33. Fotogrames de <i>La teoria dels cossos</i>	55
Fig. 5.34. Fotograma d' <i>Aguaespejo granadino</i> i de <i>Mediastino</i>	56
Fig. 5.35. Fotogrames de <i>Fuego en Castilla</i> i <i>Mediastino</i>	57
Fig. 6.1. Exemple de l'anàlisi poemàtic realitzat	64
Fig. 7.1. Primeríssims primers plans de <i>Mediastino</i>	73
Fig. 7.2. Plans detall de <i>Mediastino</i>	74
Fig. 7.3. Plans de l'autor de <i>Mediastino</i>	75
Fig. 7.4. Fragment del guió literari.....	76
Fig. 7.5. Fragment de l'estructura	76
Fig. 7.6. Història de la introducció.....	78
Fig. 7.7. Edició de contrast de la introducció.....	79
Fig. 7.8. Pujada i <i>fade out</i> de la introducció.....	80
Fig. 7.9. Història de <i>El gran engranaje del mundo</i>	81
Fig. 7.10. Corbes RGB i temperatura de <i>El gran engranaje del mundo</i>	83
Fig. 7.11. Correcció de color ràpida de <i>El gran engranaje del mundo</i>	84
Fig. 7.12. Contrast i calidesa de <i>El gran engranaje del mundo</i>	84
Fig. 7.13. Automatitzacions de <i>El gran engranaje del mundo</i>	86
Fig. 7.14. Història de <i>Teoria fracasada del miedo</i>	87
Fig. 7.15. Contrast i temperatura de <i>Teoria fracasada del miedo</i>	88
Fig. 7.16. Pistes d'àudio de <i>Teoria fracasada del miedo</i>	89
Fig. 7.17. Història de <i>Muerte-verso al ralenti</i>	90
Fig. 7.18. Tonalitat sípia de <i>Muerte-verso al ralenti</i>	91
Fig. 7.19. Contrast i granulat de <i>Muerte-verso al ralenti</i>	92
Fig. 7.20. Història de <i>La voz del poeta</i>	94
Fig. 7.21. Contrast i temperatura de <i>La voz del poeta</i>	96
Fig. 7.22. Compressors multibanda d'alts i baixos de <i>La voz del poeta</i>	97
Fig. 7.23. Efecte <i>Walkie Talkie</i> i anul·lació de duresa de <i>La voz del poeta</i>	97
Fig. 7.24. Història de <i>Diagnosticar la parte que sufre</i>	99

Fig. 7.25. Contrast de <i>Diagnosticar la parte que sufre</i>	100
Fig. 7.26. <i>Aguespejo granadino</i>	101
Fig. 7.27. Història de <i>Prostíbulo</i>	102
Fig. 7.28. Contrast, monocroma i verd de <i>Prostíbulo</i>	103
Fig. 7.29. Història de <i>Al otro lado de la ventana</i>	105
Fig. 7.30. Història de <i>Cadáver de sol</i>	106
Fig. 7.31. Contrast i temperatura de <i>Cadáver de sol</i>	107
Fig. 7.32. Història de <i>El niño salió del cuento</i>	110
Fig. 7.33. Contrast de <i>El niño salió del cuento</i>	112
Fig. 7.34. Temperatures i corbes RGB de <i>El niño salió del cuento</i>	113
Fig. 7.35. Pistes d'àudio de <i>El niño salió del cuento</i>	113
Fig. 7.36. Efectes en la veu de <i>El niño salió del cuento</i>	114
Fig. 7.37. Història de <i>Y ahora ¿qué nos queda?</i>	115
Fig. 7.38. Contrast, temperatura i granulat de <i>Y ahora ¿qué nos queda?</i>	117
Fig. 7.39. Història de <i>Soy la niña</i>	119
Fig. 7.40. Contrast i temperatura de <i>Soy la nina</i>	120
Fig. 7.41. Distribució de pistes i <i>TestGenerator</i> de <i>Soy la nina</i>	121
Fig. 7.42. Història de <i>Hijo del cerebro y de la víscera</i>	122
Fig. 7.43. Color contrastat de <i>Hijo del cerebro y de la víscera</i>	122
Fig. 7.44. Història de <i>Vida, sólo vida</i>	124
Fig. 7.45. Contrast de <i>Vida, sólo vida</i>	125
Fig. 7.46. Pantalla dividida de <i>Vida, sólo vida</i>	126
Fig. 7.47. <i>Tab</i> de guitarra de <i>Vida, sólo vida</i>	126
Fig. 7.48. Contrast de <i>Formigues</i>	127
Fig. 7.49. Contrast de <i>Set</i>	128
Fig. 7.50. Contrast d'Experimentació.....	128
Fig. 7.51. Contrast i temperatura d'Art i dolor.....	129
Fig. 7.52. Contrast de <i>Purga</i>	130
Fig. 7.53. Contrast, <i>Cineon</i> i temperatura de <i>Lucidesa opaca</i>	130
Fig. 7.54. Contrast de Poesia-religió	131
Fig. 7.55. Contrast i temperatura de <i>Des del pou</i>	132
Fig. 7.56. Contrast i temperatura d'Atemporalitat i immortalitat.....	133
Fig. 7.57. Contrast de <i>La xarxa</i>	134

Fig. 7.58. Contrast i temperatura de les lectures	135
Fig. 7.59. Contrast i temperatura dels llibres	135
Fig. 7.60. Commutació animada dels títols	137

1. Introducció.

El projecte d'aquest Treball de Fi de Grau, *Mediastino*, consisteix en un anàlisi de la poesia, en format de documental audiovisual de prop d'una hora de durada, mitjançant el discurs reflexiu de tres autors poètics establert en la modalitat de diàleg en absència, fluctuant entre imatges de les entrevistes realitzades i curtmetratges vídeo-poemàtics que actuen com a separadors temàtics. Partint d'una fragmentació processal de l'escriptura poemàtica, ideada per l'autor del projecte, dividida en les fases hipotètiques d'incubació, concepció, plasmació i conseqüent païment del poema, *Mediastino* mostra les coincidències i les diferències del tarannà poètic i la concepció de la poesia de cada personatge, quedant palès en llur raonament essent la Cristina Martín (de sobrenom poètic Princesa Inca, esquizofrènica i jardinera d'ofici) una poeta de caire visceral, l'Esteban Martínez (filòleg i professor de Literatura i Llengua Castellana a l'IES Pau Vila de Sabadell, Barcelona) un poeta cerebral i, com a resultat de la influència literària d'ambdós poetes, l'estil poètic del propi autor.

D'aquesta manera, *Mediastino* pretén no tan sols aportar un anàlisi audiovisual acurat de la poesia, sinó també humanitzar la figura del poeta contemporani, temps ha vista com a intel·lectualment deífica, i dignificar l'acte poemàtic reflectit en la duresa, ja sia mental o emocional, del mateix. És també per aquest motiu que l'elecció dels poetes escollits no és pas atzarosa, ans al contrari: dos estils diferenciats s'agermanen i disgreguen en determinats moments i àdhuc vertebren un estil fruit d'ambdós, considerant així que la poesia no rau en una única manera de fer, sinó que s'adapta i permet l'emmotllatge. A més a més, el format audiovisual permet un millor apregonament en la poesia, a conseqüència de les imatges que evoca, i en els personatges reflectint-ne llur expressió verbal i corporal a cada peça discursiva, fet que ajuda a entendre llurs poemes i llur noció poètica més enllà de les escenes vídeo-poemàtiques, car aquestes són una creació nascuda de l'enteniment cinematogràfic de l'autor de *Mediastino*, teoria explicada a l'apartat 4. *Teoria de la variació dels significats* (pàgina 19). Novament, cal matisar la dificultat i la sort de gaudir d'opinions tan antagòniques i alhora tan coincidents; des del llenguatge sobri i acadèmic de l'Esteban Martínez fins a l'argot translúcid i planer de la Cristina Martín, veus complementades en els vídeo-poemes d'estil visual semblant que, a més a més, revelen el

subjacent llenguatge de l'autor, partícip de la imatge i de la narració explícitament i el·líptica.

Les motivacions de *Mediastino* orbiten al voltant de la necessitat de poetitzar la cinematografia documental poètica, transcendent la mera exhibició de les excentricitats i costums dels poetes, el sensacionalisme típic de l'aparent bohèmia daurada o negra, normalment motiu i clau de la majoria de les produccions de mena, i capgirar el gènere duent-lo a la meta-poesia narrativa, és a dir, permetent que els personatges, parlant de sí mateixos, ho facin també d'un ens tan personal i aliè com ho és la poesia en essència. Sintetitzant: persones poetes parlant de poesia, de vida. Alhora, com a afegiment, una de les motivacions personals és l'exercici introspectiu que suposa *Mediastino*, ja sigui en l'emmirationament en les paraules i poemes de la Cristina Martín i de l'Esteban Martínez, reflex explicitat en el tractament audiovisual de llurs versos i entrevistes, com en les pròpies reflexions de l'autor en els moments d'entrevista, confirmant així també un estil cinematogràfic personal, la signatura o marca que el caracteritza, en el moment de traduir o reinterpretar en imatge els poemes o discursos manifestats.

La ideació de *Mediastino* parteix d'un projecte previ, el qual ha consistit en la creació de diversos vídeo-poemes, aprofitant el lleu auge dels *booktrailers* (tràilers de llibres) emprats per algunes editorials, estratègia que augura certa utilitat i efectivitat comercials, i, per tant, malgrat la naturalesa experimental d'aquesta prèvia pràctica, s'han inclòs en aquest projecte els valors apresos de la mateixa, fent d'aquest Treball de Fi de Grau, a més d'una consolidació de tot l'aprenentatge universitari i extraescolar, una promoció, a mode de publicitat més o menys subliminal, del treball de l'autor en aquest àmbit, cinematogràfic i poètic, pensant en un futur laboral lligat a produccions vídeo-poemàtiques i fílmiques semblants.

2. Justificació i objectius

Aquest Treball de Fi de Grau té com a objectiu realitzar un documental poètic. Amb aquest documental es pretén fer un anàlisi de la poesia des de la perspectiva de tres poetes d'estils diferents. A nivell acadèmic, *Mediastino* s'ofereix a revisar els antecedents de documentals poètics i, a partir de les conclusions extretes, potenciar la poesia al món audiovisual. Donat el format, aquest projecte cerca també estudiar el trasllat de llenguatge poètic a llenguatge audiovisual, essent en sí mateix un exemple pràctic de tal propòsit. A més a més, proposa unificar i aprofitar diverses arts a mode d'herència metodològica, emprant el documental poètic com a gresol d'aquestes.

Com a producte, *Mediastino* té la finalitat d'actualitzar el gènere del documental poètic tal i com ha estat entès fins ara. És un documental de caire meta-poètic, amb el disseny d'investigar i aprofundir en la poesia des del poeta i des del propi mitjà. Dins d'aquesta fita, es busca regenerar el format del vídeo-poema, evitant assumir i reproduir-ne l'arquetip. Alhora, *Mediastino* té l'objectiu de promocionar la poesia en l'audiovisual, entenent que aquesta via en facilita l'abast i fomenta, genera i atreu cultura.

Finalment, aquest Treball de Fi de Grau, pren el documental poètic a fi d'assenyalar-lo com a un format que permet autosuficiència. Conseqüentment, s'obstina en demostrar que la qualitat, l'esforç i l'eficiència poden transcendir el gruix del pressupost, cercant la viabilitat econòmica a partir de la reducció de costos invertits en el projecte, concentrant-se en l'objectiu d'esdevenir un autor autònom i integral. Aquesta demostració, entre d'altres, fa ús de la creativitat per a aconseguir òptims resultats mitjançant materials rudimentaris. A més, a banda de la qüestió financera, pretén assolir prou autonomia reduint el màxim possible els recursos humans tant a preproducció i producció com a postproducció.

3. La poesia al cinema documental

Referir-se al cinema és indestriable d'afegir-hi el terme *documental*, tenint en compte les primeres petjades del mateix en la història, dotades, com així es registra en el significat del Glossari de Cine de la Universitat de Huelva, essent, segons Grierson, “*un tractament creatiu amb imatges reals*”, malgrat que afegeix un tema a tractar en aquestes pàgines: “*és molt relativa la definició, doncs en el gènere del documental, per a presentar quelcom com a real, s’empren en la majoria d’ocasions unes grans dosis de truc i manipulació*”. Tot i així, la modalitat del documental, al llarg del temps, s’ha allunyat de la mera mostra dels fets reals. Allunyada d’una filmació rudimentària i plana, ha abraçat un estil molt més cinematogràfic, evolucionant cap a un tractament molt més característic de les pel·lícules pròpiament dites, d’esquenes al que s’entén com a reportatge i tendeix a mostrar la no-ficció de manera menys complexa. Evidentment, el documental gaudeix de diversos subgèneres que l’esbiaixen cap a un motiu o un altre, des del documental propagandístic de guerra fins al documental poètic, en el qual se centra aquest apartat.

Una definició acurada del documental poètic és donada per Magdalena Sellés i Alexis Racionero (2008), destacant que:

“Aquí no importen les convencions de la continuïtat creades pel muntatge, ni que no s’entengui l’espai ni el temps on passen les accions. El seu interès rau en l’exploració de les associacions i les pautes relacionades amb els ritmes temporals i les juxtaposicions espacials. El tema central del documental poètic és oferir un punt de vista artístic dels fets que es volen mostrar” (Sellés i Racionero, 2008, p. 30).

Aquest subgènere documental precisa d’una atmosfera molt més artística, és a dir, amb certa irrealitat, si per realitat s’entén, audiovisualment, tot allò pertanyent a la no-ficció. No obstant, i malgrat que l’ús del terme irrealitat connectat al documental sigui agosarat, cal matisar que, en certa manera, tota construcció irreal és configurada a partir d’elements reals i que, per tant, no existeix una irrealitat en sí, car aquesta fóra inconcebible, no permetria comprensió ni enteniment. Dit d’una manera senzilla i exemplar: imaginar un animal terrestre amb ales d’au no és filosòficament irreal, car és una hipotètica criatura configurada a partir de dos elements reals. Tractar de concebre, en canvi, un color nou, una tonalitat impossible a partir de la barreja de la gama cromàtica existent, més enllà

d'aquesta, sí és purament irreal, tot i que ambdues figures inventives són clarament inviablés al món sensitiu. Tot i així, es considera que l'imaginari és una certa realitat i, per tant, la realitat interior és també matèria del documental, el qual aspira al retrat de tot tipus d'expressions d'allò real.

D'aquesta manera, però, i després de l'anterior paràgraf introductori, a mode de prèvia aproximació filosòfica a la traducció de poesia a cinematografia d'aquest projecte, el documental poètic tracta de crear aquesta noció de irrealitat dins la realitat a partir de l'ús, o el desús, del temps. Això mateix explica l'investigador literari Héctor Freire (2016):

“En la relació entre cinema i poesia pot determinar-se, almenys, una mena d'homologia estructural sobre la que es pot investigar: i és la qüestió del temps. Un film poètic, com un poema, és un espai finit limitat per un marc i una duració determinada, però és precís que el que resisteix al temps sigui allà. [...] En aquest sentit, tant el cinema-poètic, com la poesia, són un punt de resistència. Un discurs fora del temps, paradoxalment, un cine-anti-cinematogràfic on se suspèn, s'obre un parèntesi, en la narració lineal i successiva, per a introduir una anomalia carregada d'intensitat, un escàndol que, de la mateixa manera que les epifanies en un poema, irromp i interromp el flux normal narratiu d'un film o d'un poema. La seva sintaxi és la del llampec” (Freire, 2016, s.p.).

I al mateix article, lligant amb la qüestió de la realitat esmentada, Freire considera que:

“El cinema-poesia no és una representació d'allò real, sinó la creació d'allò real. Aquest cinema ha de començar per inventar-se un diccionari d'imatges, i tan sols després assignar, a aquelles imatges creades, la seva pròpia significació. D'allà que l'aparició d'allò poètic en un film no faciliti la visió del mateix, sinó que la dificulti. Incomoda la mirada però, alhora, obre nous horitzons d'expectatives, múltiples lectures i sentits” (Freire, 2016, s.p.).

El documental poètic, d'alguna manera, neix d'una confrontació. Essent cinematografia de realitat, de no-ficció, prenent el terme *documental*, crea una realitat subjacent –o, fins i tot, sobre-jacent, introduint aquí el fenomen del surrealisme, amb el prefix nascut del francès *sur* (damunt, per sobre)– en la realitat. Aquesta, és una realitat distinta i relativa creada mitjançant una fractura temporal, un nou estadi de temporalitat que transgredeix la línia

narrativa habitual, i una nova dimensió en les imatges, on s'afegeix el terme *poètic*, les quals abasten un significat molt més enllà del comú, del *real*.

Amb tot això, *Mediastino* cerca aquesta irrealitat real i hi troba cabuda en les fugues poètiques que l'acompanyen, els separadors i introductors vídeo-poemàtics. Aquestes petites peces són fora del temps aparentment lineal del documental complet, havent d'emprar l'esmentat adverbí a causa de la fractura lineal que ja suposa en sí un diàleg en absència, donada la seva construcció anacrònica. Tot i així, aquest projecte no és pas un cas aïllat dins la densa història experimental de la cinematografia documental. Exemples de tot l'esmentat als anteriors paràgrafs rauen a figures com José Val del Omar o Isaki Lacuesta i, fins i tot, a curtmetratges on la fotografia pren més pes que el vídeo com els de Alberto García-Alix. Malgrat que els cineastes esmentats es comenten amb més profunditat a l'apartat 5. *Anàlisi de referents* (pàgina 27), és convenient un tast superficial a l'obra de Val del Omar, i més aviat la concepció cinematogràfica d'aquest, per a entendre i ultimar la qüestió filosòfica i cinematogràfica del documental poètic.

José Val del Omar (1904–1982) fou un cineasta místic, un *cinemista* segons es definia ell mateix, creador de tota una càrrega poètica en la seva obra, sobretot plasmada al seu conegut *Tríptico Elemental de España* (1953–1981/82). Val del Omar no comprenia un cinema desarrelat de la poesia, ans al contrari, entenia que la cinematografia necessitava de la càrrega mística i infal·libre de la poesia, de la imatge poètica, unint realitat i misteri, és a dir, documental i poesia, documental poètic. Així ho reflecteix el professor d'Informació i Crítica Cultural de la Facultat de Ciències de la Informació de la UCM Rafael Llano (2014):

“Val del Omar havia entès que el cinema havia de moure's en la frontera, prima com el tall d'una navalla, entre document i misteri. Havia de treballar en l'orbe objectiu, amb un realisme fàctic, tractant el material cinematogràfic com un document, d'una banda. Però havia d'aportar, per l'altra, un micromón personal subjectiu i somnàmbul», que impregnés tots els documents objectius, icònics o sonors i els donés una altra dimensió, l'artística i *aduenada*” (Llano, 2014, p. 93).

Val del Omar cercava en la poètica del cinema un document, una realitat hipnagògica, entre el somni i la vigília, que no per això deixés de ser veritat, realitat, sinó una expressió

de la seva concepció del moment, de la seva perspectiva interpretativa d'allò contemplat i després transmès a film.

El fragment d'un escrit del propi Val del Omar (1932) també farceix la noció del temps esmentada en aquestes pàgines:

“El cinema –no el cine, espectacle en crisi, no el cinematògraf sala-teatre, sinó el cinema– és el procediment de retenció i emissió de vibracions sensibles als nostres sentits, la via flotant, el conducte lliure pel que poden en qualsevol moment lliscar els documents arrencats a l'espai i el temps” (Ortiz-Echagüe, 2010, p. 43).

Amb aquesta sentència del cineasta, s'aprecia el caràcter paradoxal de les línies narratives d'un documental. La realitat fílmica consta d'espais i temps usurpats de la realitat fora de la cinematografia i, per tant, no són una “realitat pura”, entesa com a tal. I menys encara tenint en compte el misteri de la imatge, la creació d'una realitat abans citada per Héctor Freire. Val del Omar prenia la imatge de la realitat, del món contemplatiu, i n'extirpava la poesia per a exhibir-la a l'espectador i a sí mateix, drenant de les petites coses, dels detalls potser més ínfims per a una visió no-poètica, tota la poesia possible. Aquesta, però, sempre entesa des de la mística de la reinterpretació significant i, per tant, ampliant-ne els significats en una multiplicitat variable i relativa (comentat a l'apartat de 4. *Teoria de la variació dels significats*, pàgina 19). Tot mitjançant la cinematografia poètica com a eina alteradora o purificadora de la realitat. Això connecta directament amb la qüestió que uneix poesia i imatge, cabdal per a *Mediastino*, car el trasllat de poema a film, a imatge, requereix d'un salt del llenguatge escrit al llenguatge audiovisual, matèria que regeix el següent apartat.

3.1. La poesia de la imatge

Primerencament, per a endegar la qüestió d'aquest apartat, cal discernir entre *la poesia d'una imatge* i una *imatge poètica*. D'una banda, la imatge poètica és un poema, o el vers d'un poema, que evoca una certa figuració, una representació visible d'allò llegit. Prenent com a exemple un dels versos de *Mediastino* de l'autor, com ara “assumir aquest cadàver de sol en el que inexisteix [sic]”, el lector pren els substantius amb més força, *cadàver* i *sol* i, a partir del coneixement d'ambdós termes, construeix una imatge resultant: un sol mort. Aquesta imatge pot traduir-se tant en un estel apagat, sense llum, com en una

visualització anatòmica de l'esmentada estrella en estat finat, de podridura o immobilitat, més empàtica. Les dues interpretacions són correctes, tenint en compte que les paraules han estat traslladades a la imatge més coherent i intel·ligible pel lector. D'altra banda, la poesia de la imatge és aquella imatge que transmet poesia ampliant, alhora, el significat d'allò considerat poètic. Això podria donar resposta a per què un fotògraf, lluny d'aspectes tècnics i de nitidesa, àdhuc d'harmonia espacial i simetria visual, descarta o no una fotografia de tota la sèrie realitzada. Tot i així, malgrat la diferència fefaent entre la imatge poètica i la poesia de la imatge, a *Mediastino* hi troben relació i s'entrellacen, malgrat que en temps de producció diferents però indestriables i conseqüents.

Per a un millor enteniment de la correlació esmentada entre la imatge poètica i la poesia de la imatge, és útil llegir algun fragment d'un article de la poeta estatunidenca Rachel Richardson sobre l'evocació d'una imatge a l'hora d'escriure i llegir un poema:

“A fi d'imaginar, comencem amb una imatge. La imaginació es desencadena per imatges i descripcions mentre llegim, fent-nos sentir com si fóssim a l'escena. Es pot pensar en la imatgeria com a una entrada al poema: un reialme físic que ens permet explorar la ment del poeta: els ítems sorprenents, sumptuosos, pràctics i no pràctics (com ara curts, alguns filtres solars, aquell om i les arracades perlades de la teva àvia) units en conjunt. La interacció d'un lector amb un poema és en gran mesura creada a través de la col·lecció d'imatges que animen el llenguatge i ens fa sentir que hem participat en una experiència” (Richardson, 2015, s.p.).

Podria dir-se que la poesia és un canal artístic que tradueix una imatge en experiència. Per tant, la poesia de la imatge, generada pel poeta a partir d'aquells *ítems* inspiradors, és la detonant de la imatge poètica posterior, rebuda i entesa pel lector com a una experiència aliena de la qual s'apropia o no. Alhora, la qüestió sobre la imatge poètica, la que interessa com a segon terme per a *Mediastino*, tenint en compte que és una creació destinada a un públic, és més difosa del que sembla, no presenta una claredat ferma.

El poeta Jordi Royo n'explica i esclareix la relativitat:

“A la simplicitat amb la que es mostra la imatge poètica ressonen veus que volen mostrar un univers d'absoluta indefinició que el poeta intueix, que no sap com emergeixen en el seu pensament però que en llur esdevenir descobreixen un món de

primigènia transcendència que l'atrapa en l'erràtica involució dels seus sentits (Royo, 2004, s.p.)”.

Per tant, això planteja una doble dificultat. En primer lloc, la dificultat del poeta per a entendre la imatge creada i, en segon lloc, la del lector pel mateix objectiu. Aquest punt és interessant i remarcable per a *Mediastino*, ja que, en l'aspecte vídeo-poemàtic, tot parteix d'una indefinició que es defineix en l'autor i, novament indefinida, es redefeix en l'espectador. Llavors, en la traducció de imatge poètica a contingut audiovisual, tenint en compte a la poesia com a emissora, al traductor –l'autor– com a canal i a l'espectador com a receptor, i alhora l'autor com a receptor de la primera emissió poètica, impera la relativitat dels tres significats entesos i la desconeixença sobre la correctesa del resultat obtingut. Aquest fenomen s'explica en profunditat a l'apartat 4. *Teoria de la variació de significats* (pàgina 19), però és important recalcar-lo també dins el marc teòric de *Mediastino*, car la recerca d'una interacció i una reacció entre espectador i entrevistats i documental, el contacte entre els receptors i les imatges poètiques finals, és també una mostra de la variabilitat significant de la poesia, i per tant de la poesia cinematogràfica, que l'autor pretén a nivell personal i teòric.

Sintetitzant i enllestint el present apartat, és necessari esmentar una de les premisses de *Mediastino*. Si bé la primera relació del concepte *imatge poètica* és la d'una imatge bella, en un sentit d'harmonia visual i proporcions correctes en tota mesura, àdhuc dins la concepció arcaica de la bellesa entesa com a element polític, neutral i immaculat, *Mediastino* cerca en la imatge poètica un sentit molt més enllà del merament visual. Així, abasta el camp sensorial mitjançant els subjectes de la imatge, la interacció de la càmera amb aquests, el tractament cromàtic, l'atmosfera sonora i el poema en sí, fent de cada vídeo-poema una experiència poètica i no una contemplació anecdòtica.

3.2. Documentació d'una veritat intangible

Les reflexions anteriors situen el documental poètic en uns llimbs de ficció i de no-ficció, en un espai de dislocació de la veritat documentada, la veritat tangible, pertanyent sensitivament i directa al món, i un pas a la veritat intangible, és a dir, aquell fet, coneixença o conformitat que és relativa perquè és, en certa manera, única o individual.

Per a explicar amb deteniment aquest conflicte, cal repassar algunes anotacions del doctor en filosofia i catedràtic documental Michael Renov:

“Arriscar una poètica del documental és allunyar-se d’aquell lloc un cop més, ja que freqüentment se suposa que l’objectiu i l’efecte de les pràctiques documentals han de ser [...] la veritat i tan sols en segon lloc, si és que apareix, el plaer. Una poètica del documental fóra, d’aquesta manera, la ciència d’una anticiència científica!” (Renov, 1993, s.p.).

Malgrat que aquí el terme plaer fa una clara referència al que podria anomenar-se com a poesia de la imatge, ja comentat a l’apartat anterior, cal aprofundir en aquest plantejament en l’objecte de veritat documental. A fi d’entendre encara més l’anterior fragment, és necessari repassar-ne un altre, en el qual Renov es refereix a un escrit del teòric i historiador fílmic David Bordwell: “Per Bordwell, la poètica es transforma en una mena de “meta-crítica” capaç d’explicar no tan sols els “esforços regulats” que produeixen textos sinó també els esforços generats per les pràctiques interpretatives” (Renov, 1993, s.p.). De nou, és copsable aquí l’ambigüitat del documental poètic, en el sentit que presenta múltiples transformacions de la veritat total, la veritat extreta. D’una banda, i en exclusiva referència als vídeo-poemes realitzats per a *Mediastino*, fent-ne la pertanyent relació amb les teories i investigacions aquí esmentades, hi ha una primera alteració de la veritat en el poema escrit: el poeta ha interpretat la veritat en una primera mirada i després la reinterpretat en llenguatge-visió poètic. Després, aquesta veritat reinterpretada passa a l’autor, el qual la interpreta en la lectura i la reinterpretat en llenguatge audiovisual. Finalment, aquesta destil·lació de la veritat arriba a l’espectador que, novament, l’ha d’interpretar per a copsar-la.

Michael Renov, dins del mateix llibre, divideix el documental en quatre modalitats, de les quals cal destacar un apunt de la primera, la modalitat de registrar, mostrar o preservar: “L’èmfasi aquí està posat en la duplicació del real històric, en la creació d’una realitat de segon ordre feta a mida del nostre desig de burlar la mort, deturar el temps, restituir allò perdut”. I uns paràgrafs més endavant matisa que:

“Els nostres intents de “fixar” al cel·luloide el que se situa davant de la càmera nosaltres mateixos o membres d’altres cultures són esforços fràgils, si no totalment mancats de sinceritat. Sempre s’immisceixen qüestions de selecció (quina angle,

presa, moviment de càmera, servirà més); i els resultats són, efectivament, mediats, la conseqüència de múltiples intervencions que necessàriament s'interposen entre el signe cinematogràfic (el que veiem a la pantalla) i el seu referent (el que existí al món)” (Renov, 1993, s.p.).

Retorna en la pregunta sobre com transmetre la veritat sense impedir que aquesta sia un document, és a dir, no ficció. Aquestes mateixes qüestions les planteja Renov, novament, en la tercera modalitat proposada, la d'analitzar o interrogar:

“Aquest ímpetu documental transforma les preguntes no reconegudes que jauen sota totes les formes de no-ficció en potencials temes: és a dir, sobre quina base l'espectador creu en la representació?, quins són els codis que assegurin tal creença?, quins processos materials estan involucrats en la producció d'aquest “espectacle del real” i fins a quin punt aquests processos s'han de fer visibles o cognoscibles per l'espectador?” (Renov, 1993, s.p.).

La frontera entre veritat i ficció en el documental poètic, atenent a la relativitat que varia el discurs segons l'emissor d'aquest, és tan franquejable que no està exempta de desconfiances si el documental poètic es pren com a una reproducció fidel de la realitat. L'oxímoron, la contradicció que és aquest subgènere del documental, l'expressa Renov en referència al fotògraf Paul Strand:

“El treball de Paul Strand ens recorda que l'ull documental és necessàriament transformacional de mil maneres, les mutacions del món visible de Strand simplement ressalten la singularitat de la seva visió com a oposada a la familiaritat de la font del seu objecte. Examinant-la, la definició griersoniana de documental, el tractament creatiu de la realitat sembla ser una mena d'oxímoron, el lloc d'una unió irreconciliable entre la invenció, d'una banda, i la reproducció mecànica, de l'altra I, com amb la figura de l'oxímoron en el seu context literari, aquesta col·lisió pot ser l'ocasió d'un efecte explosiu, sovint poètic” (Renov, 1993, s.p.).

I, un cop més, finint, fins ara, les cites de Renov, el filòsof conclou el següent:

“Que un treball que emprèn alguna forma de documentació històrica sia realitzat d'una manera desafiant o innovadora, de cap manera hauria de desqualificar-lo com

a no-ficció, perquè la qüestió de l'expressivitat és, en tots els casos, una qüestió de nivell. Totes aquestes transformacions requereixen d'un seguit d'eleccions de l'autor, cap d'elles neutra, algunes de les quals poden semblar més "artístiques" o purament expressives que d'altres" (Renov, 1993, s.p.).

Aleshores, d'acord a aquestes reflexions, pot concloure's que, almenys en el cas del documental poètic, veritat i ficció són en certa manera indestruïbles. Més que ficció, aquí impera la concepció metafòrica d'una realitat retinguda a ull nu, després plasmada d'una determinada manera i amb uns determinats recursos, aquells considerats més òptims per l'autor essent afí a la seva voluntat i els seus objectius. Més que una perversió de la veritat, podria parlar-se d'una qüestió perspectivista, una mutació de la perspectiva que amplia i, per tant, relativitza la veritat primera.

També és necessari remarcar l'origen etimològic de la paraula poesia per a entendre l'abast complet del documental poètic. Segons el portal web *Definiciona*, compilador de significats breus i etimològics, el terme *poesia* deriva d'una composició en grec dels termes *crear* i *materialitzar pensaments*. Per tant, cal recordar l'aportació d'Héctor Freire sobre la recreació de la realitat dins la realitat que suposa el cinema en la poesia i determinar que, a efectes pràctics, el documental poètic consisteix en materialitzar la intangibilitat dels pensaments, i per tant de les imatges poètiques, en una peça audiovisual documental, és a dir, directament relacionada amb la veritat, malgrat que aquesta sia, en aquest cas, ambigua a causa de la seva naturalesa immaterial i imaginàriament figurativa. Entesa tota l'atmosfera significant que concerneix a la confrontació solucionada entre poesia i documental és imprescindible una immersió en l'univers vídeo-poemàtic.

3.3. El vídeo-poema

Primerament, cal marcar les diferències pertinents entre el vídeo-poema i altres pràctiques com la poesia visual o la poesia animada. Evitant un discurs fractal, una definició acurada i breu d'aquestes modalitats són les següents: la poesia visual és una deformació de la poesia en forma d'imatge, on els recursos plàstics predominen cercant l'impacte visual (dins d'aquesta entrarien les composicions gràfiques d'elements no pertanyents a un mateix cos fotogràfic i els cal·ligrames, un poema que dibuixa, amb la seva forma, el contingut del

mateix); d'altra banda, la poesia animada és similar a la visual, però actua a mode de GIF, és a dir, d'animació en bucle, repetitiva, cíclica. El vídeo-poema, en canvi, com el nom indica, és un poema representat audiovisualment, o dit en unes altres paraules, una peça cinematogràfica, normalment de curta durada, basada en un poema. Cal, però, diferenciar el vídeo-poema d'un curt o llargmetratge que contingui poemes; en aquest cas, el poema no és motiu total del film malgrat que el pugui haver desencadenat (com podria dir-se de les obres de Val del Omar on féu ús de versos propis o de Federico García Lorca). A més a més, dins del vídeo-poema hi ha variacions: des de les produccions on la paraula i la imatge es complementen i barregen fins a peces on la imatge predomina sobre el poema (un cas de la darrera és la *Teoria dels cossos* d'Isaki Lacuesta, 2004, mostrant primer el poema i després la representació audiovisual del mateix entesa per l'autor).

La tendència metòdica dels vídeo-poemes actuals és fàcilment identificable. La plataforma de YouTube permet l'accés a infinitat de vídeo-poemes, alguns de producció més simple i d'altres menys. Tot i així, la conjunció de vídeo i poema en aquesta plataforma, la qual marca la tendència o moda de l'estil emprat en aquest camp, pot resumir-se en un adjectiu: digerible. Sense ànims de menyspreu però sí de diferenciació d'acord amb la proposta de tècnica o estil vídeo-poemàtics de *Mediastino*, la majoria de vídeo-poemes que rauen a la xarxa, i no sempre a nivell no professional, tracten temes comercials i *digeribles*, com ara la pèrdua o l'amor, empren com a recurs visual l'harmonia paisatgística, anatòmica o domèstica (és a dir, paisatges i cossos bells, o bé l'ham emocional d'una llar i tota la càrrega sentimental i empàtica que suposa) i com a recurs sonor una composició musical harmoniosa i senzilla (preferiblement, l'efectivitat d'unes poques notes de piano melangioses). De nou, digerible.

La proposta de *Mediastino* s'allunya de la concepció general envers els vídeo-poemes més comercials. L'autor cerca la tensió visual, poemàtica i sonora del vídeo-poema com a recurs de retenció des del surrealisme cinematogràfic, és a dir, des de la creació d'una realitat per sobre de la mateixa, una segona realitat que es considera existent en el poema en sí i, per tant, reproduïble en el film. D'esquenes als poemes que evoquen un rostre simètric, la silueta d'un cos de canònica bellesa, el poder pacífic i emotiu dels paisatges naturals més virginals i l'arquetip musical lligat a la poesia (com ara el jazz o la música clàssica), *Mediastino* pren com a instrument d'impacte la dissonància auditiva i la disharmonia visual (aquesta darrera no en un sentit de composició desintegrada, sinó

d'objecte no agradable), considerades per l'autor com a cru reflex de la realitat traumàtica. André Breton, escriptor i teòric del surrealisme, postulava al llibre *Nadja* (1928) que "la bellesa serà convulsiva o no serà". Així, lluny de l'efecte agradable de la bellesa tòpica, *Mediastino* cerca en els seus vídeo-poemes una reacció violenta, transgredir la dinàmica vídeo-poemàtica fins ara realitzada. El terreny ombriu de la ment humana, pentinat en el poema i redefinit en la creença i l'execució artístiques de l'autor, com a factor estratègic de retinència de l'espectador. A més, tenint en compte l'objectiu personal d'assolir un ressò editorial, és a dir, fer-se notar en l'àmbit literari que ara abasta els *booktrailers*, la subversió de l'ordre vídeo-poemàtic establert es considera necessària per a la fita.

3.4. El diàleg en absència

Un cop repassat l'àmbit purament poètic-teòric de *Mediastino*, cal revisar-ne el de les escenes que vertebrèn la peça: les entrevistes. El mètode emprat pel muntatge es tracta de l'anomenat diàleg en absència. Aquesta modalitat consisteix en recrear una conversa entre dues o més persones sense que aquestes s'hagin trobat en el mateix espai i moment a l'hora del rodatge. Dit d'una altra manera, i en el cas d'aquest projecte, es filmen tres entrevistes per separat, condicionant la següent dins l'ordre de filmacions, i a partir d'aquí se n'extreuen les seccions, capítols o escenes requerides i s'emplacen seguint la narrativa d'una tertúlia. Aquest mètode configura un diàleg artificial però amb més puresa expressiva, ja que l'absència dels entrevistats permet una major expressivitat i cap moment de descortesia, en el sentit d'evitar l'aturada d'una reflexió per a expressar la pròpia. En certa manera, però, un altre factor que atorga una efectivitat més alta en aquest tipus de diàleg, almenys en el cas de *Mediastino*, és el de formular preguntes condicionants en base a l'última entrevista realitzada. És a dir, condicionar a l'entrevistat, depenent de l'interès dialògic a crear, amb preguntes que, a més de cercar la corresponent resposta, revelin informació sobre l'anterior entrevistat. D'aquesta manera, l'autor del documental esdevé l'artífex del diàleg en absència, no tan sols en el muntatge i poliment del mateix, sinó també durant la recopilació del material en brut.

Un exemple d'aquesta modalitat és el del documental *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), un film que construeix una discussió entre diversos personatges importants de la Guerra Civil Espanyola, com ara Dolores Ibárruri (*La Pasionaria*) o Federica Montseny, entre d'altres, a partir de llur record. Tot i així, recordant les declaracions de Camino al

diari El País l'any 1979 sobre l'estrena d'aquest llargmetratge, cal marcar una diferència entre *Mediastino* i aquest:

“En el transcurs del rodatge i muntatge vaig anar apartant-me dels meus propis criteris, per a deixar pas als protagonistes reals. Això es nota al resultat final. Crec que és un documental sobre la guerra fet d'una manera neta, sense criteris previs i en el que el record dels seus protagonistes crea la seva pròpia dialèctica” (Camino, 1979).

El punt que diferencia, aleshores, *Mediastino de La vieja memoria* és que aquest projecte cerca també filtrar l'anàlisi de la poesia segons l'autor, les pròpies reflexions, mitjançant el testimoni de l'experiència poètica de dos poetes els quals han estat referents en la creació poètica del primer. Havent conduït les seccions vídeo-poemàtiques segons un criteri d'evocació visual personal, el documental s'aliena encara més dels fermes protagonistes, deixant pas, malgrat que de manera mitjanament anònima, a l'autor, el qual apareix en plans un tant ocultadors i reflexiona en base a les creences dels altres poetes. Cal dir que això ajuda a respirar del dens entramat temàtic, la poesia, i en dinamitza el ritme incloent nexes i imatges de farciment als moments on una el·lipsi dissimulada és més convenient.

Mediastino cerca les opinions i concepcions de tres poetes al voltant de la poesia, emprant el mètode de diàleg en absència abans comentat per a evitar contaminar l'espai d'expressió d'aquests. Aquesta tècnica és cabdal per a un documental d'aquest tipus, ja que, sovint, una presència dialècticament activa pot interrompre una opinió enmig de la verbalització d'aquesta i cohibir-ne d'altres. Es considera que aquest recurs permet una argumentació més rica, no alterada per un impuls competitiu.

3.5. Punt de partida teòric de *Mediastino*

Primer. *Mediastino* és, davant de tot, un documental, és a dir, un document audiovisual que mostra la realitat, en aquest cas reflexiva, de tres autors poètics, llur manera d'entendre la poesia. Alhora, i malgrat el seu caràcter documental, recrea una realitat pròpia dins l'univers de la peça, la qual pertany a l'espai i el temps vídeo-poemàtics. Amb aquest joc de realitats objectives i subjectives, cerca replantejar la concepció sobre la realitat poètica, una qüestió de relativitat que, com ja s'ha esmentat al llarg de les pàgines anteriors, es tracta més endavant, a l'apartat 4. *Teoria de la variació de significats* (pàgina 19). Així,

Mediastino corrobora i fa ús de la multiplicitat de realitats que el documental poètic permet i aplega.

Segon. A fi de transmetre la realitat contextual i indefinida que suposa la representació audiovisual d'un poema, *Mediastino* fa ús de la reinterpretació imaginària dels textos presentats, emprant com a recursos sensorials la imatge i el so, abastant i explotant l'ample sentit del terme *audiovisual*. Aquí, novament, es posa en dubte la realitat pertanyent a l'autor del text però s'incorpora la realitat de l'interpret d'aquest. Resumidament: l'autor de *Mediastino* és qui configura la nova realitat, *surrealitat*, que viu dins els poemes. És per això que cerca el trànsit sensorial amb cada vídeo-poema, transmetent la mateixa sensació emocional i psíquica que l'escrit ha transmès a l'autor.

Tercer. Dins l'àmbit vídeo-poemàtic, *Mediastino* proposa un model diferent de producte, allunyat del purament comercial, dislocant-se de l'estereotip audiovisual de la poesia. A fi d'aconseguir-ho, empra la tensió sonora i visual, la morbositat d'una imatge aparentment irreal, en alguns casos, que té un caràcter de ficció en la representació però de no-ficció en els fonaments i els efectes que busca generar. Amb aquesta estratègia, més que cercar una ruptura amb la possibilitat laboral futura, clama atenció, atracció per una peça baldera, i per tant innovadora, en l'engranatge vídeo-poemàtic actual.

Quart i últim. *Mediastino* fa ús del diàleg en absència per ser considerat una possibilitat pel personatge d'esplaiar-se amplament, enriquint l'envergadura del monòleg i, aleshores, permetent que hi hagi més cabuda a tota reflexió. A més a més, resulta útil a l'hora de realitzar el muntatge, gaudint de pauses reflexives i també de gestos aprofitables, aquells que realment pertanyent a l'escolta i explicació de l'entrevistador mentre formula la pregunta, per a emplaçar a mode d'assentiments quan un tall abreujador requereix de camuflatge.

Ultimant el punt de partida d'aquest Treball de Fi de Grau, més enllà de reproduir realitats poètiques, *Mediastino* cerca la reformulació tant de la poesia com dels poemes audiovisuals mitjançant el documental poètic. En l'aspecte teòricament poètic, al llarg del documental diverses paraules i frases, cabdals per a comprendre la poesia segons l'Esteban Martínez, la Cristina Martín i l'autor, s'imprimeixen tipogràficament a pantalla, amb una duració més enllà del temps efímer de la veu que les evoca, a mode d'eco per a que l'espectador les retengui. Al final de la peça, es reproduïxen novament totes les paraules

impreses al llarg del film, conclouent amb una frase final, contundent i definitòria de la poesia segons la concepció l'autor.

Per tant, la premissa principal de *Mediastino* és transmetre una poesia de l'audiovisual en el tractament del tema, una poesia audiovisual en la traducció d'aquesta al llenguatge del mitjà i un apregonament en el significat de la poesia, fugint del mer espectacle visual considerat com a poètic, i de la pornografia de les suposades excentricitats del tarannà característic del poeta.

4. Teoria de la variació dels significats

Com s'ha comentat al llarg de les pàgines anteriors, la interpretació d'un poema és una difícil tasca donada la seva relativitat. Si des d'un principi l'escriptura d'un poema és una alteració de la realitat condicionada per les percepcions individuals del poeta, la lectura d'aquest repeteix el procés condicionada per les percepcions individuals del lector.

Així, aquest apartat revisa les referències teòriques a aquest fenomen i n'extreu una conclusió realitzada pel propi autor, considerant la necessitat d'esclarir i ultimar aquesta qüestió. D'aquesta manera, es procedeix a fer un repàs d'autors i teòrics com ara Jordi Royo, Héctor Freire o el fotògraf Minor White, a qui es dedica un apartat íntegre.

4.1. Llenguatge poètic i llenguatge cinematogràfic

Primerencament, cal entendre que les reflexions a comentar neixen de la relació entre cinema i poesia. Tot i així, són aplicables a la lectura d'un poema, considerant que la interpretació d'un poema pel lector és anàloga a la interpretació d'un film per un espectador. Així, el primer element discernidor a tractar és el que ocupa el llenguatge, les diferències entre el llenguatge filmic i poètic. Una reflexió d'Hèctor Freire (2016) ho planteja diferenciant que l'impuls del poema prové de la paraula i el del cinema de la imatge:

“Hem de pensar que, en la poesia, el receptor és provocat per un **signe lingüístic** rebut sota forma sensible, però consumit tan sols a través d'una operació més aviat complexa, malgrat que immediata, d'exploració del camp semàntic lligat al signe esmentat, fins que, sobre la base de les dades del context, el signe evoqui –amb l'acceptació apropiada– una suma d'imatges capaces d'estimular emotivament al receptor” (Freire, 2016, s.p.).

Deixant clara la característica reactiva de la poesia, Freire continua amb el cinema:

“Pel contrari, en el cas de l'estímul a través de les imatges (en moviment) cinematogràfiques, el procés és invers i el primer estímul prové de la dada sensible, sense racionalitzar ni conceptualitzar, rebut amb tota la vivesa emotiva-expressiva que allò enclou. En altres paraules, la primera reacció envers les imatges no és, no

ja intel·lectual, sinó ni tan sols “intuïtiva”. És precisament **fisiològica**: una pulsació cardíaca accelerada precedeix a tota comprensió i decantació crítica de la dada” (Freire, 2016, s.p.).

Freire explicita les clares diferències entre la lectura del cinema i la lectura d'un poema, la reacció-interpretació del receptor davant de l'obra. A més, pot entreveure's que la combinació de cinema i poesia resulta en la davallada de la complexitat que suposa un poema i, alhora, un impuls fisiològic amb el qual el poema reproduït cinematogràficament se sent més, esdevé una sensació física i, potser, més comprensible.

Tot i així, cal tornar a la complexitat esmentada del llenguatge poètic per a endegar encara més el present apartat. Un fragment de Jordi Royo el reflexiona:

“La poesia desborda el significat dels valors adherits a les paraules utilitzades en l'ús quotidià del llenguatge. Perquè aquests usos no poden donar compte d'un llenguatge que submergeix al poeta en uns territoris encara no descrits per les estratègies contemplatives de la percepció. La poesia necessita arribar a dir allò intuït, a precisar en un llenguatge singular el que el llenguatge quotidià no precisa; vol concebre un nou ordre de significació que sobrepassi el sentit material del text per a aconseguir la seva realització efectiva” (Royo, 2004, s.p.).

El text anterior fa referència a la imatge poètica, i és per això que Royo explicita la voluntat de transcendir del text que té la poesia. Així, el poema per sí mateix cerca abandonar una materialitat per a metamorfosar-se en una altra; transgredir el text per a ésser imatge. I és aquí on entra la interpretació, i per tant traducció, del llenguatge poètic a llenguatge cinematogràfic: trobar la imatge del poema i materialitzar-la en una peça audiovisual.

Donada la naturalesa evocadora i més aviat metafísica, resulta complicat aproximar-se a la interpretació pura d'un poema, és a dir, el significat primigeni, aquell atorgat per l'autor. Aquesta condició l'explica Jordi Royo unes línies més endavant:

“Així el poema és una regió intermèdia on tot és permès, on es mesclen ensomni i realitat per a iniciar un viatge cap a la profunditat inestable dels sentits; on la perseverança dels records es troba atrapada en l'interior d'un mateix, en la tortuosa

desraó d'un món que mostra la seva indiferència a la diversitat enigmàtica de les imatges que ens ofereixen els poetes" (Royo, 2004, s.p.).

Per tant, queda clara la relativitat interpretativa de la que gaudeix o pateix un poema, no tan sols en la lectura i la comprensió sinó també en la traducció cinematogràfica d'aquest. Una pertinent analogia a aquest fenomen pot trobar-se de la mà del fotògraf Minor White, sobre les reaccions i relacions de l'espectador envers una fotografia. Així, deixant de banda les diferències entre llenguatges poètic i fílmic, el següent apartat ocupa la qüestió de la interpretació d'una obra artística.

4.2. Les equivalències de Minor White

Minor White, fotògraf referent de *Mediastino*, del qual es parla a l'apartat 5. *Anàlisi de referents* (pàgina 27), teoritzà la fotografia i les reaccions dels espectadors de la seva obra al seu text *El ojo y la mente de la cámara* (1952). Dins d'aquest text, al qual ja se'n fa referència a l'esmentat apartat, cal remarcar el capítol d'*Equivalencia: tendencia perpetua*. Aquí, White manifesta, dóna explicació a les eleccions d'atracció que duen a l'espectador a decantar-se per una o una altra imatge i planteja el següent:

“Recordem imatges que volem recordar. Les raons per les quals volem recordar una imatge varien: perquè simplement “ens agrada”, o perquè ens desagrada de tal manera que se'ns esdevé compulsiva, o perquè ens ha ensenyat quelcom sobre nosaltres mateixos, o perquè ha produït un lleuger canvi en nosaltres” (White, 1952).

Minor White postula així que les imatges punyents són aquelles que l'espectador recorda, car promouen una sensació concreta, sia d'atracció o rebuig. A més, estableix en això una relació entre l'autor de la fotografia, el qual ha sentit certes emocions amb la imatge realitzada, i l'espectador d'aquesta, creant una transmissió sensitiva i una equitat significant. Minor White ho expressa dient que “quan un fotògraf ens presenta quelcom que per a ell és un equivalent”, fent referència clara al significat del terme equivalència, “ens està dient: “jo vaig tenir uns sentiment sobre quelcom i aquí està la metàfora d'aquest sentiment”” (White, 1952). Com en un poema, la fotografia pel fotògraf és una metàfora d'allò vist, i per tant viscut. En la poesia ocorre el mateix: el significat real en relació a

l'autor és totalment íntim, mostrat de manera més clara o més arcana. Apregonant en l'equivalència, continua:

“El poder de l'equivalent, en el que concerneix al fotògraf creatiu-expressiu, descansa en el fet que pot transmetre i evocar sentiments sobre les coses, situacions i esdeveniments que per una raó o una altra no poden ser fotografiats. El secret, la trampa i el poder descansen en la possibilitat d'usar les formes i superfícies dels objectes davant la càmera en llurs qualitats expressives evocatives” (White, 1952).

Matisant l'anterior text, conclou que “en la pràctica, l'equivalència és l'habilitat per a emprar el món visual com a material plàstic pels propòsits expressius del fotògraf” (White, 1952). Dins d'això, parla també de les reaccions de l'espectador durant l'exercici introspectiu i expressiu de contemplar una obra artística:

“Els mecanismes pels quals una fotografia funciona com a equivalent en la psiquis [sic] de l'espectador són els mecanismes familiars que els psicòlegs anomenen “projecció” i “empatia”. Al món de l'art el fenomen corresponent és anomenat “formes i figures expressives”” (White, 1952).

El fotògraf concreta el valor introspectiu de la fotografia comparant-lo amb el d'un poema:

“A la literatura, aquest sentiment específic associat amb una equivalència és anomenat “poètic” utilitzant la paraula en un sentit molt ample i universal. En no tenir un equivalent exacte per la paraula “poètic” a fotografia, suggerim la paraula “visió”, volent significar amb ella no tan sols veure a fora, sinó també endins” (White, 1952).

En altres paraules, Minor White explica que l'obra contemplada, un cop trenca la barrera de la mera contemplació i abasta l'emoció de l'espectador, esdevé una eina introspectiva. Per tant, el receptor de la imatge en pren un significat íntim –per a White esdevé un mirall– que, potser, connecta amb el significat íntim del creador de l'obra.

Tractat l'escrit del fotògraf sobre l'equivalència, neix una qüestió, fruit del “mirall” abans esmentat, que resulta de connectar amb una obra: la correctesa interpretativa. És inútil determinar fins a quin punt l'espectador analitza correctament o no una obra, ja que cap la possibilitat que l'autor i el contemplador distingeixen en quant a concepcions del món i contextos

individuals. Posant un exemple pràctic: és possible que una fotografia melangiosa pel fotògraf resulti agradable i àdhuc divertida pel receptor, fet que pot donar-se donada la universalitat interpretativa, cultural, existencial i intel·lectual de cada individu.

És per això que, donada la futilitat de la paraula correctesa en àmbits d'interpretació artística, el següent apartat, teoritzat per l'autor d'aquest projecte, cerca mostrar com la varietat d'interpretacions en l'art esdevé un condicionant de riquesa significant i no pas de mala transmissió del missatge. És a dir, la multiplicitat de possibles significats enriqueix l'obra i n'augmenta la universalitat i, per tant, l'abast de receptors identificats.

4.3. La variació dels significats

En aquest apartat, que ultima la basta teoria en la qual es fonamenta *Mediastino*, es dona treva al conflicte entre realitat-irrealitat, documental-poesia, i s'explica la riquesa d'aquesta unió. Tanmateix, en aquest sentit, cal recordar que poesia, o la poesia de *Mediastino*, no és pas un element irreal, sinó que és una realitat condicionada. Així, més que resultar, dins un documental, com a una fractura amb la realitat, n'esdevé una transcendència.

Apregonant en la teoria de la variació dels significats, cal esmentar-ne la procedència. Aquesta teoria neix dels esforços de l'autor per comprendre com varia el significat dels seus poemes segons el lector que els llegeix, abastant conclusions de tota mena. Per tant, aquesta teoria esdevé també un exercici personal amb la fita de poder comprendre, o comprovar, les reinterpretacions d'un poema en l'audiovisual, més enllà de la interpretació mental que neix de la lectura literària.

Se suposa una línia imaginària entre l'escriptor i lector, la qual s'anomenarà la *línia del significat*. Sobre aquesta línia, s'hi mou un cercle, el *significat*. Aquest cercle, sempre mogut per les intencions interpretatives del lector a través d'un canal sigui poesia o cinema, es mou entre l'escriptor i el lector, emissor i receptor del poema. Primerament, però, és l'escriptor qui dirigeix el seu significat cap al receptor, cap al lector:

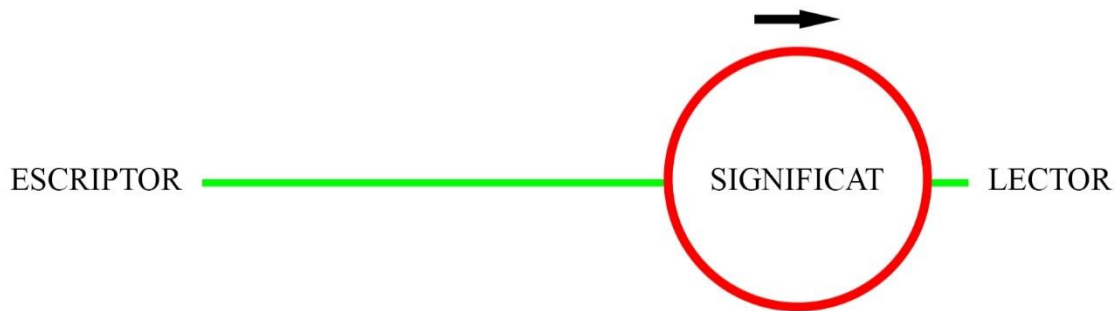


Fig. 4.1. Primera direcció del significat. Font: elaboració pròpia.

El fenomen que succeeix quan el receptor rep el missatge és gradual. En el primer contacte entre missatge i receptor, aquest tracta d'endevinar els significats que pretenia l'emissor. Aleshores, el significat, lleugerament alterat però amb motivació de descobrir al receptor, retorna cap a aquest en un intent de desxifrar-lo, de descodificar el missatge:

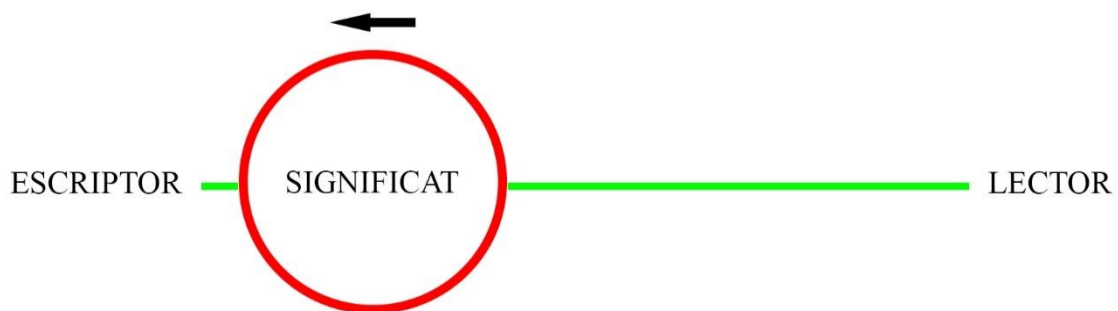


Fig. 4.2. Segona direcció del significat. Font: elaboració pròpia.

Alhora, però, el desxiframent del missatge es veu condicionat per les idees, intuïcions, percepcions, contextos i altres elements “jutjadors” del receptor. Aquest fet fa que el significat torni a recular cap a ell, però no acabi d'arribar. És a dir, encara indesxifrabable, el significat roman enmig del segment, sense determinar totalment un o altre significat:



Fig. 4.3. Anul·lació de la direcció del significat. Font: elaboració pròpia.

D'aquesta manera, s'han obtingut, al final, tres significats diferents pel missatge enviat: el *significat "real"* –el de l'emissor–, el *significat del receptor* –que no acaba mai de sortir a la llum– i el *significat condicionat*, que és aquell significat "contaminat" per les idees del receptor i les idees que aquest creu que pretenia transmetre l'emissor:

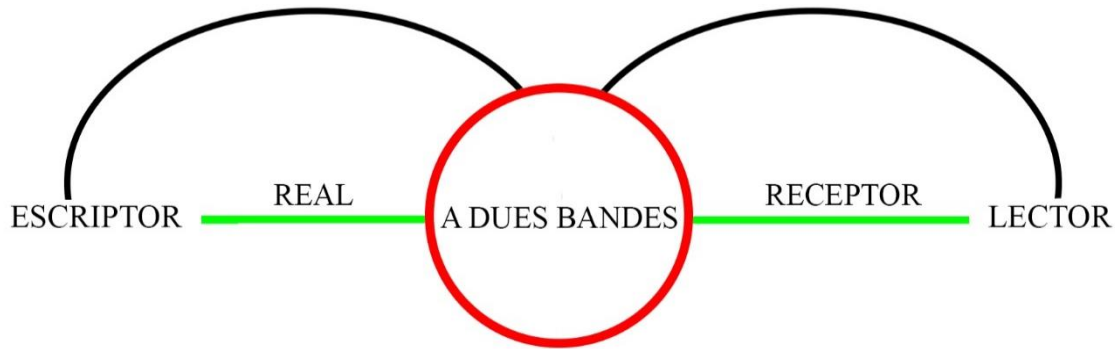


Fig. 4.4. Multiplicitat del significat. Font: elaboració pròpia.

Normalment, aquest darrer significat acostuma a no ser gaire afí al que pretenia l'escriptor, però sí n'augmenta les possibilitats i promou l'atracció envers allò incognoscible.

Aquesta reacció del receptor envers el missatge, però, sols és possible si el missatge enviat consta d'una simbologia, d'una metàfora. En altres paraules, l'emissor ha d'haver codificat el missatge segons la seva manera d'entendre el món per a que aquest fenomen succeeixi. Un poema, com una pel·lícula, de gran evidència significant, un cinema-novel·la, merament descriptiu, no dóna cabuda a aquesta particularitat de les codificacions i descodificacions entre creador d'una obra i consumidor d'aquesta.

Així doncs, la variació del significat és una de les motivacions d'aquest projecte, car afirma la universalitat del poema, gràcies a la seva varietat de realitats. A més a més, corrobora la dificultat d'interpretar un poema i traduir-lo audiovisualment, malgrat que també l'exculpa de qualsevol possible errada. D'aquesta manera, i com a afegiment, *Mediastino* també cerca sorprendre a la Cristina Martín i a l'Esteban Martínez amb la reinterpretació de llurs poemes, fora del projecte, condicionats pels codis de l'autor d'aquest projecte. Aquesta naturalesa de realitat abstracta i ambigua dels poemes permet l'opció al reciclatge cinematogràfic, és a dir, la possibilitat de refer en un futur cada peça vídeo-poemàtica d'una manera totalment diferent per persones diferents, amb altres mirades, conviccions i propòsits.

5. Anàlisi de referents

Un cop atesa la teoria que embolcalla aquest projecte, és precís revisar els productes exemplificats d'aquesta, és a dir, els referents de *Mediastino*, els antecedents pràctics. Donat que la poesia, en essència, d'una manera o altra, abasta altres arts, igual que les arts es complementen i retro-alimenten, cal dividir l'anàlisi de referents en diversos apartats: fotogràfic, cinematogràfic, documental i musical, cadascun lligat a l'anterior. D'aquesta manera, s'assegura un ample repertori de material referencial, permetent que *Mediastino* es nodreixi d'anteriors realitzacions útils, prenent idees i descartant-ne d'altres.

5.1. Fotografia

L'àmbit fotogràfic, a causa del caràcter estàtic o inert dels elements que componen una fotografia, incita a una certa inquietud promoguda per la mancança o l'economia de moviment, tant del subjecte fotografiat com de l'instrument que l'enregistra. A més a més, pren d'aquesta l'habilitat de limitar l'enquadrament, a fi que l'espectador ideï en el seu imaginari el submón complet de l'univers fotogràfic, és a dir, que reconstrueixi mentalment tot allò que suposadament existeix fora de camp i complementa l'entornament total de la realitat creada a pantalla. Així, i donat el baix pressupost de *Mediastino*, la mentalitat fotogràfica a l'hora de filmar és necessària a fi de reduir el terreny hàbil per al rodatge, sobretot en l'aspecte vídeo-poemàtic. A més a més, la fotografia pura, en un sentit de mudesa i certa immobilitat física, s'emmotlla i culmina perfectament al final d'aquest projecte, emprant l'ús del retrat audiovisual amb en Sergei Loznitsa com a referent, el qual es comenta més endavant, a l'apartat 5.2.2. *Documental* (pàgina 52).

Tot i així, aquest apartat extreu dels fotògrafs escollits la filosofia o la metodologia, sigui de llur pròpia obra o del moviment al qual pertanyen, cercant la reducció de costos sense generar una davallada d'impactes visuals. D'aquesta manera, atenent a les necessitats de previ estudi de *Mediastino*, els fotògrafs referents escollits són David Nebreda, Ilya Kisaradov, Otto Steinert, Minor White, Paul Caponigro, Robert Frank i Joaquim Pla Janini. A fi de mostrar-ne la relació amb el treball de l'autor, en els casos convenients, s'emplaça

en els següents apartats una captura de pantalla que doni testimoni de la referència emprada, adjacent a la figura exemplar del referent.

5.1.1. Pornografia del dolor en imatge fixa: David Nebreda

David Nebreda (Madrid, 1952) és un fotògraf diagnosticat d'esquizofrènia i especialitzat en l'autoretrat, la representació gràfica de la qual és molt simbòlica, amb referències barroques i religioses i textos inclosos a la composició de la imatge. A més a més, a fi de representar millor les seves sensacions, donada la seva situació mental, Nebreda duu el seu propi cos a l'extrem mitjançant l'automutilació, el dejuni i l'exposició dels seus propis fems i la seva pròpia sang a fi de mostrar-se tal com és, afirmant l'ésser en una mena d'*Ecce Homo*, que no cerca una provocació en aquestes imatges, sinó una forma de mostrar-se físicament al complet: la sang sols es pot mostrar a través d'una ferida, els ossos a través d'un cos esquelètic, la foscor de l'esquizofrènic amb composicions tèrboles, obscures i simbòliques. Així, en David Nebreda, amb els seus autoretrats, aproxima a l'observador la realitat mental a través de l'autorepresentació física.



Fig. 5.1. Autoretrat de David Nebreda.
Font: Boumbang.

Malgrat que *Mediastino* no cerca aquest tipus de recurs, podria dir-se, pornogràfic, en el sentit de mostrar massa o més del compte, i tampoc no empra el cos humà com a llenç artístic- poètic, Nebreda sí és interessant en l'ús de la simbologia, tant visual com textual. A més, aquest fotògraf serveix de simbiosi amb la Cristina Martín, també diagnosticada amb la mateixa condició mental, fet que pot aplanar el camí a fi d'evocar amb millor correctesa les imatges pertanyents als poemes escollits de la poeta. Per tant, els seus recursos són font d'inspiració per a *Mediastino* i prova d'efectivitat i commoció.

Nebreda és també un exemple de codificació de la realitat individual mitjançant uns símbols propis que el receptor ha d'aprendre a desxifrar, a descodificar, a fi d'entendre el

missatge transmès. Això involucra la metodologia del fotògraf amb el caràcter de significat variable dels vídeo-poemes de *Mediastino*. Així, cal aprofundir en aquesta qüestió emprant la reflexió de l'estudi *David Nebreda y la fluctuación de su construcción*: “Els termes mirada, visió i el subjecte, són emprats als escrits estructurals i psicoanalítics per a referir-se als que són considerats com a processos abstractes o facultats que s’han cregut tenir un significat universal dins la conducta humana” (Franco-López, 2013). A més, matisa que aquesta és una qüestió de gran complexitat, ja que:

“Tot i que aquest conjunt psicoanalític que conté els esmentats aspectes, l’esforç de la teoria crítica es com veure aquelles nocions abstractes poden ser relacionades convincentment a actes pràctics del mirar i del mirar-se, com seria el cas d’en David Nebreda a través dels seus autoretrat, mirada tant d’ell mateix com per gent específica en moments històrics definits” (Franco-López, 2013, s.p.).

Per tant, l’obra de David Nebreda serveix d’exemple del problema i la virtut del llenguatge simbòlic personal. Si d’una banda aquest recurs dificulta la comprensió de la massa receptora, prejutjant-la com a un públic sotmès a tota representació gràfica típica, pertanyent a l’àmbit més comercial, alhora permet una joiosa vastitud de significats promovent la universalitat significant de la creació artística personal. Aleshores, el que a priori és detonant d’un problema de descodificació resulta, vist des d’una perspectiva útil, un impuls reflexiu, una crida a l’activació de la interpretació i la reinterpretació de l’espectador. D’aquesta manera, a més a més, *Mediastino* es distancia del cinema-prosa, l’analogia del qual seria la novel·la, és a dir, un producte més lineal i descriptiu, de certa facilitat comprensiva, i abastaria amb més potència el cinema-poesia, recordant tot el caràcter evocador i *surreal* tractat en les pàgines anteriors.

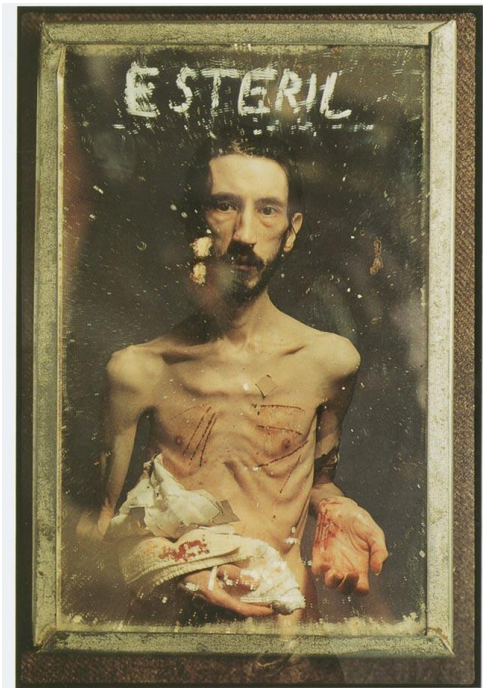


Fig. 5.2. Autoretrat de David Nebreda.
Font: Boumbang.

5.1.2. Senzillesa surrealista: Ilya Kisaradov

Ilya Kisaradov (Rússia, ?), a diferència d'en Nebreda, és una fotògrafa que surt a l'exterior i s'endinsa de ple en el surrealisme, creant imatges força oníriques, sovint pertorbadores i sovint màgiques, però sempre amb una potència visual formidable. De la fotògrafa interessa la seva capacitat per explotar la senzillesa dels recursos emprats fins a fer-la un motiu d'impacte, com és el cas de la imatge de la dreta, on els elements són tan sols un grapat d'espelmes i un cos humà que n'acapara la cera vessada i seca.



Fig. 5.3. Ilya Kisaradov. Font: Doublemesh.

També és interessant l'ús dels espais de Kisaradov, normalment espais naturals on l'única dissonància, però ben integrada, és la imatge surrealista que genera el personatge fotografiat. Entre d'altres, també ha realitzat algun *spin-off* fotogràfic del quadre *Les Amants* de René Magritte (1928, fotografia de la dreta), fet aprofitable per a *Mediastino* en el sentit d'emprar la història al voltant d'alguns poemes i ampliar-la més enllà del temps i l'espai del poema. Aquest cas és aplicable pel poema de l'Esteban Martínez *Y ahora ¿qué nos queda?*, el qual metaforitza la bellesa de la poesia amb la poma mítica del Gènesi. A *Mediastino*, es pren la poma i s'ubica en un espai de caire industrial; el fruit es destrueix, es reconstrueix i purifica i redefineix amb el foc, la crema.



Fig. 5.4. Ilya Kisaradov. Font: Doublemesh.



Fig. 5.5. Fotogrames de *Mediastino*. Font: Elaboració pròpia.

5.1.3. Les virtuts dels límits, la Fotografia Subjectiva: Otto Steinert

Otto Steinert (Saarbrücken, 1915 – Essen, 1978), fotògraf alemany creador del *fotoform* o *fotografia subjectiva*, esdevé un referent a *Mediastino* en el sentit de l'experimentació i de l'ús de les possibilitats i les limitacions de la càmera. El fet que la càmera emprada per a aquest projecte no és professional és un punt a favor per a dotar de realitat i abstractesa el projecte, aconseguint explotar al màxim l'eina de treball, per exemple, aprofitant el granulat o el desenfocament, justificat, per a segons quins plans o escenes.



Fig. 5.6. Otto Steinert, Peu d'un vianant, 1950. Font: Emaze.

Per a un millor aclariment del moviment de Fotografia Subjectiva, pot fer-se referència a les paraules del propi Steinert respecte a què significa aquesta corrent, extretes de Helmut Gernsheim:

“En contraposició a l'aplicada fotografia utilitària i documental, la Fotografia Subjectiva emfatitza de manera concisa i clara l'impuls creatiu del fotògraf individual... La imatge habitual que pertany a la “fotografia artística” i que depèn, sobretot, de les atraccions de l'objecte en sí mateix –dóna lloc a l'enfocament experimental i innovador” (Gernsheim, 1962, p. 196).

És a dir, aquest tipus de fotografia transgredeix la mera exhibició d'allò visualitzat i n'expressa l'alteració patida a causa de la visió o perspectiva del fotògraf en qualitat d'artista, prenent més un resultat artístic que no pas un document. Així, per a reflectir-ne l'explotació de les limitacions abans esmentada, segueix en aquestes línies:

“El gra de plata de l'emulsió, que anteriorment es tractava de tenir el més fi possible, ara es vulgaritzava deliberadament mitjançant el tractament tèrmic o la sobre-ampliació de les seccions petites del negatiu, re-introduint un efecte similar a l'estructura gruixuda del paper en calotips sense cera” (Gernsheim, 1962, p. 198).

Si bé en aquest cas la fotografia era analògica, *Mediastino* atén a les limitacions de la digital, tenint en compte la càmera de la qual disposa l'autor, i mira de fer del granulat o del pixelat un recurs estètic de caire material i no un entrebanc que devaluï el producte.

Seguint amb la teoria de la Fotografia Subjectiva, s'esmenten algunes anotacions del pamflet informatiu de l'exposició '*fotografia subjectiva*' *La contribució alemanya 1948-1963* de l'Institut per a les Relacions amb l'Estranger/Alemanya a Stuttgart:

“El concepte ‘fotografia subjectiva’ volia posar de manifest que no es tractava tant de rendir tribut a una reproducció objectiva de la realitat ni tampoc de ‘reflectir’ diversos objectes de la natura, fossin paisatges, objectes industrials, arquitectures, retrats, etc., sinó més d'aconseguir una interpretació estètica i crear productes artístics amb un valor immanent” (Schmoll-Eisenwerth, 2004, p.3).

De nou, entra la qüestió de la reproducció de la realitat sotmesa i alterada per la visió personal de l'artista, ja tractada en pàgines anteriors. Així, *Mediastino* cerca una transcendència en la composició dels vídeo-poemes, una anada més enllà del que l'objecte o subjecte filmat representa per sí mateix lligat a criteris planament reals. És per això que, ja explicats i solucionats els conflictes entre document i poesia, és a dir, documental poètic, la fotografia subjectiva esdevé un referent teòric o filosòfic per a aquest projecte, lluny d'únicament documentar la realitat i ben a prop de voler-la transcendir, és a dir, poetitzar.

5.1.3.1. Metodologia fotogràfica: Minor White

Minor Martin White (Minneapolis, 1908 – Boston, 1976) fou un fotògraf estatunidenc també vinculat al moviment de la Fotografia Subjectiva, en el sentit de voler que els missatges transmesos a cada fotografia fossin interpretats de manera diferent segons l'observador, un objectiu llargament comentat aquí que evidencia l'elecció d'aquest autor com a referent. A més, de Minor White interessen dos aspectes pertanyents a la seva filosofia de treball: en primer lloc, i a tractar en aquest apartat, la seva concepció metodològica de la fotografia i, en segon lloc, a



Fig. 5.7. Minor White. Font: Oscarenfotos.

tractar en l'apartat de 4. *Teoria de la variació de significats* (pàgina 19), la seva reflexió al voltant de la percepció de l'espectador, el que el fotògraf designava com a *tendència perpètua* i anomenava *equivalència*.

Al text *El ojo y la mente de la cámara* (1952), Minor White teoritza sobre com és el mètode de treball del fotògraf, el qual parteix d'un estat de la ment en blanc, el qual "en realitat és un estat mental molt actiu, un estat mental molt perceptiu, llest per en qualsevol moment atrapar una imatge sense haver-hi, no obstant, cap imatge preformada (White, 1952)". Amb això, White feia referència a l'espontaneïtat amb què sovint s'ha de treballar per a captar moments, car no sempre es pot aconseguir una imatge premeditada. D'una altra manera, aquesta mateixa situació seria a la que es referien el poeta Federico García Lorca i el cineasta José Val del Omar quan parlaven del *duende*, el que seria la inspiració d'arrelament efímer i espontani al lloc on és buscada. Minor White ho concreta.

"Hem escoltat parlar de cants inspirats, poesia inspirada, de pintura inspirada, és a dir, produccions fetes en determinants moments d'intensitat i lucidesa, quan la persona se sent com a instrument de transmissió, com un estret canal entre dos oceans. [...] Aquest sentiment és propi de la mística i de l'èxtasi. Per què negar-ho? [...] Un hom sent, un hom veu a través del visor un món més enllà de les superfícies. El visor esdevé com les paraules d'una oració o d'un poema, com dits o coets endinsant-se en dues infinitats: l'inconscient i l'univers visual-tàctil" (White, 1952).

Aquesta reflexió determina el procediment inspiratiu que fonamenta el modus operandi de *Mediastino*. D'una banda, el fet de disposar d'un temps limitat de rodatge d'entrevistes, el qual indueix a una agilització intuïtiva dels plans cercats, essent impossible la planificació d'aquests en un pla de rodatge. I d'altra banda, la dificultat de traduir el llenguatge dels poemes a llenguatge audiovisual, car no deixar pas a una espontaneïtat emocional pot ser motiu d'errada generant imatges deliberadament forçades que, conseqüentment, imposarien un distanciament entre l'emoció del poema i la reacció de l'espectador.

5.1.3.2. El blanc i negre, catalitzador de la mística: Paul Caponigro

El tercer i últim fotògraf relatiu a la Fotografia Subjectiva és Paul Caponigro (Boston, 1932), el qual estudià amb Minor White i participà en la seva revista de fotografia

Aperture. Com pot observar-se a la imatge de més avall, l'ús dels contrastos mitjançant el blanc i negre és també referent per a les seccions d'entrevista de *Mediastino*, també les de fantasmagoria fetes amb llarga exposició a l'exemple gràfic, les quals cerquen aquest mateix efecte, àdhuc distorsionant lleugerament l'aparença real dels protagonistes davant la càmera.



Fig. 5.8. Paul Caponigro, 1967. Font: Artblart.

A més a més, d'entre les cites destacades del fotògraf, recopilades pel seu fill al blog de l'autor, cal destacar que, per Caponigro, “la influència del misteri és la més gran de les influències” (Caponigro, 1995). Així, *Mediastino* també juga amb l'atmosfera misteriosa. El misteri rau no tan sols als jocs de llum i ombra de les seccions en blanc i negre, on la filmació d'un personatge dins un halo ombrívol atreu a l'espectador i n'activa la curiositat, sinó també a la realitat alternativa que suposen els vídeo-poemes que farceixen la peça. Dins d'aquest misteri, Caponigro relaciona l'acte fotogràfic amb una mena d'alquímia, que “pot ser un lloc de concepció, on ment i imaginació es combinin amb el món dels sentiments per a crear un nou objecte” (Caponigro, 1978). En les mateixes línies, sobre el blanc i negre i el misteri i la càrrega emocional que conté, diu que “el color a la impressió en blanc i negre combina amb la tonalitat i n'augmenta l'impacte emocional molt més enllà”. Dins d'aquest misteri i d'aquest impacte, anima a l'observador “a permetre que l'art flueixi i prengui un significat sense necessitat de notes aclaridores” (Caponigro, 1978).

De Caponigro, *Mediastino* pren l'intent que l'espectador deixi fluir la peça fins a entendre's per sí mateixa o entendre-la un cop consumida i, també, la filosofia del blanc i negre com a alteració de la realitat i alhora aprofundiment en l'impacte desitjat, deixant

que l'ombra i la llum determinin una doble representació en el mateix personatge: aquell qui és pel que diu i aquell qui sembla pel tractament i el misteri de la imatge.

5.1.4. Permanència textual: Robert Frank

Malgrat que Robert Frank (Zurich, 1924) és un fotògraf conegut sobretot per impulsar el neo-documentalisme fotogràfic, una corrent que mostra la vessant més frívola i alienada de la societat, és referent de *Mediastino* per un altre dels seus treballs: els collages. Aquestes creacions de Frank combinen textos escrits sobre l'objecte fotografiat o sobre el mateix negatiu de la fotografia, obtenint una doble lectura de la imatge: la transmesa per la fotografia en sí mateixa i la que aporten les frases i textos escrits. A més a més, els collages de Robert Frank no sols deturen el temps, sinó que, a més, n'extreuen un d'interior, com bé digué Regis Durand a *El*

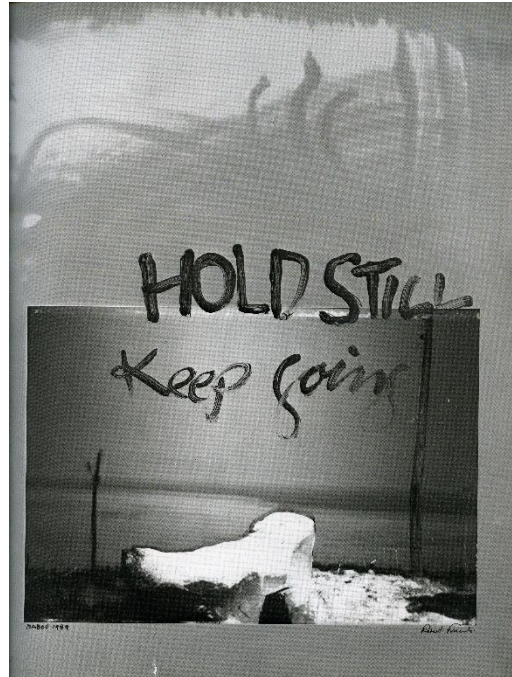


Fig. 5.9. Robert Frank, 1989.

Font: Artinspiration.

tiempo de la imagen (1999): “un temps interior de l'esdeveniment, en el qual és el present (vàries formes del present) el que val pel conjunt del temps. Passem d'una forma “longitudinal” a una forma “vertical”, d'un temps cronològic a un temps-memòria” (Durand, 1999, p. 63), constatant el caràcter documental i personal d'aquesta obra.

D'aquí, *Mediastino* pren la permanència textual, la creació d'una altra dimensió temporal a partir d'un text que solda i fixa el missatge en la concreció d'un instant precís. Com s'ha comentat en altres apartats, aquest projecte fa ús del text a mode d'eco de les sentències que configuren la conclusió final de l'anàlisi de la poesia. I, a més a més, també hi ha el cas d'escriptura cal·ligràfica en alguns dels vídeo-poemes, reflexionant sobre el temps de l'escriptura abans –quan és imatge invocativa–, durant –quan es produeix l'acte físic d'escriure– i després –quan la paraula ja ha estat escrita i es fon amb el suport.



Fig. 5.10. Fotgrames de *Mediastino*. Font: Elaboració pròpia.

5.1.5. Realitat i irrealitat: Joaquim Pla Janini

Joaquim Pla Janini (Tarragona, 1879 – Barcelona, 1970), fou un pictorialista –antic moviment que preconitzava la culminació de l'art fotogràfic a partir de visions, representacions bucòliques o espiritualitzades de la naturalesa– que dugué la poètica i la inquietud a les seves fotografies, de caire abstracte i oníric, com féu amb la seva sèrie *Las parcas*, emprant una o més persones embolcallades en un llençol blanc actuant com a fantasmes, normalment emplaçades al mar o llocs naturals. De Janini, doncs, interessa per a *Mediastino* la bona conjunció entre realitat i irrealitat, la barreja entre l'ens imaginari i l'espai existent, car això és exactament el que ocorre a la ment del poeta. A mode d'homenatge o tribut al fotògraf català, hi ha un poema a *Mediastino*, pertanyent a l'autor, que simula un dels fantasmes i àdhuc una tonalitat semblant, però més freda, als de la sèrie de Janini (observi's els dos fotogrames de la pàgina següent, de *Mediastino*, amb la imatge de Janini d'avall):

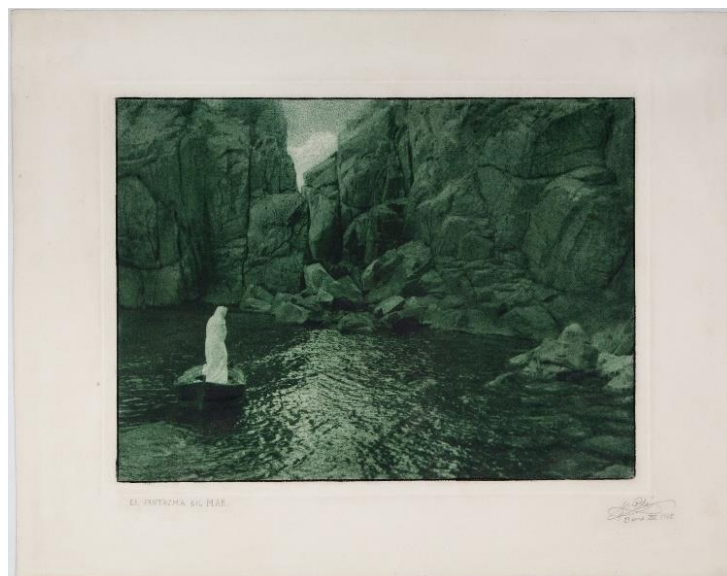


Fig. 5.11. Joaquim Pla Janini, *El fantasma del mar*. Font: Fotografia Catalunya.

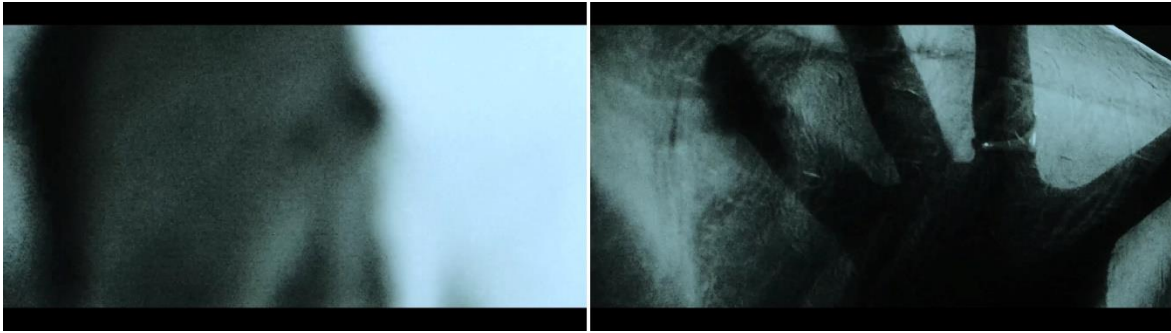


Fig. 5.12. Fotogrames de *Mediastino*. Font: Elaboració pròpia.

El pictorialisme perquè pretenia escollir situacions, generalment atmosfèriques, on la nitidesa de la imatge no fos permesa, fet que el diferenciaria de la tècnica fotogràfica feta fins al moment. Es considera que aquest condicionant genera cert misticisme en les imatges, fet al que recorre *Mediastino* amb l'ús deliberat del desenfocament.

5.2. Cinematografia

Al format cinematogràfic s'ha de recórrer de forma més pràctica, car els apartats anteriors tracten la vessant teòrica més aprofitable de la fotografia per a aquest projecte. De nou, però, cal començar amb els referents de la cinematografia de ficció abans d'apregonar en la no-ficció, és a dir, el documental.

5.2.1. Ficció

En aquest àmbit, es cerquen tant els recursos visuals com els sonors, l'ús del so i l'ús de la càmera, però també dels elements que hi apareixen al davant, o no, i com fer-los aparèixer o desaparèixer emprant el fora de camp, és a dir, l'enquadrament, a més de tractar la bona juxtaposició, depenent dels propòsits, d'allò visual amb allò sonor, així com la manera d'entendre la ficció com a una realitat alternativa i versemblant. Així, en aquest apartat es tracten el director Jorge Michel Grau i el director de fotografia Chung-hoon Chung.

5.2.1.1. Cadència tensiva: Jorge Michel Grau

Jorge Michel Grau (Mèxic, 1973) és un director de cinema conegut pel seu film de terror *Somos lo que hay* (2010), car se'n féu un *remake* estatunidenc, *We are what we are* (2013, Jim Mickle), que projectà a Grau més enllà del panorama cinematogràfic llatinoamericà.

No obstant, per a aquest projecte interessa la participació del director mexicà a *The ABCs of Death* (2012, V.V.A.A.) amb el seu curtmetratge *Ingrown*.

The ABCs of Death és una pel·lícula ideada entre estatunidencs i neozelandesos composta per 26 curtmetratges, cadascun d'un director, de quinze països diferents, al qual se l'assignà una lletra de l'abecedari amb la proposta d'escollir una paraula començada per la mateixa lletra i que decidís la trama del curtmetratge, sotmès al tema de la mort, amb la fita d'obtenir un film molt original en quant a la diversitat de concepcions envers la mort es refereix. A Jorge Michel Grau se l'assignà la lletra "i", de la qual n'extragué el mot *ingrown* (encarnat), i representà l'assassinat d'una dona. La trama vingué donada per l'auge de la violència masclista a Mèxic i, per tant, s'emprà aquesta oportunitat com a "un exercici en el terror per a explorar una crisi social", com en Grau explicà a una entrevista a *Cinematic Happenings Under Development* (31 de Gener del 2013). Tot i així, a banda de la temàtica crítica escollida, l'interessant d'aquest curtmetratge per a *Mediastino* succeeix tant a nivell visual com sonor.

Les imatges de la peça mostren molts detalls de l'entorn dramàtic, un lavabo, i dels personatges: de l'home es mostren les mans, enguantades, subjectant una xeringa, enfocant també l'anell de casat que duu, fet que suggereix un context a partir d'una imatge i un pot de benzina; la dona, en canvi, els primers plans són del rímel corregut i les mans lligades. A més d'aquest repàs de la situació a través dels detalls que configuren l'essència dels personatges, hi ha contrastos molt marcats i explícits: el lavabo és molt neutre, blanc, fet que emfatitza els colors importants, com ara els personatges (mexicans de pell bruna) o el pot de benzina de color vermell intens (alguns dels fotogrames a la pàgina següent).

A nivell sonor, cap dels personatges parla, fet que aporta més èmfasi a la imatge i més càrrega dramàtica, la brutalitat del silenci verbal. No obstant, a fi de suplir l'absència d'un diàleg, car aquest resultaria aparatós i l'acció del curt ja gaudeix d'un so diegètic molt potent, en Grau fa ús de recursos extradiegètics molt ben escollits. D'una banda, una veu femenina en off, pertanyent a la dona de l'escena, la qual recita una mena de poema reflexiu entorn a la pròpia mort, a la negació de l'ésser i titllant de simple a l'home, amb una lectura molt tranquil·la i assossegada que contrasta amb l'impacte actiu de l'escena. I, d'altra banda, un xiulet agut i molt molest que n'augmenta la freqüència a fi de transmetre a l'espectador una sensació angoixant, jugant amb la sensibilitat sensorial d'aquest.



Fig. 5.13. Fotogrames d'*Ingrown*. Font: YouTube.

Analitzat això, per a *Mediastino* interessen l'ús dels detalls que indueixen a l'espectador a construir una història, malgrat que la resta de l'acció ja l'evidenciï, i el recurs del so en segon pla que acaba per acaparar tota la pista d'àudio de forma estrident, molesta i colpidora. A més a més, una altra qüestió important a destacar d'*Ingrown* és el ritme, car és circular, amb una estructura de plantejament, nus i desenllaç que succeeix òptimament al llarg dels quatre minuts i escaig que dura el curtmetratge, però amb una càrrega dramàtica que reconfigura una estructura subjacent, emocional, que segueix tranquil·litat-inquietud, tensió-commoció i tranquil·litat-reflexió. Així, aquesta cadència resulta útil per a la dosificació d'emocions a transmetre per *Mediastino*, on el pas de la calma a la tensió és força abrupta malgrat s'integri amb l'ús del so o de la imatge.

5.2.1.2. Bellesa cinematogràfica: Chung-hoon Chung

Chung-hoon Chung (Seul, Corea del Sud, 1970) és un hàbil director de fotografia les participacions més conegudes del qual han estat a films col·laborant amb el director Chan-Wook Park, com ara *Old Boy* (2003), *Thirst* (2009) o *Stoker* (2013). Les idees visuals de Chung sempre aconsegueixen un tractament visual d'una estètica potentíssima i de molta bellesa, i és per aquest motiu que resulta un referent per a *Mediastino*, emprant com a exemple de subtilitat i elegància de fluïdesa narrativa la pel·lícula *Stoker*.

A *Stoker* prenen molta força els plans detall, ja que la protagonista, India Stoker (interpretada per Mia Wasikowska), a banda de la trama general del film, és una noia amb una capacitat sensitiva diferent, un tant frívola, i Chung la reflecteix a l'hora de transmetre les imatges. L'India gaudeix d'una gran agudesesa visual i auditiva, fruit de la seva infantesa que compartí amb el seu pare de cacera. Així, Chung juga amb imatges de plans detall o altres punts de vista de quelcom, així com també el so té un paper molt important a l'hora d'accentuar la capacitat auditiva d'India Stoker, elevat l'àudio de les accions el so de les quals és, realment, molt subtil.

Per a *Mediastino*, aleshores, són aprofitables la no privació d'experimentació visual en la recerca de la bellesa, malgrat aquesta neixi de l'impacte d'allò considerat poc estètic, amb altres punts de vista i també amb la intenció de mostrar, d'una manera sensorial, amb so i imatge, les sensacions que sent el poeta amb la seva creació. Això es duu a terme, per exemple, apujant el volum de la mina d'un llapis trencant-se o d'un foli estripat.



Fig. 5.14. Fotograma de *Stoker*.Font: Beautiful Frames.



Fig. 5.15. Fotograma de *Stoker*. Font: Beautiful Frames.



Fig. 5.16. Fotograma de *Mediastino*. Font: Elaboració pròpia. En l'exemple de la imatge, a fi de transmetre auditivament una experiència sensorial, el volum del tall a la taronja s'ha augmentat.

5.2.2. Documental

Els referents escollits oscil·len entre el realisme pur i el surrealisme de l'imaginari, metafòric i poètic, amb exemples tan oposats que van des de Sergei Loznitsa fins a José Val del Omar.

5.2.2.1. Abstractesa sensorial de la textura: Joris Ivens

Joris Ivens (Nimega, 1898 – París, 1989) fou un realitzador de cinema documental, aportador d'una visió crítica (com en el seu documental *Misère au Borinage*, de 1933) però també poètica del món. Aquesta segona versió és la que ocupa *Regen* (1929).

A *Regen*, filmada a Amsterdam, es tracten les diferents textures de la pluja, l'aigua, els materials i d'altres sota aquesta condició meteorològica. La imatge presenta certa melangia, una abstractesa sensorial on la ciutat esdevé personatge i s'explora el moviment a través del temps. La poesia rau en el joc de l'aigua pluvial sobre els materials de la ciutat, les formes rígides dels paraigües, lleugerament dinamitzades amb els reflexos de l'aigua, i la forma mutable dels bassals de pluja. Si bé la pluja és una analogia de la tristor i la melangia, aquí el significat es capgira i, gràcies a la presència humana en moltes de les preses, la pluja redefineix la seva vitalitat a través de les persones, del moviment propi i el de les criatures que la suporten, travessen i trepitgen. L'estètica és trobada en les formes, en els claroscurs i l'aigua resseguint les siluetes, la dimensió de cada cosa remarcant-la, ressaltant-la més enllà del que ja és per sí mateixa.



Fig. 5.17. Fotogrames de *Regen*.
Fonts: Doctor Ojplático i Documentalandia, respectivament.

Malgrat que a *Mediastino* els personatges principals són persones, sí que sovint es recorre a imatges de farciment que evoquen allò que s'està dient, amb la finalitat d'anar més enllà de la imatge de l'entrevista i induir a l'espectador un estat emocional concret. En el cas d'aquest projecte, l'escena relaciona vol induir al plantejament de la mort però no com a final, sinó com a pas posterior de vida mostrant petites reminiscències d'aquesta, com ara un cigarret moll a terra (un ésser viu l'ha d'haver fumat i llençat), un ocell retirant-se de la pluja, branques d'arbre bellugant-se lleugerament pel pes de la pluja i la protagonista en sí, la pròpia pluja i el seu dibuix, les seves ones cadencioses sobre l'espai de rodatge. Mentrestant, les veus de l'Esteban Martínez i la Cristina Martín deixen que la imatge parli a través d'ells, considerant temes com l'atemporalitat poemàtica o la il·lusòria immortalitat

que evoca l'escriptura, el fet de deixar un llegat, un bocí d'un mateix que perdurará pòstumament.



Fig. 5.18. Fotogrames de *Mediastino*. Font: Elaboració pròpia.

5.2.2.2. La poètica de la melangia: Peter Hutton

Peter Hutton (Michigan, 1944) és un cineasta experimental conegut sobretot pels seus retrats cinematogràfics muts de ciutats i paisatges arreu del món. De Hutton interessa *A New York Portrait* (1978-79).

Les imatges en blanc i negre de *A New York Portrait* tenen molta poètica, amb molt de soroll i gra, fet que l'aporta una melangia d'allò urbà, una cara alienant de Nova York, ciutat coneguda pel rebombori i l'incessable flux de vehicles i vianants, mostrant una mena de desencant de la promesa d'una ciutat com a conseqüència de la modernitat. A més, les preses fetes són molt observacionals i estètiques, gairebé més fotogràfiques que no pas cinematogràfiques, embellint encara més el resultat visual final.



Fig. 5.19. Fotogrames de *A New York Portrait*.
Font: Exp. Cinema.

D'aquest film, llavors, interessa l'aire melangiós i poètic que, d'alguna manera, produeixen o desperten les imatges granulades en blanc i negre, car remetent a cert passat i a certa mancança (la relació que s'hi fa amb la manca de cromatisme). A *Mediastino*, aquest mateix efecte s'ha aconseguit a causa de la càmera en sí però també gràcies a l'accentuació del granulat i les ombres a postproducció. Així, *A New York Portrait* pot relacionar-se, com a exemple resultant, amb l'aprofitament no sols de les possibilitats sinó també de les limitacions de la càmera que l'autor disposa, com es comenta a l'apartat de fotografia. A més a més, fent similitud amb Hutton, les preses de *Mediastino*, sobretot les de l'entrevista, estan pensades de manera fotogràfica i, també, mostren als entrevistats de forma diferent a la real, focalitzant-ne les mans o amb plans que cerquen cert anonimat, una privació de la imatge completa per a cridar l'atenció de l'espectador (imatge següent):



Fig. 5.20. Fotogrames de *Mediastino*. Font: Elaboració pròpia.

5.2.2.3. Experiències, viure el poema: Jonas Mekas

Jonas Mekas (Semeniskiai, 1922) és un cineasta lituà emigrat als EUA i un dels màxims exponents del cinema experimental estatunidenc, conegut per les seves pel·lícules-diari com *Walder* (1969), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1975) o *Zefiro Torna* (1992). Per a *Mediastino*, cal fer una revisió al seu primer film-diari esmentant: *Walden*, el títol del qual parteix d'una reflexió de Thoreau, de títol homònim, al voltant de la vida senzilla a la naturalesa (un punt irònic per part de Mekas, car aquest documental succeeix a plena ciutat, tot amb motiu de destriar el que és pur del que és pervers).

Walden reflecteix les intencions experimentals de Mekas en un muntatge dividit en dues seccions: un primer muntatge en càmera (ralentins, acceleracions i d'altres) i un segon muntatge a posteriori (l'edició sonora i l'elecció el material), de manera que el primer muntatge gira entorn a la vivència (car és la imatge nua en sí mateixa) i el segon al voltant de la memòria (el so com a evocador de l'experiència viscuda durant la filmació, reminiscències emocionals expressades sonorament), obtenint, d'aquesta manera, la construcció d'una situació factual, pròpia dels fets copsats in situ, i una d'imaginària, la recreació d'aquests un cop viscuts i païts.



Fig. 5.21. Fotogrames de *Walden*. Font: Blogs and Docs.

A més a més, hi ha la clara referència a David Thoreau amb reiteracions de la seva obra, *Walden*, i plans d'alguns paràgrafs del llibre, utilitzant-ne la filosofia com a línia argumental. Si bé Thoreau es referia a un retorn a la natura com a manera de trobar-se a un

mateix, experiència autobiogràfica durant la seva estada al llac Walden, Jonas Mekas ho fa amb els seus passejos per Central Park, un oasi de natura a Nova York, que, com diu el cineasta, escriptor i professor i programador de cinema experimental i vídeo-creació Albert Alcoz: “permeten un efímer retorn a la natura, la que l’agitador cinematogràfic visqué a Lituània durant la seva joventesa. Un moment vital interromput per l’exili forçat cap als camps de concentració nazis” (Alcoz, 2008, s.p.).

Així, de *Walden* interessa la seva experimentació però també l’esperit del seu muntatge fracturat, de la primera sensació d’un fet i la reminiscència d’aquest. És cabdal per a la realització dels vídeo-poemes de *Mediastino* submergir-se en el poema, sentir el poema i viure en el poema per a després transmetre l’experiència mental a experiència audiovisual. És per aquest motiu que aquest projecte s’obre a l’experimentació, a recursos il·limitats dins les limitacions de l’equip i del temps, cercant la millor manera de reproduir de nou tot allò sentit tant en la lectura com en l’escriptura del poema. A més a més, n’és també exemple de la factibilitat amb què es pot realitzar un documental al voltant d’un pensament concret o d’una filosofia vital concreta, malgrat que *Mediastino* gaudeix de l’ambigüitat i la universalitat significant de la poesia.

5.2.2.4. Temporalitat variable: Chantal Akerman

Chantal Akerman (Brusel·les, 1959 – París, 2015) fou una artista, directora i professora de cinema les pel·lícules de la qual es basaven en la quotidianitat, el dia a dia, com ara el seu film documental de tipus diari *News from home* (1977), peça que interessa citar com a referència per a aquest projecte.

News from home expressa les sensacions de Chantal Akerman durant la seva estada a Nova York amb 21 anys, estada que, donada la ciutat que és, creia caramulla de bones experiències però que resultà ser més aviat trista i depriment. Així, el film es disloca en dues narracions: la de les pròpies imatges, de ritme exageradament lent i de caràcter observacional, amb càmera fixa i plans molt llargs, mostrant una Nova York gens enèrgica i molt feixuga i immutable i, com a segona narració, que n’esdevé el fil conductor, les cartes que la mare d’Akerman l’envià, llegides per ella mateixa en veu en off, realitzant una introspecció que parteix de l’alienació de l’experiència.



Fig. 5.22. Fotogrames de *News from home*. Font: Dr. North.

El que interessa d'aquest documental per a *Mediastino* és el fet de saber com manegar el ritme del muntatge i, per tant, de la narració, a fi de transmetre les sensacions que l'autora sentia en aquell moment de la seva vida, així com el fet d'atorgar l'obligació del desxiframent de la narració al públic, a causa de les grans el·lipsis temporals entre carta i carta, fet traslladable a l'àmbit poemàtic, en el sentit que, molt sovint, és el lector qui ha d'interpretar el significat del poema. Així, a més, a *Mediastino* cal determinar un cert ritme, temporalitat variable, per a cada poema, analitzant si necessita de rapidesa o lentitud visual, sonora i àdhuc recitativa, en el cas de les veus no pertanyents als entrevistats principals, la Cristina Martín i l'Esteban Martínez.

5.2.2.5. Impressions tipogràfiques: John Dullahan

De John Dullahan gairebé no hi ha informació, possiblement perquè la seva única obra amb cert ressò és la que es tracta breument en aquest apartat, *Born into this* (2003). Aquest documental de *found footage* tracta sobre el poeta, eternament embriac, Charles Bukowski, recopilant un bon grapat d'entrevistes, recitals, intervencions d'artistes coneguts com els músics Tom Waits i Bono d'U2 i filmacions casolanes fetes pel seu amic cineasta Taylor Hackford en blanc i negre (era més econòmic filmar així, en un intent de crear una mena de documental primitiu sobre el poeta durant els '80).

L'ús de la tipografia a *Born into this* inspira l'ús de la sobreimpressió filmica a *Mediastino*, traslladada per a analitzar la poesia, retenint certes frases i paraules que configuren el significat total de la paraula poesia dins l'univers de la peça i segons els participants. A continuació, es mostren un fotograma d'aquest documental i un altre de *Mediastino* amb la incorporació del text esmentada:



Fig. 5.23. Fotogrames de *Mediastino*. Font: Elaboració pròpia.

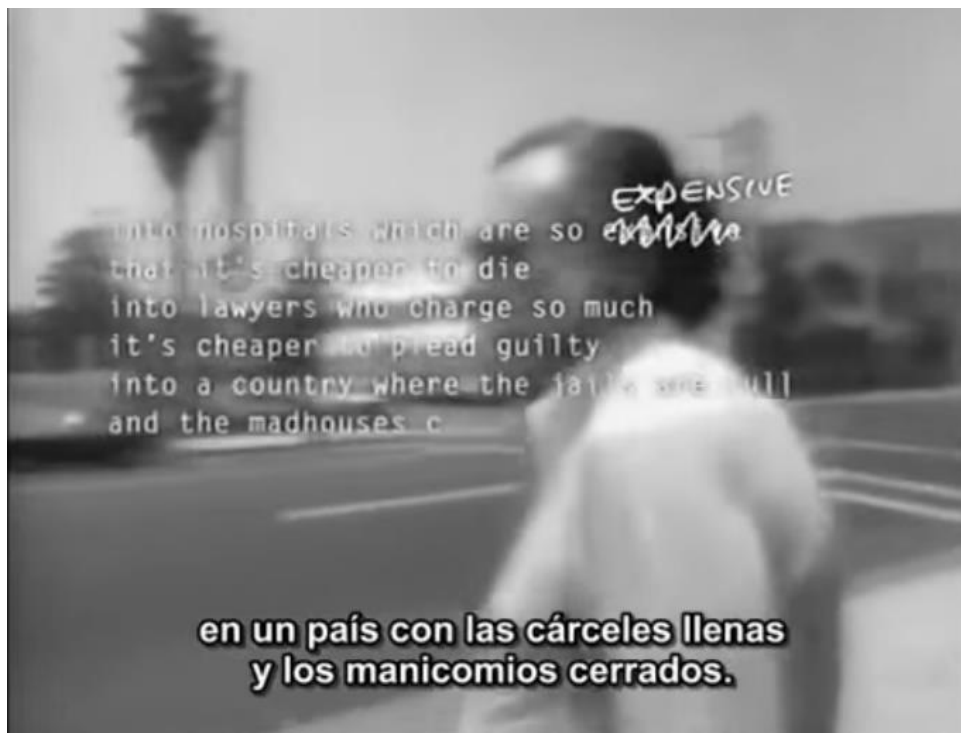


Fig. 5.24. Fotogrames de *Born into this*. Font: YouTube.

A més a més, la incorporació tipogràfica de la reflexió sobre la poesia és duta a terme amb el mateix procediment que a *Born into this*: construir a poc a poc les sentències a mode de màquina d'escriure, emprant una tipografia similar, i aportant cert moviment o dinamisme en lloc d'emplaçar-ho com un subtítol, sobtósament i abrupta.

5.2.2.6. Procés de la creació artística: Henri-Georges Clouzot

Clouzot (Niort, 1907 – París, 1977) fou un guionista, director i productor de cinema francès pertanyent, d'alguna manera, a la *Nouvelle Vague* i creador d'obscures i punyents atmosferes. De Clouzot, però, interessa, com a referent anecdòtic, el seu documental sobre el pintor Pablo Picasso: *Le mystère Picasso* (1956).

Le mystère Picasso és una pel·lícula que contempla la tècnica i la manera de treballar de Pablo Picasso emplaçant la filmació al seu estudi. És interessant d'esmentar perquè mostra el llenç en blanc essent guixat, pintat, pel pintor malagueny però d'una manera peculiar: no apareix el pintor, com si el dibuix s'imprimís sol sobre el suport, fet dut a terme gràcies a la col·locació de la càmera rere el llenç, o paper, en vertical a fi que la transparència i finor d'aquest permeti veure-hi a través la tinta impregnada, aconseguint l'efecte d'un dibuix essent pintat sol (això s'esbrina gràcies a una escena meta-cinematogràfica, a la imatge d'avall a la dreta, on es mostra l'equip de rodatge filmant a Picasso). A més, per a completar aquest efecte, ja només a l'inici del film se n'escolten les guixades, accentuant l'acte pictòric d'en Picasso.

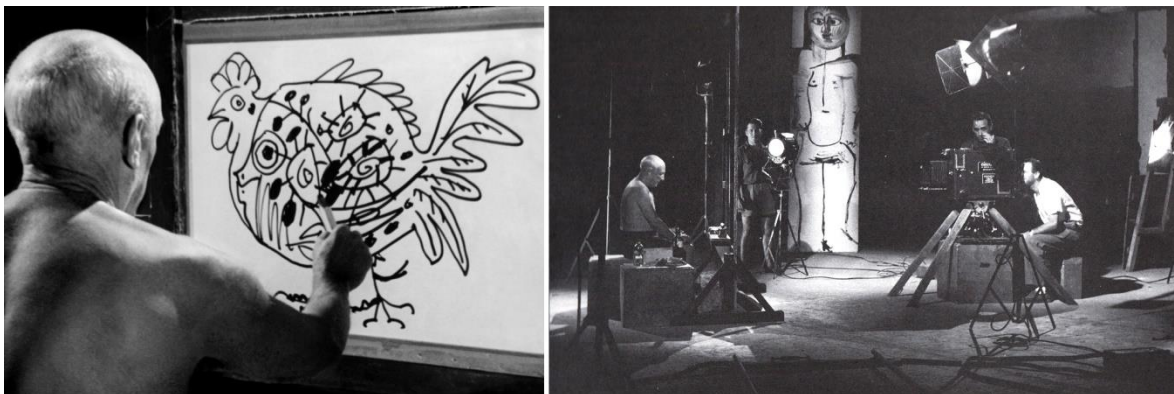


Fig. 5.25. Fotogrames de *Le Mystère Picasso*. Font: Barcelona Le Cool i Dim Days.

Així, de *Le mystère Picasso* és útil la manera de mostrar a l'espectador el procés d'una creació artística, malgrat que fer de l'escriptura un espectacle, donats els medis dels quals disposa *Mediastino*, és força impossible. És per això que en aquest projecte s'emfatitza i complementa l'acte escritural fent ús d'elements metafòrics referents a l'emoció o sensació d'escriure un poema, tals com un llapis trencat flotant a l'aigua o cendra escampada a la llibreta, resultat de la crema que suposa escriure un poema.

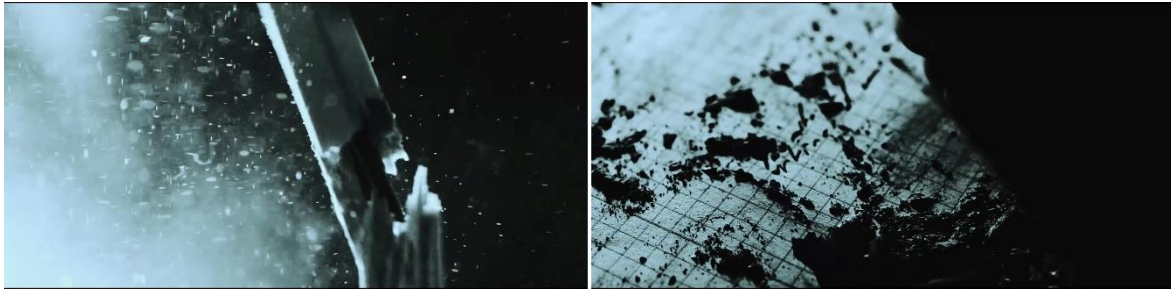


Fig. 5.26. Fotogrames de *Mediastino*. Font: Elaboració pròpia.

5.2.2.7. La imatge evocadora: Virna Molina i Ernesto Ardito

Virna Molina (1975) i Ernesto Ardito (1972), d'Argentina, són dos cineastes els films dels quals han obtingut fins a 36 premis internacionals. Entre els documentals més destacables es troben *Raymundo* (2003), *Corazón de fábrica* (2008), *Nación* (2010) i *Memoria Iluminada* (2011–2015). Aquest darrer, una sèrie de documentals sobre les vides dels principals autors argentins, a destacar el de la poeta suïcida Alejandra Pizarnik, és el que interessa com a referent de *Mediastino*.



Fig. 5.27. Fotogrames de *Memoria Iluminada: Alejandra Pizarnik*. Font: YouTube.

Memoria Iluminada guanyà molta popularitat a l'Argentina al tractar-se d'un documental més documental que la resta de produccions afines que indagaven en la vida dels autors autòctons, és a dir, presentant una estètica molt més cinematogràfica, molt cuidada, i, per tant, amb un resultat visualment molt més plaent. Malgrat que *Memoria Iluminada* es

diferència d'aquest projecte per ser-ne una antítesi, car apregona en les particularitats biogràfiques dels autors argentins i *Mediastino*, en canvi, aposta per una definició o re-definició de la poesia, cal anotar alguns recursos útils que empra a l'hora de transmetre un sentit cinematogràfic al treball.

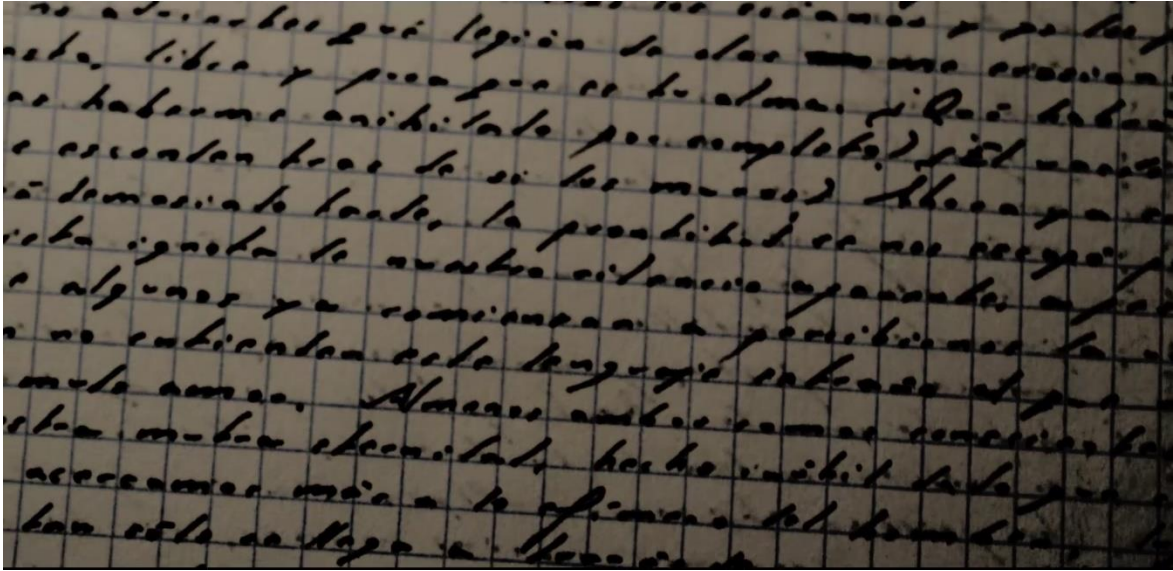


Fig. 5.28. Fotogrames de *Mediastino*, escrits d'autor. Font: Elaboració pròpia.



Fig. 5.29. Fotogrames de *Mediastino*, evocació figurativa. Font: Elaboració pròpia.

A la *Memoria Iluminada* de la poeta Alejandra Pizarnik, el capítol que ha estat visionat com a referent, s'empren diversos recursos que han estat exemples aprofitables per a *Mediastino*. D'una banda, com pot observar-se als fotogrames anteriors, l'ús d'imatges evocadores, en el sentit metafòric de la paraula, que complementen el que s'està dient (en

el cas de *Memoria Iluminada*, s'utilitzen imatges del mar, de braços i mans desenfocades en forma d'urpa que simulen ombres terrorífiques i d'altres, assenyalant el destí de la poeta) i alguns plans, realitzats en edició, dels dibuixos que feia Alejandra Pizarnik a les seves llibretes, àdhuc alguna mostra de la seva cal·ligrafia, una finestra a la personalitat de l'escriptora argentina.

D'aquesta manera, a *Mediastino*, com mostren les imatges de la pàgina anterior, també s'empra l'evocació figurativa en segons quins temes a tractar, així com la mostra de les llibretes de l'autor, l'accés a les quals és immediat. Aquest recurs busca carregar de més impacte el que diuen els personatges a l'hora que es condiciona a l'espectador, o se l'amplia la informació rebuda, amb més imatges que aquelles que ja reconstrueix en la seva ment a partir del discurs.

5.2.2.8. Més enllà del retrat: Sergei Loznitsa

Sergei Loznitsa (Baranovitchi, 1964) és un cineasta especialitzat en els documentals, sobretot els de caràcter històric al voltant de Rússia (entrant també en aquest aspecte els documentals de *found footage* de la URSS, com *Blokada*, 2006). De Loznitsa, però, interessa un documental un tant diferent, *Portrait* (2002).

Portrait és un documental al voltant dels residents de la Rússia rural, filmats de tal manera que sembla un retrat fotogràfic en moviment, recurs emprat per Loznitsa a fi de copsar amb la càmera aquells trets de la personalitat del subjecte que una fotografia no pot enregistrar del tot, deixant passar el temps en la postura del personatge. A més a més, estèticament, la pel·lícula està filmada en format de 35mm en blanc i negre, fet que recorda a la fotografia tradicional i l'aporta aquesta essència fotogràfica captivadora.



Fig. 5.30. Fotogrames de *Portrait*. Font: World's Cinema.

Aquesta peça és digna de referència per a *Mediastino* pel fet que s'ha emprat aquesta tècnica, però canviant de càmera fixa a càmera en mà, pel final del documental, mostrant a la Cristina Martín i a l'Esteban Martínez en un primeríssim primer pla mirant a càmera (imatges d'avall), fixament, deixant que l'espectador s'acostumi a llurs mirades, mentre de fons sona el poema final, un cadàver exquisit construït a partir de versos dels dos poetes.



Fig. 5.31. Fotogrames finals de *Mediastino*. Font: Elaboració pròpia. La mirada a càmera de l'Esteban i la Cristina, amb llurs veus de fons, permet endinsar-se més en el personatge.

5.2.2.9. Economia visual i pes poètic: Alberto García-Alix

Focalitzant l'apartat de referents cap a l'àmbit més vídeo-poemàtic, cal començar amb apunts d'Alberto García-Alix (León, 1956). Aquest, abans fotògraf que cineasta, cerca la poesia a cada imatge i, ahora, retratar-se a sí mateix en d'altres i àdhuc en objectes i paisatges que componen la seva biografia, resultant en imatges crues, vertaderes i sinceres, amb tendència al blanc i negre. No obstant, i malgrat ésser principalment fotògraf, de García-Alix interessa un dels seus treballs audiovisuals, *De donde no se vuelve* (2008), una sèrie de diversos curtsmetratges amb imatges simples però suggeridores que combina amb fotografies de l'autor i la seva pròpia veu en off recitant un poema per a cada curt. En aquest treball, com al seu lloc web s'indica:

“García-Alix ens condueix a un viatge entre el present i el passat de la seva obra i per tant de la seva pròpia biografia. Un viatge a la memòria, un “monòleg infinit” mitjançant el qual ens atansa al seu costat més íntim i poètic. L'eix del projecte es fonamenta en l'obra audiovisual del mateix nom. L'autor, a través de la seva pròpia veu, reflexiona des d'un present subjectiu sobre el seu passat i el de la fotografia”.



Fig. 5.32. Fotogrames finals de *De donde no se vuelve*. Font: web Alberto García-Alix.

Com a mostra de la simplicitat i contundència amb què es despulla el fotògraf a *De donde no se vuelve*, les imatges anteriors il·lustren el que és un exemple d'economia visual i de recursos, com ho és la metodologia de *Mediastino*. El vídeo es limita a mostrar un cablejat durant un trajecte ferroviari, gravat amb una eina força austera; després del moviment constant d'aquestes imatges apareix la immobilitat fotogràfica, imatges que mostren persones administrant-se droga per via intravenosa per a culminar, finalment, amb un tram més del cablejat junt amb una mena de música que serveix de cloenda per a la peça.

5.2.2.10. Representació poemàtica: Isaki Lacuesta

Isaki Lacuesta (Girona, 1975) és un cineasta que treballa la producció d'autor i de ficció. El treball que influencia a *Mediastino* és un que té a veure amb la seva vessant de cinema d'autor i, en concret, poètica: *La teoria dels cossos* (2004).

Aquest curtmetratge fou realitzat a causa d'un festival de poesia, i és per això que és important d'esmentar com a referència de cara a la realització de representació poemàtica de *Mediastino*. És interessant com, a partir d'un poema d'amor d'Omar Khayyam, Lacuesta tracta l'amor irreductible a través dels cossos i del temps. Sota un *fado*, un cos de dona i un d'home s'encaren entre sí i pateixen el pas del temps, des de la joventesa fins a la vellesa, reflectida en plans detalls de petites marques del temps, de la vida, com ara cicatrius i arrugues amb una delicadesa molt encertada.



Fig. 5.33. Fotogrames finals de *La teoria dels cossos*. Font: YouTube.

Així, per a *Mediastino* resulta útil aquest referent en l'ús d'alguns dels plans detall, cercant el punt d'interès en la boca (a *Mediastino* hi ha força plans com el de dalt a la dreta) o en les mans, tot cercant petits detalls que l'autor considera interessants per a adaptar-se visualment al personatge o per a mostra un tret distintiu d'aquest. Per exemple, la Cristina Martín posseeix més força expressiva a la mirada que no pas l'Esteban Martínez o l'autor, els quals la tenen sobretot a les mans, i és per això que hi apareixen constantment.

5.2.2.11. Document i misteri: José Val del Omar

Faedor de molts invents acústics i cinematogràfics innovadors per l'època, José Valdelomar, rebatejat per ell mateix com a Val del Omar (Loja, 1904 – Madrid, 1982), és un referent total per a aquest projecte. Malgrat haver-se iniciat en la cinematografia en les missions pedagògiques durant la II República Espanyola, es pren com a referent la seva vessant més experimental, compresa entre 1953 i 1960, el seu *Tríptico Elemental de España* (1953-1969), prenent les dues primeres parts cronològiques: *Aguaespejo granadino* (1953-1955) i *Fuego en Castilla* (1958-1969).

D'*Aguaespejo granadino* inspira per l'emprament de l'aigua com a un element abstracte, colpidor i carregat de significats (a *Mediastino* pot veure's amb l'ús de l'aigua i la sang o amb el llapis trencat que hi sura), pel fet de ser gairebé un vídeo-poema (empra molt la

tonalitat verda en referència a Lorca apològitzant, simbòlicament, la mort i l'esperança com ho fan els versos del poeta “*verde, que te quiero verde*”) i per la força de la veu en off. A més a més, la seva obsessió amb la filmació de les boques és també una de les de l'autor d'aquest projecte i, per tant, *Mediastino* dota de molta importància a les boques, així com també fa un petit homenatge a Val del Omar, com bé ho fa a Joaquim Pla Janini, esmentat a l'apartat de fotografia, simulant el tint verdós d'*Aguaespejo granadino*, emprant com a so de fons el flux de l'aigua d'una font (clara referència a l'aigua entesa per Val del Omar) i distorsionant una de les imatges reinterpretant-la d'una altra manera, amb més cruïsa, com pot observar-se als següents fotogrames.

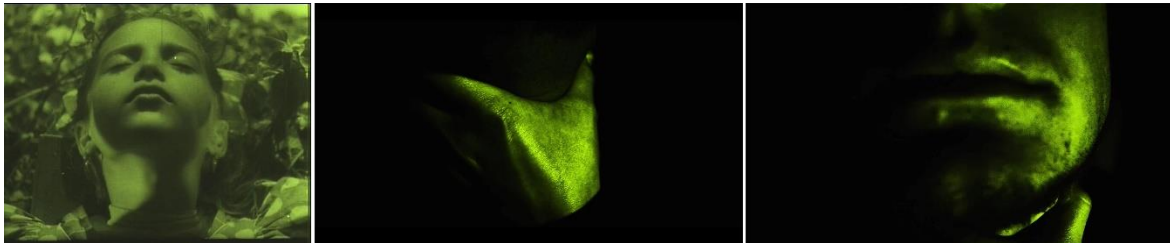


Fig. 5.34. Fotogrames d'*Aguaespejo granadino* (el primer) i de *Mediastino* (els dos següents).

Fonts: Museo Reina Sofía i elaboració pròpia, respectivament.

A *Mediastino*, però, l'aigua no juga un paper visual com ho fa a *Aguaespejo granadino*, sinó un de rerefons, de farciment sonor, que no dista gaire de la concepció de Val del Omar en la seva obra. Com apunta Rafael Llano a *La imagen-duende*, sobre aquesta obra:

“La gran metàfora plàstica, tant visual com acústica d'aquesta màxima misteriosa que obre i tanca la pel·lícula de Val del Omar és l'aigua. O millor dit: la presència de l'aigua sobre la pantalla, com ha estat enregistrada per les tècniques àudio i visuals de Val del Omar. La metàfora no és, doncs, física ni conceptual sinó plàstica. No és l'aigua en sí mateixa, ni la seva propietat com a element de reg, de vida, etc., sinó la seva aparença, follet o fantasma àudio i visualment condicionat per les tècniques valdeolamarianes de gravació” (Llano, 2014, p. 113).

Així, a *Mediastino* es cerca aquesta aigua com a segon fantasma, deixant-ne el vestigi del so i fomentant la potència en la imatge combinada amb aquest ens sonor. D'alguna manera, representaria el negatiu d'*Aguaespejo granadino*: en lloc d'una nena hi ha un adult, en lloc de tenir una expressió pacífica les seves pròpies mans el sotmeten i engoleixen, en lloc de vida rau la mort, en lloc de paisatge hi ha foscuria i sola humanitat, l'aigua no existeix però

en queda la veu, en segon pla, lleugerament llunyana. Una distorsió-homenatge d'*Aguespejo granadino* que pren el significat d'aquest i l'adapta i distorsiona al de l'autor.

Si bé l'obra anterior explotava el moviment de l'aigua impulsada per les fonts, *Fuego en Castilla* pren la rigidesa estatuària i, gràcies a un joc de llums i ombres, en crea el moviment. Fent ús de diferents focus de llum amb plantilles polimorfes, Val del Omar altera les expressions d'unes escultures, potser, fent-les més sinistres del que ja són de per sí. "Es tractava d'un sistema d'il·luminació durant el rodatge, orientat a eixamplar la nostra capacitat de visió" (Llano, 2014, p. 133). L'obra *Fuego en Castilla* interessen les dimensions d'allò físic amb allò espiritual (és a dir, dotar objectes d'una transcendència més enllà de la que de per sí evoca) i també l'ús del so o la música com a inductors a una possessió en sentit ritual (al referent s'emprà el ritme d'un *bailaor* colpejant una tarima de fusta). Donat que es manca de pressupost per a imitar el sistema lumínic de Val del Omar per a les escultures, a *Mediastino* es realitza un joc d'edició destruint la puresa que suposa una escultura eclesiàstica i dotant-la d'una textura i d'una atmosfera ombrívola, com pot observar-se a la comparació gràfica següent, amb fotogrames de *Fuego en Castillo* a l'esquerra i de *Mediastino* a la dreta:



Fig. 5.35. Fotogrames de *Fuego en Castilla* i *Mediastino*. Fonts: Una pizca de CMHA i elaboració pròpia, respectivament d'esquerra a dreta.

6. Metodologia

Al present apartat s'expliquen els processos i mètodes a seguir a fi de dur a terme aquest projecte. S'ha dividit en quatre parts principals: ideació, documentació, filmació i edició. Dins dels apartats esmentats, els subapartats matisen el procediment a seguir en cada pas.

6.1. Ideació

En aquest apartat s'explica la concepció de *Mediastino*, el sorgiment de la idea unida al nom que la titula. Aquest punt, doncs, està fortament vinculat a les creences i teories del propi autor respecte a l'experiència de la poesia. Per tant, es fonamenta amb tot allò que l'autor entén per escriptura des de la seva perspectiva personal. La ideació es divideix en dos subapartats: desglossament del procés poemàtic i creació i teoria poètica del nom.

6.1.1. Desglossament del procés poemàtic

Com s'ha esmentat, l'experiència del propi autor dins l'escriptura poemàtica és un dels punts a favor a l'hora d'entendre i concebre millor el present projecte. L'autor, conscient dels elements que el duen a escriure un poema, i com a mostra lògica dels mètodes de qualsevol poeta, desglossa el procés escriptural d'un poema en tres fases més una fase posterior. Aquestes són: incubació, concepció, plasmació i païment. A continuació, se n'explica cadascuna de forma clara i concisa.

Incubació. La primera fase de l'escriptura poemàtica succeeix tàcitament en la ment del poeta. És la fase d'acaparament d'experiències viscudes que, a poc a poc, prenen forma d'adob poemàtic. La incubació, doncs, són tots aquells contextos –intel·lectuals, existencials i biològics, per exemple– que condicionen paulatinament a l'escriptor abans d'escriure quelcom. És fàcil adonar-se d'això revisant la pròpia poesia. Amb la lectura d'un poema propi resulta evident saber què el va impulsar.

Concepció: La segona fase és la més abstracta del desglossament del procés poemàtic. Un cop el poeta està condicionat per totes aquelles experiències, s'activa la “mentalitat poètica”. Si bé en la fase anterior el poeta, simplement i inconscient, vivia, ara el seu mecanisme poètic tradueix la vida a poesia. En altres paraules, la concepció és la

reinterpretació del llenguatge indefinit de la vida al llenguatge definit de la paraula. És un joc d'associacions. Mentalment, el poeta comença a associar experiències a certes paraules que les evocuen. Un exemple pràctic és el poeta medieval Ausiàs March quan feia referència a la seva aimia amb el nom de *Lliri entre cards*. March agafà la idea física de la seva estimada, l'experiència sobre ella, destriable d'entre la resta de dones, i la traduí en un llenguatge poètic propi, essent un bri de bellesa entre un mar de lletjor. La concepció, però, és variable segons el tarannà del poeta. En el cas de *Mediastino*, la Cristina Martín és una poeta visceral i l'Esteban Martínez un de cerebral. Així, la Cristina Martín tradueix instantàniament el llenguatge vital a llenguatge poètic, mentre que l'Esteban Martínez necessita un temps de repòs i d'elecció precisa de cada paraula, forçant el poema però, alhora, sotmetent-lo al seu objectiu.

Plasmació. La tercera fase del procés d'escriptura d'un poema és la referent a l'acte físic d'escriure, un cop l'eina escriptural es recolza al foli. D'aquí, per a *Mediastino*, però, se n'agafa l'emoció i les sensacions viscudes durant la materialització del poema. És per això que, com s'ha mostrat al llarg de les pàgines anteriors, sovint pot metaforitzar-se l'escriptura amb una gran foguera a la llibreta (recordi's el pla de *Mediastino* on la llibreta, essent escrita, és plena de cendra). Així, aquí prima l'emoció psíquica més que no pas la física.

Païment. La darrera fase de l'escriptura es vincula a les sensacions experimentades un cop escrit el poema, és a dir, en el moment de ser llegit pel creador. Aquesta experiència resulta introspectiva i, per tant, en alguns casos dolorosa o tensa. El poema com a màgic artefacte escorcollador d'un mateix.

Amb tot això, el desglossament de l'escriptura poemàtica fou pensat per a *Mediastino* a fi de formular amb millor correctesa les preguntes de l'entrevista, cercant l'empatia en les mateixes i una resposta nascuda de l'emoció de l'acte i no de la frivolitat del resultat. És a dir, sabedor del procés escriptural pel fet d'experimentar-lo per ell mateix, l'autor procedeix a realitzar les entrevistes amb idees més clares i objectius més definits. Com s'ha dit, *Mediastino* no gira, en sí, al voltant de les personalitats literàries dels tres poetes, sinó que d'ells en pren l'experiència per a fer un anàlisi de la poesia, del sentiment de la poesia. Alhora, aquestes reflexions duen a diversos subtemes també interessants per a entendre la concepció de la poesia segons els propis poetes. Lligada a l'experiència

genesíaca d'un poema, entra la creació d'un nom adient tenint en compte el sentit emocional del procés.

6.1.2. Creació i teoria poètica del nom

Primerament, una definició i unes anotacions bàsiques sobre el terme *Mediastino*. El *mediastí* és un “espai del pit comprès entre els dos pulmons”. Ampliant la definició de la paraula, el Diccionari Enciclopèdic de Medicina complementa el significat amb l'aportació que “també es dona aquest nom a d'altres formacions anatòmiques medianes” i, concretant al mediastí superior, respon que és la “part del mediastí anterior que s'estén des del cor fins a l'arrel del coll. Conté l'esòfag, la tràquea, el tim i els grans vasos”. I per últim, a més a més, n'explica l'etimologia: “del llatí *mediastinus* de *medius* enmig, i *stare* estar”. Aleshores, amb aquestes definicions, l'autor relaciona el *mediastí* a l'experiència del poeta mentre escriu i n'elabora la teoria poètica, és a dir, l'assigna un sentit poètic al significat anatòmic del mot.

Considerant que la figura del poeta gaudeix d'una visió, entrenada, diferent del món, una percepció distinta de cara a l'explicació d'aquest, i d'ell mateix, en un poema, la definició del mediastí varia. Sempre des d'un context poètic, el poeta té dos pulmons, diferenciats de la resta perquè un respira realitat i l'altre poesia. El dolor de l'escriptura, i per tant de la indagació en un mateix i en el món, prové d'aquesta condició mateixa. Mentre viu, el poeta respira amb els dos pulmons, barreja realitat i poesia, els oxígens de cada es bescanvien i conviuen. Mentre escriu, però, el poeta passa a fer ús d'un sol pulmó, el poètic, car ja conté prou oxigen de la realitat com per a poder-la traduir a poesia. Alhora, aquesta condició el “margina”, el discrimina de la resta i el fa estar al mig (*medius* i *stare*, *mediastinus*, mediastí). Amb tot, l'elecció d'aquesta paraula cerca acostar les sensacions mentals de l'escriptura d'un poema a les sensacions físiques que hom pot sentir, car aquestes promouen una major empatia. En aquest sentit, la Cristina Martín defineix l'impuls poemàtic amb gran precisió durant la seva entrevista dient que la sensació és anàloga a tenir set.

Ultimant aquest apartat, la creació i el significat poètic atorgat al mot present, cal incloure el fragment introductori de *Mediastino*, redactat i enregistrar per l'autor, el qual fa

referència al títol i, un cop apresos el significat pur i el significat poètic, esdevé més intel·ligible:

“La poesia és una fractura lúcida amb una realitat sedada. És tasca del poeta batallar amb aquesta càrrega, conviure amb aquests dos pulmons que respiren realitat i sedants, i poesia i lucidesa. Tan sols un mediastí suficientment fort pot contenir la intensitat d'un cor sensible i dosificar cada una de les seves emissions, evitant que es derrami tota l'ànima i permetent que el poeta, d'aquesta manera, sobrevisqui”.

Per tant, una de les lluites del poeta és aprendre a romandre en l'estabilitat, no deixar-se endur totalment pel pulmó poètic, car és el que fereix. A més, dins la introducció s'esmenta una de les teories que fonamenten *Mediastino*: “La poesia és una fractura lúcida amb una realitat sedada”. La poesia permet al poeta fugir de la sedació de la realitat i assolir certa lucidesa, des d'ell mateix i després envers el món, dificultant la seva condició i la seva estabilitat.

D'aquesta manera, *Mediastino* neix com a tal, com un espai de contenció de la lucidesa poètica que, mitjançant l'audiovisual, exhala des del pulmó de la realitat l'oxigen processat de la poesia. *Mediastino* tracta de compassar la respiració de l'espectador amb la respiració dels entrevistats, amb la poesia lúcida i la lucidesa poètica, fent entendre el punt concret de l'existència del poeta: estar enmig. Així, dit i entès el significat del títol, cal repassar la documentació prèvia que duu a la realització del projecte.

6.2. Documentació

Un cop ideat el tema i elaborada la teoria, donant per suposada l'elecció del gènere de documental, el següent pas és la documentació. A fi de poder formular unes preguntes adients i precises, cal no tan sols entendre la poesia des de la pròpia experiència, sinó també entendre el parer de la poesia dels altres poetes a partir de llurs textos i poemes. És per això que una revisió exhaustiva de tota l'obra de la Cristina Martín i l'Esteban Martínez ha permès concebre algunes preguntes personalitzades i tenir una tria provisional dels poemes a traslladar a l'audiovisual en forma de vídeo-poemes.

A més a més, també compta com a documentació, en el sentit d'aprenentatge de la vida i tarannà d'altri, conèixer al personatge. D'aquest fet tan sols es dona un breu apunt: l'autor ja coneixia prèviament als poetes. A l'Esteban Martínez per haver-ne estat alumne de Literatura i Llengua Castellana a l'IES Pau Vila de Sabadell i a la Cristina Martín per ser-ne un fidel lector i haver tingut uns primers contactes d'acord a un treball, al final fallit, de l'assignatura de Documental de Creació impartida per la tutora d'aquest TFG, Soliña Barreiro, a l'Escola Universitària Politècnica de Catalunya. Així, l'apartat es centra en les lectures.

6.2.1. Lectura

A fi d'obtenir un anàlisi major de les personalitats de l'Esteban Martínez i la Cristina Martín, s'ha procedit a una lectura i relectura de tots els seus poemes documentats, hagin estat publicats editorialment o es trobin a blogs personals. Aquest procediment ha permès, com a afegiment, una selecció general provisional dels poemes més adients per a ser traslladats a l'audiovisual, dels quals, més avançat el projecte, se n'han escollit els definitius. Així, cal un breu repàs sobre les lectures realitzades.

De la Cristina Martín, de sobrenom Princesa Inca, s'ha fet una revisió íntegra del seu blog personal (www.laprincesainca.blogspot.com), dedicat a la poesia, des del Gener del 2008 fins a avui dia, és a dir, des de la primera entrada del blog. A més, s'han llegit i rellegit tots els seus poemaris publicats: *La mujer-precipicio* (Editorial Libros del Silencio, 2011), *Crujido* (Editorial Libros del Silencio, 2013), *Dormidos en el nunca – Y nos llamaron locos* (Editorial Páramo y La Sombra de Caín, 2015) i *Hija del Aullido* (Editorial Inverso, 2016). Tot i així, i donat que *Mediastino* és un documental de caire meta-poètic, és a dir, reflexiu sobre la pròpia escriptura del poema, la majoria dels versos escollits de la Cristina Martín han estat extrets del seu blog.

De l'Esteban Martínez, s'han llegit els següents llibres publicats: *Palabras indefensas* (Colección de Poesía Juan Ramón Jiménez, 1999), *Paisajes de la voz* (Papers de Versàlia, 2005), *Las luces nómadas* (Bartleby Editores, 2010), *Amarres* (Papers de Versàlia, 2009) i *Carencias* (Bartleby Editores, 2015). Cal destacar, però, *Paisajes de la voz* per ser un poemari força meta-poètic, amb múltiples reflexions sobre la poesia i l'escriptura fetes per

un filòleg. Així, d'aquest darrer llibre esmentat és d'on s'han pres la majoria dels poemes escollits de l'Esteban Martínez.

6.2.2. Anàlisi poemàtic

Un cop feta la lectura, es procedeix a un anàlisi de tots aquells poemes considerats hàbils per a *Mediastino*. Evidentment, el número de poemes resulta major respecte a la quantitat de poemes finals, però aquest anàlisi serveix tant com per a conèixer la tendència poemàtica de l'escriptor com per a saber-ne la vida. Aquest fet optimitza clarament la redacció de les preguntes que es tracta al següent apartat.

Així, és necessari una revisió i concreció temàtiques de la poesia de cadascun, determinant quines personalitats s'entrevisten. En el cas de la Cristina Martín, Princesa Inca, els poemes giren entorn a emocions molt fortes, donada l'esquizofrènia; l'Esteban Martínez, en canvi, posseeix una escriptura molt més deslligada, amb una notable precisió filològica.

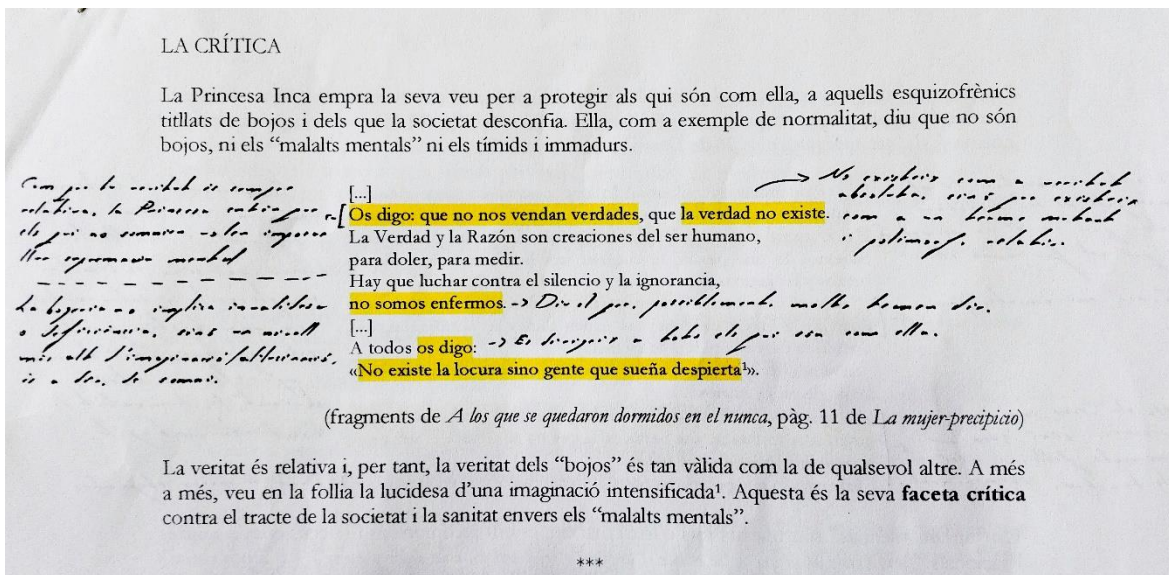


Fig. 6.1. Exemple de l'anàlisi poemàtic realitzat. Font: elaboració pròpia.

Un cop analitzats els poemes, es procedeix a la redacció de les preguntes a fi d'obtenir una estructuració narrativa del projecte més definida.

6.2.3. Redacció de les preguntes

La redacció de les preguntes ha de resultar una aproximació a l'entrevistat, així com un esbós de les possibles direccions del projecte. És per això que les preguntes suggerides són

força generals, sempre amb l'objectiu de *Mediastino*, però alhora permeten preguntes resultants per a aprofundir en el poeta. Així, les preguntes principals foren referents als temes llistats següents:

- Incubació. Com s'ha comentat abans, què és el que incuba el poeta, quin és el detonant o detonants d'aquesta fase.
- Llocs d'incubació. A fi de pensar localitzacions possibles, quin és el lloc on sorgeixen les idees poemàtiques, com ara un parc, la platja, un bar o d'altres.
- Concepció. Referències a associacions, traducció de realitat a lucidesa d'allò imaginari, interpretació i reinterpretació d'allò poètic o pre-poètic.
- Plasmació. Cercant una expressió dels sentits, què se sent mentre s'escriu.
- Païment. Donat que la Cristina Martín tendeix a l'escriptura automàtica, reflexionar sobre hi ha cert autoconeixement en la lectura del poema escrit.
- Sacrifici. Condicionat per la perspectiva de l'autor, i en contra de les persones no-poetes que creuen l'escriptura una habilitat fàcil, reflectir l'esforç o sacrifici, a molts nivells, que comporta l'escriptura.
- Temps o noció de mort. Com afecta la poesia a la noció de mort, és a dir, si la poesia esdevé una mena de fuga lúcida que permet ser més conscient de la vida i, per tant, de la pròpia extinció, de la mort.
- Lucidesa poètica. Promovent la sentència abans esmentada de "la poesia és una fractura lúcida amb una realitat sedada", determinar si la poesia atorga lucidesa.
- Poetes optimistes. Tema personal de l'autor. Combatre tàcitament, mitjançant el discurs, la massa ingent de poetes, o més aviat poetastres, optimistes i pseudo-filòsofs positivistes.
- Masoquisme. Tenint de referència els anomenats "poetes maleïts", esbrinar si rau en la poesia, en cas de ser dolorosa, cert masoquisme emocional o fins i tot físic.

Amb aquestes preguntes, doncs, es pretén una primera aproximació al poeta, esquarterar la cuirassa per a veure què n'ergeix i després penetrar-hi. Amb això, cal tractar l'apartat sobre com procedir a la filmació de *Mediastino*.

6.3. Filmació

A continuació s'esmenten tots els factors condicionants del rodatge de *Mediastino*: l'equip utilitzat i les localitzacions escollides. Cal avançar, però, que les filmacions de les entrevistes i els vídeo-poemes, amb el consegüent resultat estructural d'aquestes, s'expliquen amb més deteniment unes pàgines endavant, a la concepció global. La disgregació d'aquests punts d'aquest apartat ve donada per la complexitat i la llargada explicativa que comporta.

6.3.1. Equip

L'equip de filmació consta d'un equip bàsic i lleuger per diversos motius. D'una banda, evitar créixer el cost de producció a causa de llogaments o compres; d'altra banda, i com ja s'ha comentat en altres apartats, donada la difícil disponibilitat dels entrevistats, fet que dificulta llogar un equip amb el temps suficient. Dins d'això, cal esmentar que aquest projecte és una tasca pràcticament unipersonal, en el sentit que és realitzada en gran mesura per l'autor. Aquest factor és donat a causa de l'experiència del treball en equip universitari i per una uniformitat en l'equip, ja que l'autor sí disposa de companys oferts a l'ajuda però les càmeres dels quals disten amplament de la qualitat de la de l'autor.

Dit això, l'equip utilitzat per a la filmació tant de les entrevistes com dels vídeo-poemes és el següent: una càmera Nikon D3200 d'objectiu AF-S NIKKOR 18-55mm de sèrie, un teleobjectiu AF NIKKOR 75-300mm 1:4.5 – 5.6, un objectiu macro AF-S Micro NIKKOR 40mm 1:2. G, un trípode Manfrotto Compact Advanced, un micròfon de condensador SINN7 DASMIC.3 amb anti-pop, un peu de micròfon On-Stage Stands i una targeta de so de Native Instruments *Komplete Audio 6*.

6.3.2. Localitzacions

Les localitzacions de *Mediastino* estan pensades, en majoria, per a l'equip disponible, sobretot pel que fa al micròfon de condensador, propi d'estudis i no de camp. Els espais de rodatge de les entrevistes i dels talls de veu dels poemes són tancats: les llars dels tres poetes a Badalona (Cristina Martín), Sabadell (Esteban Martínez) i Barberà del Vallès (l'autor). Per tant, i a causa de la indisposició d'un sonidista, un micròfon de condensador emplaçat prop de l'entrevistat, sobre un peu de micròfon, és idoni per a la filmació. Tot i

així, cal esmentar un dels problemes sorgits durant els rodatges: la sensibilitat dels micròfons de condensador. A causa d'aquesta característica, molts sons no desitjats foren copsats pel micròfon, tret l'apaivagament del qual es comenta més endavant.

Fora de l'àmbit de les entrevistes, que inclou la serenor i el silenci d'una llar, cal tractar els vídeo-poemes. La localització dels vídeo-poemes, en gran mesura, ha estat a la llar de l'autor, emprant materials de la mateixa i espais obscurs enlluernats per una làmpada d'escriptori flexible. A més d'aquest indret, les escenes vídeo-poemàtiques naturals han estat filmades escollint espais molt concrets que resulten indefinibles per al descobriment de la localització: pluges a la vorera, arbres d'un parc, cels i d'altres, en zones relatives a l'autor com Barberà del Vallès o Begur (Baix Empordà).

6.4. Edició

Entrant al món de l'edició, l'elecció dels programaris a utilitzar s'ha realitzat segons un criteri de disposició, és a dir, aquells softwares dels quals l'autor disposa. Aquests programes escollits són *Adobe Premiere Pro CC* i *Nuendo 6* per a imatge i so, respectivament. A més, es consideren programes útils pel fet que l'autor n'ha fet ús a l'àmbit universitari a nivell pràctic i teòric. Tot i així, cal explicar l'elecció definidament.

L'*Adobe Premiere Pro CC* ha estat escollit a causa del hardware de l'autor: PC. Un programa potser més intuïtiu i fàcil de manegar és el *Final Cut Pro X*, però aquesta opció no és vàlida tenint en compte les condicions de l'autor i la pèrdua de temps i diners que suposa haver de viatjar fins a les instal·lacions de la universitat on els suports d'Apple permeten aquest programa. A més a més, els laboratoris dels ordinadors Mac no sempre estan disponibles, car diverses classes l'ocupen en qualitat de pràctiques. Succeeix el mateix amb *Nuendo 6*, ja que és un programa compatible amb Windows i més fàcil de manegar segons l'experiència tinguda a nivell universitari i laboral.

7. Desenvolupament

En aquest apartat s'especifica cada etapa del procés de producció de *Mediastino*, és a dir, totes les activitats realitzades en preproducció, producció i postproducció. Així, aquestes s'han dividit en tres punts, amb llurs corresponents subapartats, amb intenció de concretar al màxim el procediment realitzat en aquest documental poètic.

7.1. Preproducció

Dins la preproducció, les tasques que assenten la base d'un treball audiovisual, s'ha escrit una sinopsi i s'ha realitzat una lectura i anàlisi dels poemes i textos dels entrevistats i de l'autor (investigació i recopilació comentades a l'apartat 6.2. *Documentació*, pàgina 62). La creació del guió, però, ha estat duta a terme després de la primera fase de producció, la concernent a les entrevistes, car la pràctica del diàleg en absència no ha permès definir un guió literari sense aquesta primera incursió en les reflexions dels poetes. Dins d'això, no s'ha escrit un guió tècnic a causa de la impossibilitat de concretar el lloc de rodatge específic, tant de les entrevistes com dels vídeo-poemes. És per aquest motiu que l'elecció dels plans a realitzar, a les entrevistes, ha estat presa sobre la marxa, in situ; mentre que les preses referents als vídeo-poemes han estat condicionades en base a les necessitats de les entrevistes i dels poemes, els quals han estat escollits, descartats i novament seleccionats. Així, l'apartat de preproducció abasta la sinopsi de *Mediastino*, considerant-ne enllestida la documentació i elaboració de les preguntes a l'apartat de *Documentació* dins la *Metodologia* del projecte, l'assignació de rols d'equip, dates de rodatge i esclareix certes eleccions visuals.

7.1.1. Sinopsi

Cristina Martín (Princesa Inca) i Esteban Martínez són dos poetes el tarannà poètic dels quals dista i coincideix en molts aspectes. A aquest binomi s'incorpora l'autor del film, el poeta Sergi García, hereu poètic dels estils de l'Esteban Martínez i la Cristina Martín, esdevenint-ne un nexa que empra per a expressar la seva pròpia opinió. Durant el metratge de *Mediastino*, en forma de diàleg en absència, les reflexions dels poetes al voltant de la poesia realitzen un anàlisi d'aquesta en diverses seccions, separades i introduïdes per peces

vídeo-poemàtiques, el qual culmina al final del documental, extraient una conclusió complementària sobre què és la poesia segons els tres poetes.

7.1.2. Assignació de rols

Mediastino és un documental unipersonal, és a dir, realitzat íntegrament pel propi autor. Malgrat que sí s'ha recorregut a ajuda externa, en un sentit d'assistència per certs vídeo-poemes, no ha estat assignat definidament un equip de recolzament. En canvi, s'ha fet ús de l'equip humà més pròxim a la zona de rodatge vídeo-poemàtic, car la filmació ha estat, en molts casos i donada la indisposició dels actors i actrius o la manca d'un guió, força espontània, sovint d'acord amb les condicions atmosfèriques requerides o el sorgiment sobtós d'una idea visual.

Per tant, l'autor ha realitzat els rols de documentalista, guionista, director, càmera, sonidista, músic, muntador, actor i entrevistat, cercant també en aquesta praxis un exercici d'autonomia i autosuficiència que, en molts casos, ha resultat òptim per a elaborar el projecte de forma íntegrament personal. Els actors i les actrius de *Mediastino*, incloent també una violinista i una veu en off femenina, són persones lligades íntimament a l'autor. Aquesta elecció agilitza l'enteniment, podent transmetre amb majors confiança i comprensió els requeriments de cada vídeo-poema i entrevista.

7.1.3. Dates de rodatge

Les dates de rodatge han estat difícils de concretar, donada l'escassa disponibilitat dels participants de *Mediastino*. D'una banda, les condicions mental i laboral de la Cristina Martín i de l'Esteban Martínez, respectivament, han dut a que la confirmació de la disponibilitat succeís unes poques hores del rodatge. Cal, però, expressar-ho amb dades anecdòtiques. L'enregistrament de la recitació dels poemes de la Cristina Martín ha consistit en prop d'un mes de confirmacions i anul·lacions de data fins a escollir el dia al mateix matí d'aquest. En quant a l'Esteban Martínez, la data de l'entrevista es confirmà unes poques hores abans, després posposada dues hores més quan l'autor ja havia arribat amb l'equip al carrer del domicili de l'entrevistat.

D'altra banda, una situació similar s'ha donat amb les actrius, car les ocupacions d'aquestes resulten impediments de disponibilitat. Tot i així, les dates de rodatge foren

concretades un dia abans a Girona, havent de realitzar-hi un desplaçament des de Barberà del Vallès, solucionat gràcies a un estudiant de la UdG com a xofer.

7.1.4. Paleta de colors

Donat que *Mediastino* és una experimentació de l'autor dins el documental poètic, també dins la interpretació poemàtica, l'única elecció cromàtica premeditada ha estat la referent a les entrevistes, i aquesta resulta acromàtica. S'ha escollit el blanc i negre com a catalitzador de la poesia visual i alterador parcial de la realitat. Bé s'ha esmentat a l'apartat 5. *Anàlisi de referents* a Paul Caponigro i la seva opinió sobre el blanc i negre (pàgina 33). És per això que s'ha cercat cert misticisme en l'acromatisme esmentat.

Si cal definir, però, una paleta de colors concreta per a cada vídeo-poema, i els motius d'elecció d'aquesta, aquest punt es tracta a l'apartat de 7.3. *Postproducció* (pàgina 136). Tot i així, pot avançar-se que s'han treballat les temperatures, amb lleugeres alteracions de fredor o de calidesa segons el que la interpretació visual del poema requereix. Tanmateix, diversos criteris de contrast cromàtic han sorgit durant les preses a fi de destacar un element sobre la resta mitjançant el seu color natural.

7.1.5. Il·luminació

En quant a la il·luminació escollida, des d'un inici ha estat decidida l'elecció d'una llum natural per a les entrevistes, entenent també com a tal la llum d'una làmpada pertanyent al lloc de rodatge, diegètica. L'emplaçament d'una llum artificial s'ha dut a terme tan sols en les filmacions vídeo-poemàtiques, on sí cal un domini direccional de la llum. Per a tal fita, s'han emprat una làmpada d'escriptori flexible o un làmpada comú quan ha estat necessària. El motiu de la làmpada petita rau en el fet que molts dels vídeo-poemes han consistit en la filmació d'elements de poca mida, havent d'emprar l'objectiu macro, abolint l'ús de focus cinematogràfics –donada llur gran potència i mida– i promovent la utilització d'un punt d'il·luminació més manejable, com ho és un llum flexible d'escriptori, la duresa de la llum del qual contribueix a l'objectiu estètic de *Mediastino*.

A més a més, es considera que l'ús d'aquesta llum petita i dèbil, junt amb els contrastos aplicats a postproducció que n'augmenten la foscor, ha permès un major isolament de

l'objecte a filmar, evitant entreveure's l'espai de rodatge de molts dels vídeo-poemes (el qual és, en molts casos, la llar de l'autor).

7.2. Producció

La producció de *Mediastino* s'ha de dividir en tres seccions: filmació de les entrevistes, vídeo-poemes i imatges de farciment. Dins la primera, però, cal afegir-hi una subsecció: la creació del guió, car aquest ha estat escrit en base als resultats obtinguts de les entrevistes.

7.2.1. Entrevistes

En aquest apartat es comenten les eleccions de plans realitzades per l'Esteban Martínez i la Cristina Martín, per una banda, i els de l'autor, per l'altra. Aquesta divisió és donada pel fet que l'autor ha recorregut a ajuda externa per a ser filmat i, per tant, els plans resultants presenten una variació respecte als altres.

Primer, però, cal explicar l'emplaçament de l'equip al lloc de rodatge. Amb l'entrevistat assegut al lloc des d'on es disposa a respondre i reflexionar les qüestions de *Mediastino*, es munta la microfonia disponible i després es cerca el pla. Així, hi ha un primer establiment de l'enregistrament del so que consisteix en emplaçar el micròfon SIN7 MISC.3 de condensador, amb el seu corresponent anti-pop, pròxim a la boca de l'entrevistat. El micròfon es connecta, doncs, a una targeta de so *Komplete Audio 6* de *Native Instruments* i s'inicia *Nuendo 6* a fi de gravar l'escena. Després, l'autor es col·loca prop de l'entrevistat i busca un pla fix amb la càmera collada al tríode. L'elecció d'aquest tipus de pla per a les entrevistes de la Cristina Martín i l'Esteban Martínez ve condicionada pel fet que no estan acostumats a la presència d'una càmera. Per tant, resulta més còmode emplaçar la càmera distanciada d'aquests poetes a fi que responguin amb més confiança, mirant als ulls de l'entrevistador. En canvi, alguns dels plans de l'autor sí han estat realitzats càmera en mà, car en aquest cas sí hi ha costum en la presència de càmeres. Així, cal concretar el *modus operandi* de les filmacions en els següents apartats.

7.2.1.1. Esteban Martínez i Cristina Martín

Tant per l'Esteban Martínez com per la Cristina Martín, ha estat necessari un distanciament entre càmera i personatge a fi que les respostes siguin donades amb més normalitat i

confiança. A més, en quant als plans escollits, aquests han estat duts a terme sense criteris premeditats, entenent que cal un estudi del lloc de rodatge on se situa l'entrevistat, fet analitzat el mateix dia de rodatge per raons abans esmentades.

Així, els plans escollits han estat de caràcter íntim, fent ús del zoom de l'objectiu per a tancar l'enquadrament al rostre de l'entrevistat. Altres plans realitzats consisteixen en la recerca d'un cert anonimats, filmant llurs mans o mostrant tan sols la boca, l'anatomia i l'expressió de la qual resulten intrigants i atractives per a l'autor en qualitat de bellesa filmica i d'apregonament en la personalitat del poeta. En les imatges d'avall s'analitzen amb precisió alguns dels plans de *Mediastino* esmentats i els motius de l'elecció:



Fig. 7.1. Primeríssims primers plans de *Mediastino*. Font: Elaboració pròpia.

L'ús dels primers o primeríssims primers plans (fotogrames a la imatge superior) permet una aproximació no tan sols física sinó també intel·lectual al personatge. Aquests plans cerquen despullar expressivament al poeta, mostrar de més a prop llurs expressions facials, les quals revelen, en certa manera, el caràcter i el tarannà de l'entrevistat així com una indagació en la personalitat entrevistada. Tant les mirades com les expressions de llur rostre són reflexos, confirmacions o sovint denegacions del que s'està dient o preguntant.

Una sensació similar resulta de mostrar les mans, les expressions gestuals de l'entrevistat mentre reflexiona. Les mans són una font cabdal de l'expressió de l'individu, ajuden a emfatitzar una sentència o a remarcar una pausa pensativa. Aleshores, es considera que, en casos concrets, l'isolament de mans o rostres permet una major empatia amb l'entrevistat, així com una relectura del seu discurs.



Fig. 7.2. Plans detall de *Mediastino*. Font: Elaboració pròpia.

A més, aquests plans presenten certa harmonia visual, amb rostres i mans a una o altra banda per a remarcar la presència d'un diàleg. Un tant diferents són els plans de l'autor.

7.2.1.2. Sergi García

L'autor de *Mediastino*, també personatge entrevistat, ha estat filmat per una companya del mateix, la Júlia López Melià, la qual és directora d'art i coneixedora dels pensaments sobre la poesia i els poemes del personatge a entrevistar. És per aquest motiu que fou escollida per a la filmació, un cop llegides les transcripcions de les entrevistes anteriors i un guió de diàlegs en absència aproximat al guió final. En el seu cas, no donada a la fotografia, al manegament d'una càmera, els plans realitzats foren aconsellats per l'autor, malgrat no poder veure exactament com es duia a terme la filmació. És per aquest motiu que alguns dels plans han resultat desenfocats o un tant repetitius, perllongant més del compte, per exemple, un pla realitzat a les mans. Alhora, però, donat el costum de l'autor a la presència de càmeres, s'ha permès una filmació de càmera en mà en alguns casos, dinamitzant així la constant de càmera fixa de la resta d'entrevistes.

Talment el cas anterior, l'autor ha suggerit similitud visual amb els plans de l'Esteban Martínez i la Cristina Martín amb una única excepció: mantenir l'anonimat, no mostrar la cara, a fi de diferenciar a l'autor de la resta de personatges, excloent-lo i limitant-lo a una presència més aviat parcial, de caire més verbal que no pas presencial. Així, els plans resultants són els següents:



Fig. 7.3. Plans de l'autor de *Mediastino*. Font: Elaboració pròpia.

Tot i així, aquest anonimat premeditat se supleix al final de *Mediastino* quan, després del poema final, cadàver exquisit entre l'Esteban Martínez i la Cristina Martín, apareixen per primer cop els ulls de l'autor mirant a càmera, ultimant així, amb una presència si no més clara més reveladora, el "misteri" al voltant de la figura del tercer personatge.

Enllestides les eleccions sobre els plans escollits per a cada personatge, cal parlar de l'elaboració del guió literari, la qual fou possible un cop realitzades les entrevistes, car aquestes permeten més claredat a l'hora de determinar la línia argumental, o línies, que segueix *Mediastino*, així com promou els lapses d'entrevista pertanyents als vídeo-poemes.

7.2.1.3. Guió literari

Malgrat que la redacció d'un guió literari pertany a la preproducció, en el cas de *Mediastino* ha estat necessari un primer rodatge, el de les entrevistes, que doni lloc a la redacció del guió (present als annexos, a l'apartat IV: *Guió literari*, pàgina 55). Així, un cop filmades les entrevistes, es procedeix a una transcripció total d'aquestes, considerant que és la millor opció per a construir nítidament un diàleg en absència.

La transcripció de tres hores d'entrevista (als Annexos, pàgines 1, 21 i 41), una hora per personatge, ha resultat en trenta-cinc pàgines d'informació. Amb això, s'ha procedit a una classificació temàtica, una selecció de reflexions rellevants pel projecte i una construcció dialògica de cadascuna. Alhora, com s'ha comentat, els lapses resultants dels diàlegs finits s'han reservat per a incorporar vídeo-poemes separadors i introductors del següent tema a tractar.

traumáticas. La vida te pide básicamente eso.

Continua Cristina, negando el esfuerzo y proclamando el desahogo que supone la escritura, para ella un proceso de liberación, de extirpación del dolor, aunque duela hacerlo (archivo DSC_0415, 01:13-02:31):

PRINCESA INCA (E):

No, no, no, no, no. Es un desahogo. Hombre, también, a ver... hay

Fig. 7.4. Fragment del guió literari. Font: Elaboració pròpia. A més de matisar l'arxiu al qual pertany cada intervenció, pot observar-se la construcció dialògica: la Cristina Martín respon a l'Esteban Martínez negant el que ha expressat anteriorment.

A més, a fi d'augmentar la precisió estructural del guió, s'ha elaborat un esquema que resumeix la successió d'escenes i temes de *Mediastino* (als annexos, a l'apartat V: *Estructura*, pàgina 75). La utilitat d'aquest esquema és efímera, però ha servit per a respondre qüestions i concretar la narrativa, assegurant una estructura ferma i ben lligada.

Introducció
Vídeo-poema Cristina « <i>Que la poesía haga daño</i> »
Diàleg sobre esforç i dominació de la paraula
LÍMIT I CONTENCIÓ
Cristina: Viure al límit per a escriure, cal certa commoció.
Esteban: Contenció en la poesia, no deixar-se endur per impulsos.
-Imatges diegètiques, ambdós durant l'entrevista, al sofà, a casa.
DOMINAR LA PARAULA
Cristina: No es tracta d'agafar paraules a l'atzar.
Esteban: Les paraules no van lliurement, s'han de conduir.
-Imatges diegètiques, ambdós durant l'entrevista, al sofà, a casa.

Fig. 7.5. Fragment de l'estructura. Font: Elaboració pròpia. En l'exemple, es divideix cada escena en la temàtica tractada (límit i contenció, dominar la paraula). Alhora, hi ha una divisió de consideracions marcada pel color: els vídeo-poemes en vermell, temes totals en gris fosc, temes concrets negre, imatges girs clar, intervencions de la Cristina taronja pàl·lid i de l'Esteban en blau.

7.2.2. Vídeo-poemes

Un cop enllestida la filmació de les entrevistes i l'elaboració del guió, feta la selecció completa dels poemes i llurs respectives aparicions al guió, es dóna pas al rodatge dels vídeo-poemes. Aquest pas ha succeït en temps i localitzacions diferents, d'acord als requeriments de cada escena vídeo-poemàtica, malgrat que els llocs de rodatge concrets són la llar de l'autor i l'aire lliure.

També cal incloure un breu apunt sobre la veu emprada. Les veus dels poemes de l'Esteban i de l'autor corresponent als mateixos autors d'aquests. La veu dels poemes de la Cristina, en canvi, s'ha alternat entre la seva pròpia veu i una altra veu femenina

voluntària. Això ha estat a causa de la mala qualitat de la majoria dels àudios enregistrats a la llar de la Cristina (sons no desitjats, com ara electrodomèstics o una obra de construcció a l'edifici on resideix la poeta). Amb això cal afegir que la majoria de distorsions en la veu que apareixen durant *Mediastino*, a certs vídeo-poemes, ve per l'intent de dissimular els sorolls molestos copsats pel micròfon (en el cas de l'Esteban, motos i nens cridant; de la Cristina, els esmentats i de l'Helena Fernández, qui ha estat veu en off suplent, els de la cridòria d'un bar sota la casa de l'autor). Tot i així, s'ha aconseguit un resultat satisfactori.

Així, els següents apartats comenten el procés de rodatge, en el que refereix al vídeo, dels vídeo-poemes de *Mediastino*, incloent-hi la introducció. Aquí s'ha d'afegir l'anàlisi realitzat dels vídeo-poemes que ha resultat en la traducció audiovisual dels mateixos. A més, se n'especifiquen els processos referents a la producció en subapartats dels vídeo-poemes, car aquests resulten peces independents afegides a una producció total. Disgregar aquest procés i comentar-lo més endavant suposa una incomprensió en el cas dels vídeo-poemes.

7.2.2.1. Introducció de la peça

La teoria poètica-pulmonar de *Mediastino* s'ha comentat en un apartat anterior, a 6.1.2. *Creació i teoria poètica del nom* (pàgina 62), així com també se n'ha mostrat la redacció introductiva d'aquest terme, emplaçada a l'inici de la peça. La realització de la introducció ha consistit en una escena vídeo-poemàtic de caràcter cru, que faci alhora d'introducció i d'ham atractiu per a mantenir l'atenció de l'espectador. En aquest apartat se n'explica el procediment.

La relació més directa que pot fer-se amb el mediastí és la visualització d'uns pulmons, car aquesta zona correspon a aquesta àrea anatòmica. És per això que s'han emprat uns pulmons de porc per a l'escena, els quals l'escorxadador rebutja però romanen adquiribles a qualsevol carnisseria, car són emprats per a exercicis escolars de biologia. Un altre ítem adient per a l'escena és una bombeta, que a més de produir llum n'és un símbol i permet una il·luminació subtil, útil per a apaivagar la tensió visual que genera per sí mateixa la imatge d'uns pulmons.

Així, la ubicació del rodatge ha estat un garatge de l'autor durant la nit, amb la finalitat de reduir encara més qualsevol tipus de claredat fora de la que aporta la bombeta. S'han

penjat els pulmons d'un ganxo, amb la bombeta esmentada al costat, i mitjançant uns tubs de PVC s'han inflat i desinflat, creant un efecte de renaixement.

L'escena comença des de la foscor absoluta i la reconstrucció d'una bombeta trencada. Aquest inici s'ha filmat a la inversa, és a dir, trencant la bombeta per a després, en l'edició, invertir la velocitat i fer que la bombeta es reconstrueixi sola. Un dels problemes és que no s'aprecia gaire aquest efecte, ja que la càmera emprada no produeix els suficients fotogrames per segon adients per a reproduir amb certa lentitud aquesta regeneració vítria. És per això que la imatge succeeix a gran velocitat, amb una reconstrucció de la bombeta gairebé automàtica, rapidíssima. Aquesta escena ha resultat en les imatges següents:

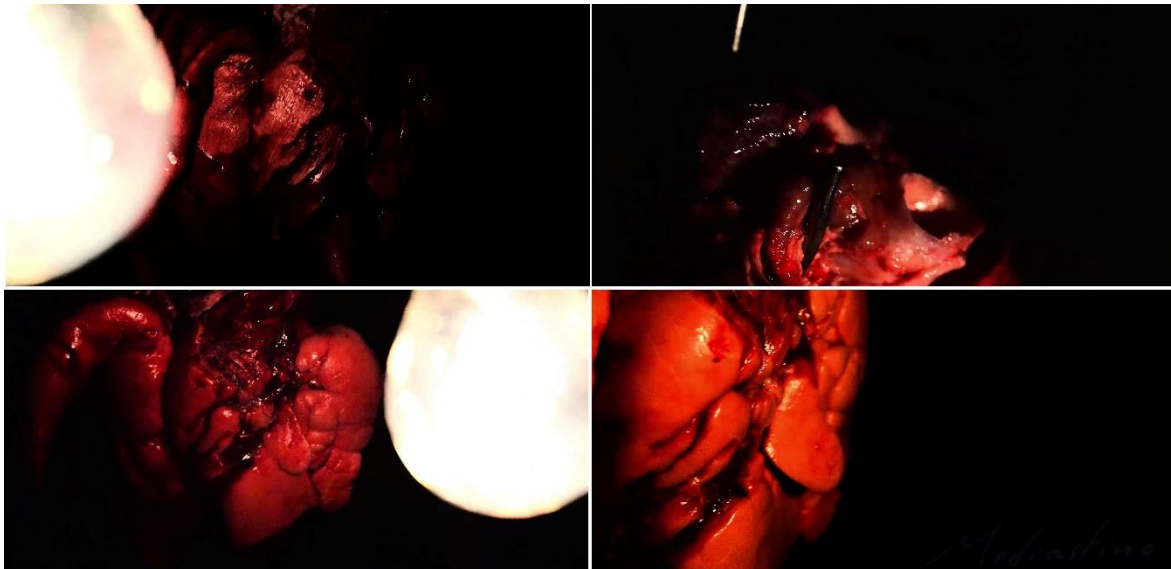


Fig. 7.6. Història de la introducció. Font: Elaboració pròpia.

Es considera que la impressió d'un color molt destacat, el vermell llampant sobre el negre mat, junt amb la fortor de la imatge, com s'observa als fotogrames anteriors, esdevenen elements complementaris que retenen l'atenció de l'espectador des del primer moment. És per aquest motiu que s'ha escollit la realització d'aquesta escena de tal manera, sumant-hi la respiració dels pulmons, la qual tensa i reté encara més a l'espectador.

7.2.2.1.1. Tractament de la imatge

S'ha fet ús de paràmetres com el contrast a fi d'emfatitzar i potenciar el color dels pulmons, fer-los passar d'un color vermell apagat, pàl·lid a un color vermell intens, amb petites lluors (fent ús de l'enfocament) i molta més vivesa. Així, l'augment del contrast ha

permès una negror molt més profunda al voltant d'aquests, aïllant-los de l'espai de rodatge, el qual ha estat un garatge d'eines i elements no desitjats a la filmació.

Per a dur a terme aquesta edició, igual que amb la majoria de vídeo-poemes, s'ha utilitzat el *plug-in* per a Adobe Premiere Pro CC *Pure Contrast*, de Creative Impatience. A les imatges, es mostren la variació dels paràmetres i el pas d'imatge original a imatge editada:

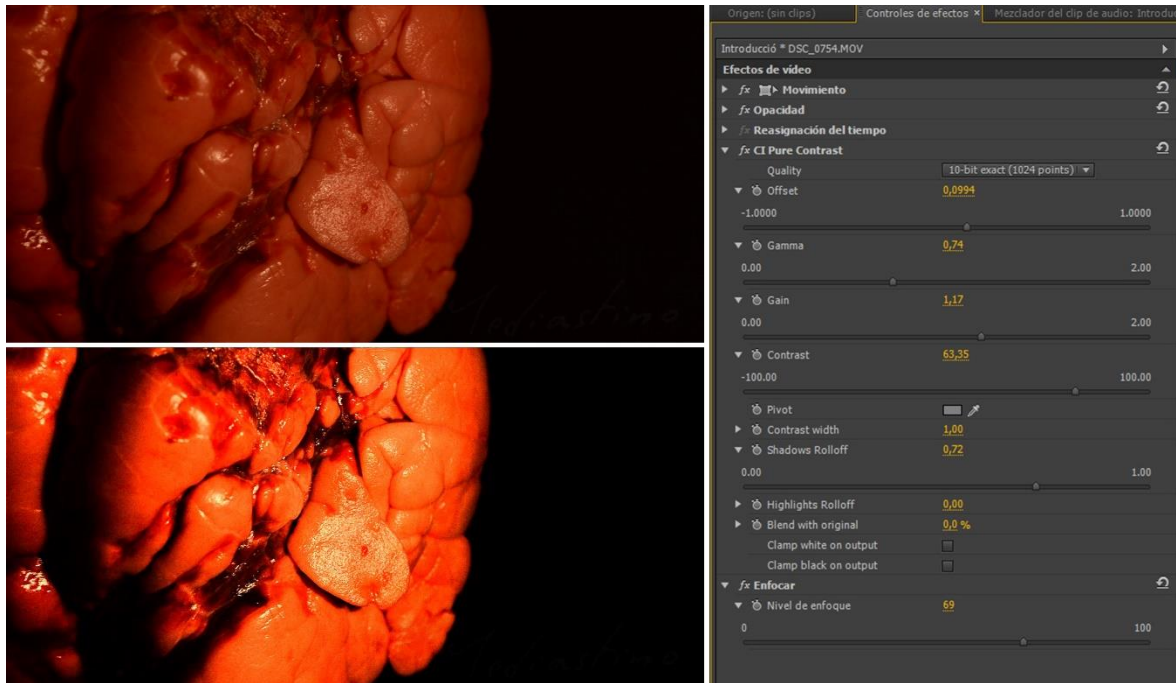


Fig. 7.7. Edició de contrast de la introducció. Font: Elaboració pròpia.

Com pot observar-se, els paràmetres editats són els de qualitat, compensació, gamma, guany, contrast i ombres. Així, aquests paràmetres han estat ajustats, amb variacions graduals, fins a obtenir el resultat desitjat. El procediment ha consistit en compensar cada edició, amb consciència que un paràmetre pot afectar a un altre i, per tant, cercar constantment l'equilibri. D'aquesta manera, s'ha aconseguit un resultat molt més cinematogràfic, més impactant, resultat fefaent observant les imatges anteriors.

7.2.2.1.2. Tractament del so

El so de la introducció prové d'un total de quatre fonts diferents, en l'ordre següent: bombeta trencant-se, freqüència constant, veu en off i respiració. Així, en aquest apartat s'explica el procediment pel qual s'ha integrat cada so a la peça.

Els so de la bombeta trencant-se, que en el cas de la introducció es regenera, prové del so enregistrat per la càmera i en el mateixa inversió de velocitats del pla. Ha estat necessari, però, un augment de volum per a trencar amb un bon inici sonor.

La freqüència constant no ha estat escollida a l'atzar. Es tracta d'una freqüència mantinguda a 432Hz. Aquest tipus de freqüència, segons algunes explicacions que barregen esoterisme i ciència, és relaxant i connecta amb la naturalesa, fins i tot amb l'univers. Fora d'aquesta dada merament anecdòtica, i a fi de dotar d'una explicació potser més bonica a l'elecció d'aquesta freqüència, la idea parteix de l'elecció musical o d'efectes de so per la introducció. Després de sospesar diverses opcions melòdiques, s'optà per l'ús d'un so pla però que, en certa manera, resultés inquietant a l'espectador. En altres paraules, una so simple com a guariment d'una imatge impactant, alhora un so lleugerament molest, intrigant, per a ser correlatiu a la imatge. Dins l'edició, aquesta freqüència comença amb un *fade in* compassat amb la reconstrucció de la bombeta, es manté durant la veu en off i, finalment, s'apuja gradualment el volum (amb automatització) mentre sona la respiració per a acabar amb un ràpid *fade out*, al final de la introducció i l'inici d'un altre vídeo-poema. Les imatges següents ho mostren en captura d'Adobe Premiere Pro CC, on s'ha editat el so:

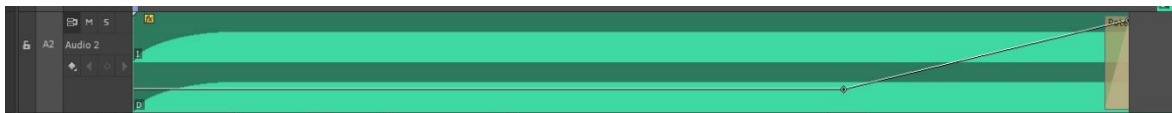


Fig. 7.8. Pujada i *fade out* de la introducció. Font: Elaboració pròpia.

Tant la veu en off com el so de la respiració han estat realitzats per l'autor, sense més edició que un acreixement del volum. Han estat enregistrats mitjançant el micròfon de condensador SINN7 DASMIC.3 endollat a una targeta de so *Komplete Audio 6*, emprant el programa *Nuendo 6*. A destacar, cal dir que la respiració augmenta alhora que ho fa la freqüència esmentada i enllaça amb l'efecte de so de vent amb què es farceix el vídeo-poema contigu.

7.2.2.2. *El gran engranaje del mundo*

El segon vídeo-poema que apareix a *Mediastino*, o primer vídeo-poema si cal discernir entre introducció i escena com a tal, pertany a la Cristina Martín i introdueix la manera

d'escriure i comprendre la poesia de la poeta. Cal, doncs, un primer anàlisi d'aquest poema, que és la unió de fragments de dos poemes diferents (un del blog, del 4 de Juliol del 2016; l'altre de *La mujer-precipicio*, p. 27) per a entendre la traducció visual realitzada. Els poema resultant, original en castellà i transcrit aquí a prosa, és el següent:

“El gran engranatge del món passà per sobre dels meus ulls de nena esglaiada, quedaren els meus somnis en carn viva violetes i apesaratats... Fugir de la tempesta però pertànyer al fred, fred als ossos i a les galtes, fred al cervell i a la llengua... [...] No puc plorar i em dedico a comptar núvols i timbes, em lleigeixo la lletra petita de totes les coses per a comprendre quelcom mínim, si és que es pot comprendre alguna cosa del que sigui... Que la poesia faci mal. Que fiqui la mà fins a arrancar-te l'estómac”.

Així, per a la traducció d'aquest vídeo-poema en audiovisual, s'han pres diverses de les imatges poètiques del poema: la *nena esglaiada*, la *carn*, el *fred*, els *núvols*, les *timbes* i la *lletra petita*. Amb això, s'ha construït una història comprimida en una petita escena, l'altra realitat comentada amb Héctor Freire (pàgina 6). Els elements escollits s'han traduït en una actriu nua, una localització a l'aire lliure semblant a un precipici (a Begur, Baix Empordà), de cara al cel, i una llibreta guixada. Visualment, la traducció ha estat la següent:



Fig. 7.9. Història de *El gran engranaje del mundo*. Font: Elaboració pròpia.

La reconstrucció de la història és la d'una aparició i una desaparició. En un petit terreny, vora d'una timba, jau al terra, de costat, una noia nua i coberta amb un plàstic semi-translúcid. El vent s'endú la mortalla de plàstic i el cos s'incorpora de cara al precipici, alça els braços fins a formar una creu i també la vista, mirant al cel. En una de les mans duu un tros de paper amb alguna cosa escrita i deixa que el vent se l'endugui. Després, amb el mateix pla general del principi, es mostra l'escenari buit. El següent paràgraf explica la simbologia de cada element escollit per a representar la interpretació visual del poema.

El cos estirat a terra, en posició fetal, expressa la “nena esglaiada” del poema, així com el retir del plàstic simbolitza una manca de protecció mental i física envers el no-res (la timba, el paisatge inert). A fi d'emfatitzar la nuesa, la carn viva de la que parla la Cristina Martín, i el fred, s'han realitzat diversos plans del cos de la noia, mostrant-ne la carn i el fred traduït en el vent que s'endú el plàstic i el paper. Considerant la importància d'aquest cos, l'hora de rodatge escollida ha estat pròxima al migdia, amb el sol a punt d'assolir el zenit, fet que genera un clarobscur parcial, remarcant la silueta de la noia però mostrant lleument les parts del cos no ombrejades. Alhora, el paper té escrit un text intel·ligible, amb una cal·ligrafia molt comprimida, que fa referència al vers de “em llegeixo la lletra petita de totes les coses per a comprendre quelcom mínim, si és que es pot comprendre alguna cosa del que sigui...”. Amb el final, s'ha optat per l'absència, la negació física de l'ésser, per a reinterpretar el mal que ha de fer la poesia segons la poeta. Així, el vídeo-poema s'obre i tanca amb un naixement invertit: des del gènesi, reflectit en la posició de la noia a terra i la membrana que l'embolcalla, fins a l'anihilament, la desaparició i la presència del no-res.

En quant als recursos visuals del rodatge, els plans d'aquest vídeo-poema han estat realitzats càmera en mà, car aquest mètode atorga molta més emoció a l'escena, generant certa inestabilitat a l'enquadrament de la imatge (com també succeeix en altres vídeo-poemes de *Mediastino*). La proximitat de la càmera al subjecte cerca un acostament al personatge, cada vegada més a prop fins que al final, de nou, retorna a l'allunyament de la posició inicial, distanciada de la micro-vida del vídeo-poema. Talment la introducció, aquesta escena també consta d'una inversió de velocitats: la noia levant-se per a formar la creu corporal. Aquesta decisió ha estat presa en base a crear una realitat alternativa a la que

se pressuposa observant les característiques de l'escena que, essent ja extraordinàries (una noia nua en un penya-segat) no han de deixar d'ésser versemblants.

7.2.2.2.1. Tractament de la imatge

Pel que fa al tractament de la imatge d'aquest vídeo-poema, s'ha cercat un intent d'allunyar, visualment, la imatge de la realitat, cercant tonalitats càlides amb tocs blavosos. A més, s'ha emprat el contrast per a remarcar molt més les ombres de la imatge amb el *plug-in Pure Contrast* de Creative Impatience. A més, la tonalitat aconseguida transmet, amb els tocs groguencs, certa sensació pròxima a la nàusea, cercant una prolongació de la tensió assolida amb els pulmons de la introducció. Amb això, i concretant, els efectes aplicats han estat corbes RGB, correcció de color ràpida, contrast i temperatura. Les explicacions següents són acompanyades per imatges dels canvis patits per la imatge fins a arribar a l'edició final.

En primer terme, s'ha regulat la luminància mitjançant l'efecte de corbes RGB, ja que la presa fou filmada a ple dia i resultà massa clara. A més, s'ha reduït la temperatura en un 0.1 per a dotar de més presència als núvols. Així, la següent imatge il·lustra el canvi, amb la imatge original a dalt, els primers efectes aplicats a la dreta i el resultat avall:

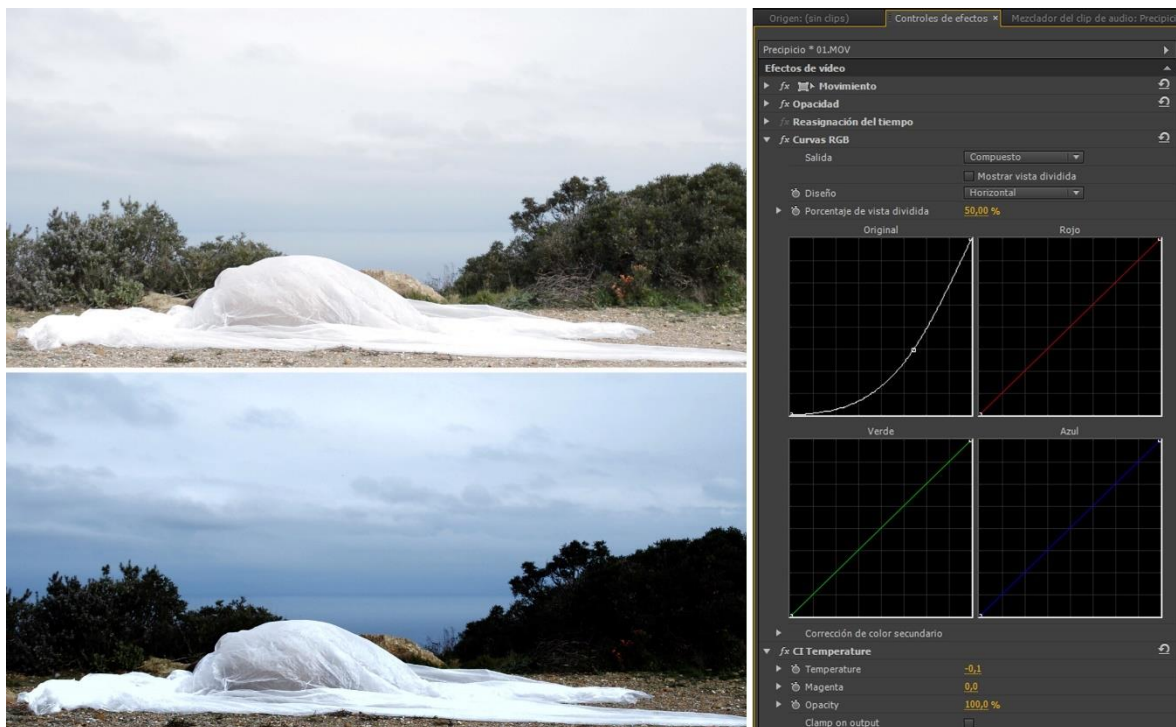


Fig. 7.10. Corbes RGB i temperatura de *El gran engranaje del mundo*. Font: Elaboració pròpia.

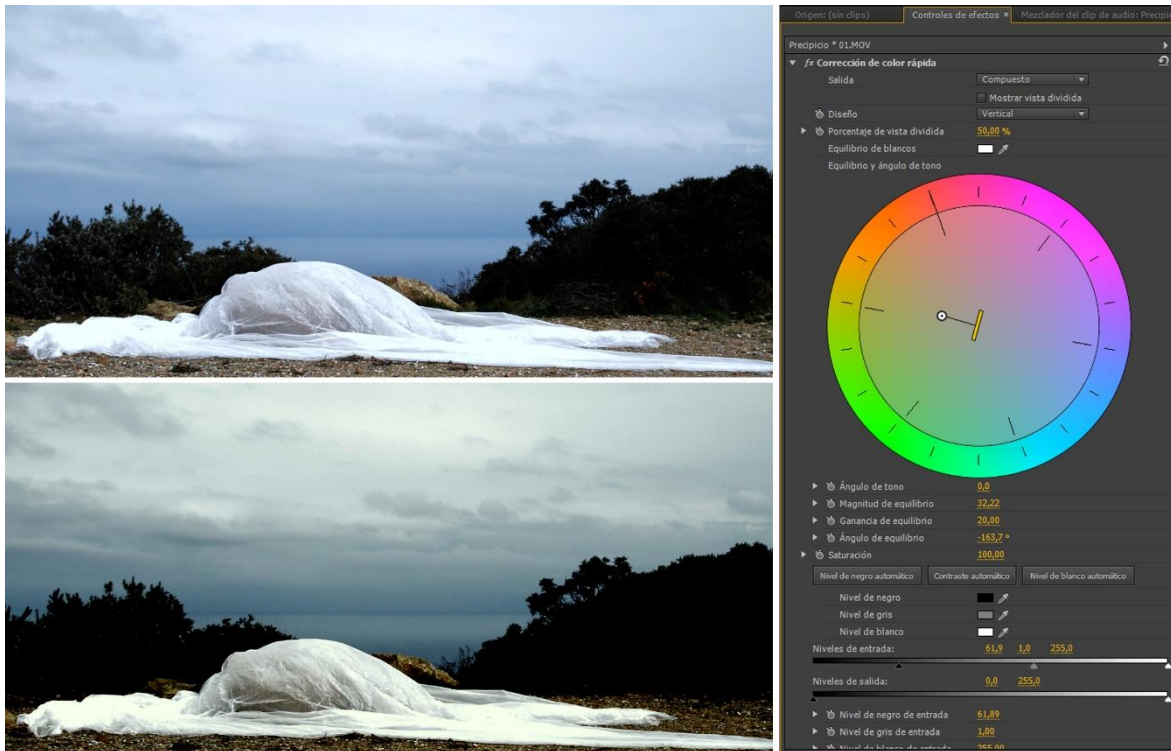


Fig. 7.11. Correcció de color ràpida de *El gran engranaje del mundo*. Font: Elaboració pròpia.

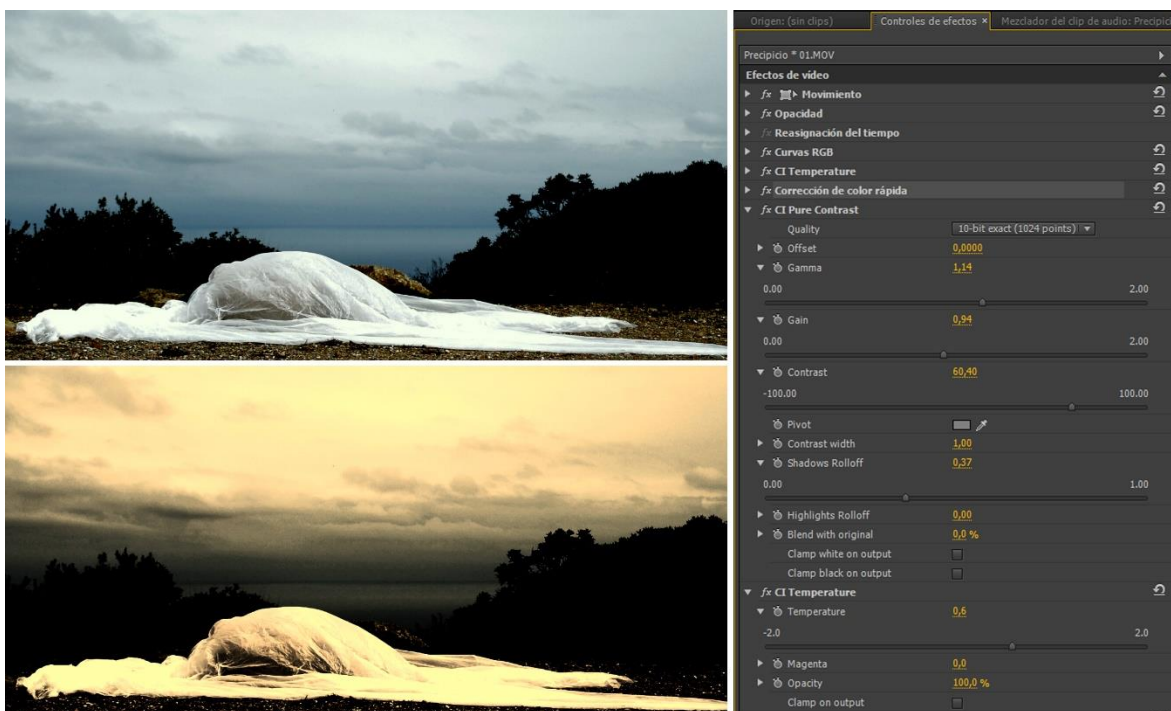


Fig. 7.12. Contrast i calidesa de *El gran engranaje del mundo*. Font: Elaboració pròpia.

En segon lloc, s'ha aplicat una correcció de color ràpida els paràmetres de la qual tenen a veure amb la calidesa (Fig. 5.11). Aquest joc de temperatures ha resultat en la imatge final mostrada a l'anterior apartat, mescla pictòrica i fotogràfica.

Finalment, s'ha aplicat contrast i se n'han calibrat els paràmetres per a ennegrir la imatge i destacar-ne l'element principal: la noia sota el plàstic. A més, s'ha afegit un 0.6 més de calidesa a la peça per a transmetre una sensació estranya, certament inquietant, obtenint de resultat final la darrera imatge de la pàgina anterior (Fig. 5.12).

7.2.2.2.2. Tractament del so

El tractament del so d'aquest vídeo-poema consta de diversos punts. Així, neix d'efectes de so ambient, melodia i sorolls (provenen de la mateixa font) i el poema en veu en off per l'Helena Fernández suplint la de la Cristina Martín.

Primerament, es fa ús d'un efecte de vent a fi d'ambientar la peça i poder fer-ne un enllaç amb la introducció, la qual finalitza introduint el so esmentat. Aquest ha estat descarregat gratuïtament a través de l'enllaç de descàrrega d'un vídeo de YouTube.

En segon lloc, la incorporació d'una melodia bàsica i repetitiva realitzada amb guitarra elèctrica connectada a *Nuendo 6* mitjançant la targeta d'àudio *Komplete Audio 6*; aquesta melodia duu aplicat un efecte de reverberació *Roomworks SE*. En tercer lloc, car pertany a la mateixa font, un seguit de sons produïts amb la guitarra. Aquests s'han realitzat rasant-ne el claviller o colpejant-ne el mànec, obtenint una atmosfera sonora peculiar.

En quart i últim lloc, la veu en off de l'Helena, distorsionada mitjançant l'efecte *Grungelizer*, semblant a l'efecte d'un vinil antic. Aquesta distorsió, com ja s'ha comentat anteriorment, ha estat aplicada amb el propòsit de dissimular els sons no desitjats de l'enregistrament de la veu en off. Alhora, però, es considera que aquesta elecció atorga al so una textura poètica, en el sentit que remet a gravacions antigues i, per tant, evoca certa melangia.

Ha estat necessari, a més a més, un procés d'automatització pel que fa a la instrumental i l'efecte de vent. Així, la veu en off no ha estat solapada en cap moment pels altres sons:

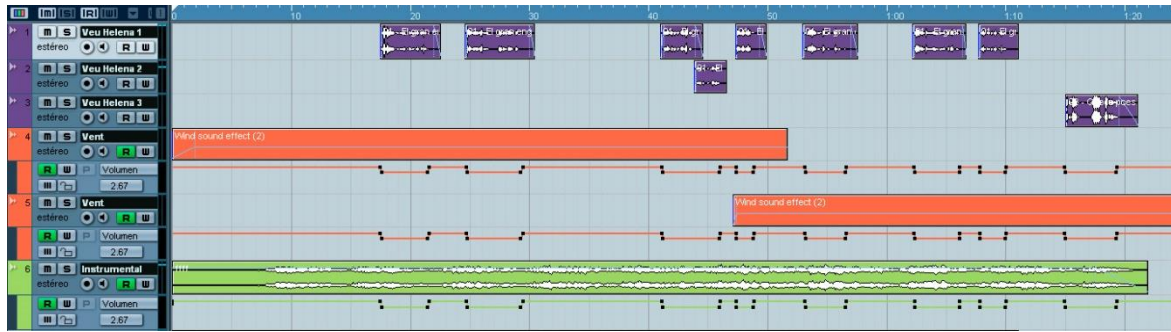


Fig. 7.13. Automatitzacions de *El gran engranaje del mundo*. Font: Elaboració pròpia.

Malauradament, a causa d'uns problemes amb l'equip de PC de l'autor, no s'han pogut recuperar gran part dels arxius desats d'aquest tractament. És per això que l'única imatge que s'ha aconseguit és l'anterior, després de l'exportació de la melodia pertanyent.

7.2.2.3. Teoría fracasada del miedo

El tercer vídeo-poema de *Mediastino* pertany a l'Esteban Martínez. Ubicat en la narració, es troba després de la primera escena, on s'ha parlat de contenció i de procés escriptural. Cal remarcar aquí la contenció esmentada. L'Esteban Martínez és un poeta ocult, sovint els seus poemes no parlen d'ell mateix i parla d'autocensura en diferents moments de l'entrevista, en un sentit de contenció social. Així, aquest es el poema escollit per a presentar al poeta i també introduir un diàleg posterior entre ell i l'autor sobre poesia i societat. Es compon, realment, del poema *Teoría fracasada del miedo* (del poemari *Paisajes de la voz*) i d'un fragment del poema *Resentimiento botánico*, del mateix llibre. La transcripció a prosa de l'original en castellà és la següent:

“No puc evocar la tremolor essencial que enterbolí la sang fins a la seva hèlix. [No puc aquí parlar de la torbació de l'ànim, malgrat que sia més del meu gust]. Fou potser més intens que l'arribada o la fugida de la Fe o la constatació que la carn se'ns corromp en vida sota la bella mentida de la llum. No puc prendre en l'idioma el valor per a viatjar fins a ell i silenciar-lo definitivament sota un allau de paraules i de referències. Pensar-lo des de l'ara és com prendre al vi tan sols per la visió confosa i la passa feixuga. Versos com rostolls que duen en llur interior una canícula. Sovint els poemes són l'abundància d'allò absent, la frondositat d'allò estèril”.

Cal, doncs, una primera extracció de les paraules atractives a fi d'analitzar el poema. Les escollides han estat: *tremolor*, *sang*, *hèlix*, *torbació*, *l'arribada o la fugida de la Fe*, *corromp*, *idioma*, *paraules*, *vi*, *versos*, *canícula*, *absent* i *estèril*. Així, un anàlisi acurat del conjunt dels dos poemes és necessari abans de construir-ne la història audiovisual. La primera part del poema fa referència a la autocensura que s'imposa l'Esteban Martínez a l'hora d'escriure, privant-se de dir certes coses. Considera que no pot aplegar la quantitat de paraules suficients per a descriure aquesta sensació, ja que, talment el vi, tot resultaria en simple embriaguesa. En altres paraules, l'Esteban Martínez evita escriure sobre frivolitats, les quals sovint considera parlar de sí mateix. És per això que no vol caure en l'autoengany i esdevenir un addicte a parlar sobre la seva pròpia vida, car és més fàcil. Amb una revisió completa de les seves intervencions a *Mediastino* pot extreure's aquesta conclusió. Un poeta que, constantment, defuig l'ego i foragita els miralls més nítids. Alhora, però, s'ha inclòs el segon poema, el qual, en la seva totalitat, és una crítica als poetes buits. La construcció final, doncs, és potser una manera irònica d'acusar a l'Esteban Martínez de poeta buit a causa de l'autocensura, car resulta en un atac des dels seus propis versos. Així, la història recreada audiovisualment és la següent:

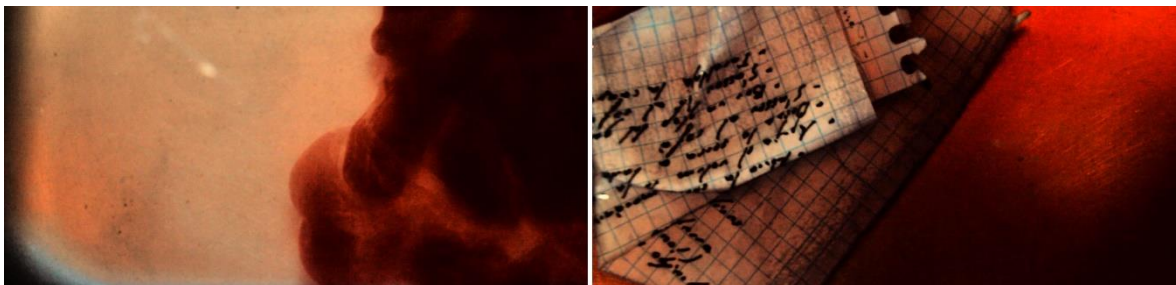


Fig. 7.14. Història de *Teoria fracasada del miedo*. Font: Elaboració pròpia.

La recreació audiovisual d'aquests poemes presenta una trama breu. En un recipient ple d'aigua, comença a estendre's un cúmul de *sang*, que simbolitza el poeta. Aquesta sang crea una *tremolor* a l'aigua i n'altera la quietud, és a dir, genera una *torbació*. A més a més, resulta un moviment hipnòtic, embriagador (com els efectes del *vi*). Sobre els líquids arriba surant un full de llibreta (*l'arribada o la fugida de la Fe*, la poesia). Aquest full duu escrits uns *versos* (*l'idioma*, les *paraules*). Més endavant, acaba enfonsat, mentre l'aigua s'escola (esdevenint un element *absent*) i deixa els papers humits (per tant, amb una cal·ligrafia il·legible, *estèril*). Aquesta escena vídeo-poemàtica s'ha dut a terme emprant

una pica amb tres dits d'aigua i vi negre, tot filmat de dues formes: primer, amb càmera fixa i després càmera en mà.

7.2.2.3.1. Tractament de la imatge

El primer problema esdevingut a l'hora de recrear aquest poema ha estat a causa de la sang. Aquest aspecte s'ha superat amb l'ús del vi negre, malgrat que no mostra una aparença semblant a la sang. Aquí és on entra l'edició a *Adobe Premiere Pro*. Mitjançant el contrast de *Pure Contrast* s'ha enfosquit la imatge, permetent que el vi també s'ennegreixi esdevenint més semblant a la sang, en un sentit cromàtic. Així, s'han regulat altres paràmetres del *plug-in* a fi de no deixar la imatge excessivament fosca, com ara el guany i el gamma, amb la finalitat d'equilibrar els efectes aplicats.

L'altre efecte emprat ha estat la temperatura, en qualitat de calidesa. L'Esteban Martínez parla de *canícula*, el qual és un període de molta calor durant el qual els *rostolls* poden cremar. Així, s'ha fet ús de la calidesa per a representar certa sensació de calor:

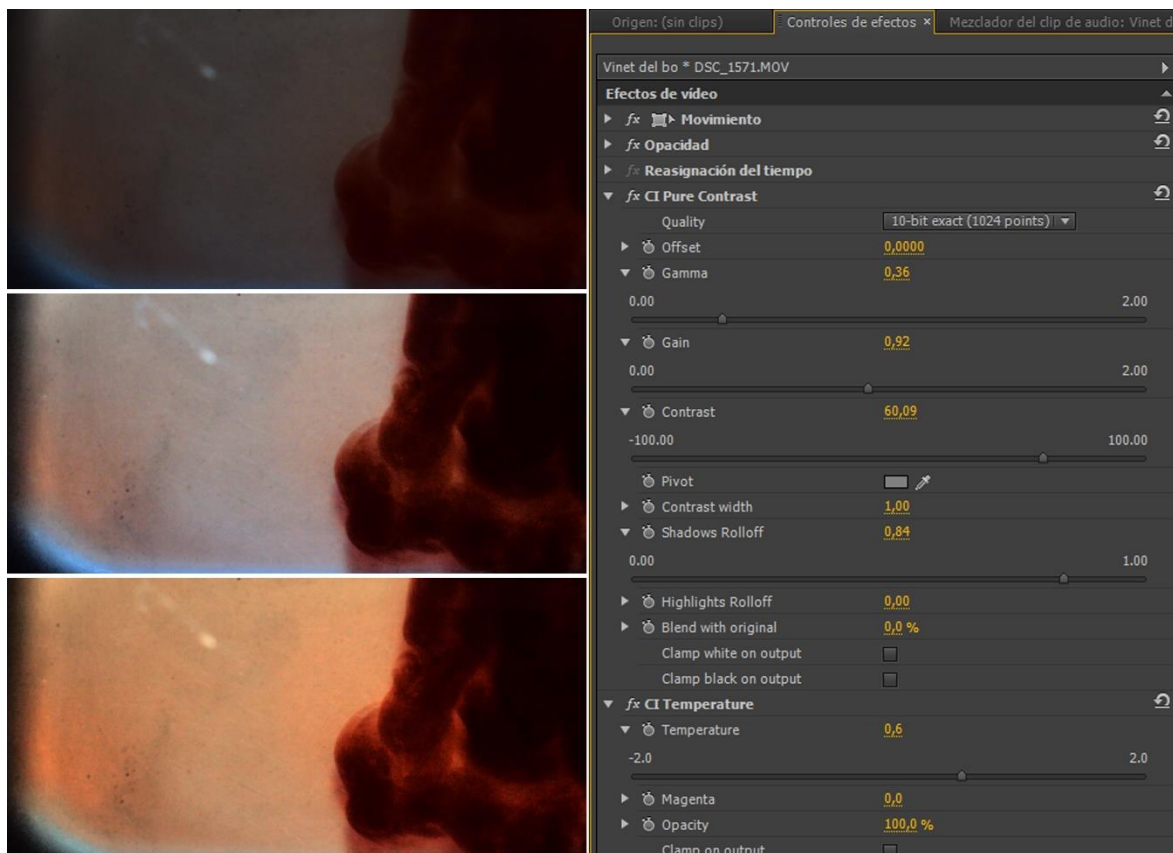


Fig. 7.15. Contrast i temperatura de *Teoria fracasada del miedo*. Font: Elaboració pròpia.

7.2.2.3.2. Tractament del so

El so d'aquest vídeo-poema ha estat senzill de realitzar. D'una banda, la veu no presenta cap alteració tret d'algun *deNoiser* a fi de reduir el soroll ambient. Musicalment, el piano ha estat reproduït mitjançant l'aplicació d'Apple *Garage Band*, de la qual l'autor disposa en un reproductor musical *iTouch*. Amb aquest, connectat a *Nuendo 6* a través del *Komplete Audio 6*, s'han alternat una nota molt greu i una nota molt aguda. El so obtingut, de caràcter crispant, resulta útil per a relacionar-lo amb la “torbació de l'ànim” de la que escriu l'Esteban Martínez. A més a més, allargant l'àudio, s'ha tallat la part corresponent al *sustain* i *release* de l'ADSR (atac, decaïment, manteniment i alliberament) de l'instrument virtual emprat. Amb això, s'ha repetit en forma de bucle, presentant certs daltabaixos considerats adients per a finalitzar el vídeo-poema. També cal esmentar que s'ha fet ús de l'automatització per a permetre que la veu de l'Esteban Martínez es destriï del so del piano.

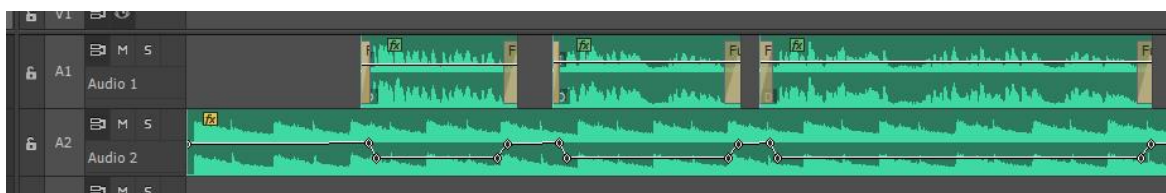


Fig. 7.16. Pistes d'àudio de *Teoria fracasada del miedo*. Font: Elaboració pròpia.

7.2.2.4. Muerte-verso al ralenti

El primer vídeo-poema, pròpiament dit, de l'autor apareix després d'una referència del mateix que compara la poesia amb l'emotivitat íntima envers una cançó. En aquest sentit, contextualitzant breument el vídeo-poema a comentar, l'autor argumenta que és normal no comprendre un poema propi, car aquest està lligat a sensacions d'un moment concret. Fent-ne l'analogia musical, explica que sol succeir el mateix amb les cançons que un hom assigna a moments vitals específics. Amb el pas del temps, poden perdre el significat o, fins i tot, avorrir, fet que també esdevé amb la mateixa vida.

Així, el poema que segueix a aquesta reflexió gira entorn la poesia, la vida i la mort. Aquesta n'és la transcripció a prosa, original en castellà:

“La poesia és la mort posant música. Dansant, les artèries que demanen alliberar la sang; els girs del vinil i l'agulla gratant una vegada i una altra la crosta. La mort

alenteix aquest tempo de vida. A poc a poc. Ladina i cruel. Viva. Morta. L'alenteix perllongant l'agonia, les notes que cauen a gota neta, els pesos que enfonsa en la carn, llimant l'os. Fins que la vida cessa i la mort xiula repetint aquella cançó, rebentant-la en els seus dents com polpes de taronja”.

Primerament, cal analitzar el poema per a extreure'n la simbologia i els mots destacables. Aquests són: *mort, música, vinil, agulla, alenteix, cessa* i *polpes de taronja*. A fi de traduir-les a imatge degudament, cal fer un anàlisi del poema. Fet, s'arriba a la conclusió que aquests versos comparen la vida amb la música. A més, qui actua en contra de la vida, de la música, és la mort, la qual és considerada poesia pel fet que atorga lucidesa existencial, segons l'autor. Aleshores, s'apleguen les paraules amb força i es construeix, com a resultat, la història d'un vinil que, sobtosament, és aturat. Un símil musical amb la mort.

Amb tot això, s'ha procedit a filmar el vídeo-poema. La idea, doncs, és la de mostrar un vinil reproduint música, la música sonant mentre gira l'artefacte durant una estona i, sobtosament, una aturada física del vinil, de curta durada. L'elecció de les durades de cada pas ve donada per la durada de l'etapa vital: la naixença comporta cert temps, no és especialment breu (d'aquí la parquedat amb què s'escull el vinil, s'emplaça al tocadiscos i es reproduceix); la vida, l'etapa lúcida, requereix de molt més temps (el vinil gira, se n'assaboreix la música) i, finalment, la mort és veloç i irreductible (unes mans frenen el vinil, aturen la música i resta una quietud mortificant):



Fig. 7.17. Història de *Muerte-verso al ralenti*. Font: Elaboració pròpia.

En quant a criteris específics, cal destacar diversos recursos emprats. El mètode de filmació ha estat la càmera fixa, a fi de transmetre la inflexibilitat amb la que actua la mort i a causa de constar d'una gairebé constant presència de moviment (el vinil i les mans). La música tampoc ha estat atzarosa: el vinil reproduceix l'inici de la cançó *A saucerful of secrets* (àlbum homònim de 1968) de Pink Floyd, un dels temes pertanyents a la seva primera època, la més experimental en el sentit abstracte de la paraula. A més, aquesta cançó manca de veus, és instrumental (la manca de veu com a una mancança de vida).

El final d'aquest vídeo-poema és un ferm enllaç amb el següent, fent referència a les "polpes de taronja". Aquest final ha estat relativament forçat, en el sentit que s'ha cercat la imatge específica de la taronja per a poder-la lligar al següent vídeo-poema, pel qual s'ideà una història al voltant d'unes taronges. D'aquesta manera, el vídeo-poema d'aquest apartat acaba tallant directament la imatge final (el vinil aturat sobre el tocadiscos) i, en negre, deixa sorgir la veu del darrer vers, sobre la fruita, per a després començar el següent vídeo-poema amb unes mans tallant bruscament amb navalla una taronja. Abans, però, cal parlar sobre imatge i so del present vídeo-poema.

7.2.2.4.1. Tractament de la imatge

L'ús del monocroma, amb temperatura càlida, obtenint un efecte sípia, és deliberat. El motiu pel qual s'ha escollit aquesta edició ha estat a causa de la zona de rodatge. El tocadiscos, de la llar de l'autor, és a un racó on hi ha poca llum. A més, les parets són clares i, amb l'ús de la llum flexible, combinada amb la lletjor cromàtica del mateix tocadiscos, ha resultat en unes tonalitats en l'original gens atractives, poètiques. Amb això, s'ha optat pel blanc i negre, però, a fi de diferenciar vídeo-poema d'entrevistes, s'ha alterat fins a fer-lo semblar sípia:



Fig. 7.18. Tonalitat sípia de *Muerte-verso al ralenti*. Font: Elaboració pròpia.

A més a més, també s'ha realitzat una edició dels paràmetres de *Pure Contrast*, cercant ennegrir el vinil i definir les formes rígides i simètriques del tocadiscos, així com els detalls de la mà que atura el vinil –mà del pare de l'autor–, la qual presenta talls i ferides considerats, un cop ressaltats, elements potenciadors de l'impacte visual. A banda d'això, com amb altres vídeo-poemes, s'ha aplicat granulat. Això ha estat afegit baixant l'opacitat d'un vídeo d'efecte de gra de 35mm, obtingut gratuïtament de la web de *Holy Grain*.

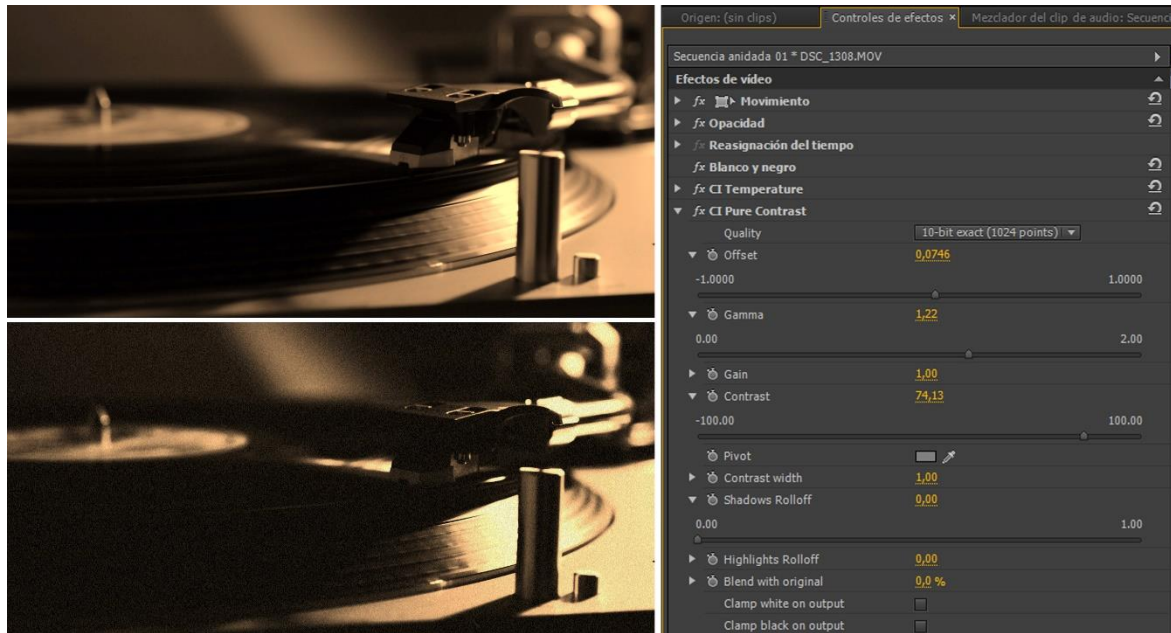


Fig. 7.19. Contrast i granulat de *Muerte-verso al ralenti*. Font: Elaboració pròpia.

7.2.2.4.2. Tractament del so

El so d'aquest vídeo-poema prové de cinc fonts diferents: el so diegètic, el de l'agulla del vinil, textura "antiga", la música i la veu en off. Així, cal explicar-les breument a fi de comprendre'n l'ús.

El so diegètic s'ha emprat tan sols en els casos on és necessari. És a dir, pels talls on les mans escullen el vinil, el treuen de la funda, el col·loquen al tocadiscos i l'inicien, així com quan les mans frenen el vinil. L'única edició d'aquest so ha estat una pujada de volum considerable, car el so fou captat per la mateixa càmera.

De la música, l'agulla, l'efecte i la veu cal parlar-ne alhora. El so de l'agulla ha estat obtingut mitjançant el micròfon de condensador emplaçat molt a prop de l'objecte, captant-ne tan sols el moment quan l'agulla toca el vinil, un so molt característic. Després, a

Nuendo 6, s'ha adjuntat aquesta peça amb l'inici de la cançó de Pink Floyd a la que correspon el vinil, *A saucerful of secrets*. Donat que l'arxiu és de bona qualitat, ha estat necessari aplicar un efecte de so semblant al d'un vinil en funcionament però reproduint silenci, un seguit d'espetarrecs de fons. A més a més, la veu, que en aquest cas sona neta, s'ha relacionat amb aquest efecte deixant que, un cop finalitzada la música, l'efecte vinil segueixi actiu mentre dura la veu que recita el poema. Això s'ha fet en base a evitar el silenci absolut, dissimular el so no desitjat de l'àudio de la veu i presentar una mena d'eco sonor, un vestigi metafòric-musical de la vida que acaba de finir.

El tractament del so d'aquest vídeo-poema ha estat més una combinació de diversos elements dins una línia de temps, la durada del vídeo-poema, sense pràcticament edició tret de la pujada o la baixada de volum segons ha convingut. Tot i així, es considera un resultat sonor satisfactori, ben compassat amb la imatge.

7.2.2.5. *La voz del poeta*

El següent vídeo-poema, com s'ha esmentat en l'anterior, és un enllaç entre dos. A més a més, està compost per un poema de l'Esteban Martínez i un fragment curt d'un de la Cristina Martín, recitat per l'Helena Fernández. Així, abans de mostrar la traducció de llenguatge poemàtic a llenguatge cinematogràfic, cal revisar el text d'aquest poema (*La voz del poeta*, del llibre *Carencias*, pàgina 57), transcrit a prosa i original en llengua castellana:

“La veu del poeta és la ganyota torçada del fruiter quan és sorprès per l'acidesa de la polpa. La mirada del poeta és al desaire de les pells opaques i rugoses, no a les amables transparències, als centellejos fabulosos. [...] El poeta, en la seva millor versió, utilitza la paraula com un òrgan per a veure, escoltar i poder vendre després –amb una mica d'enteresa i aparença d'honestedat– la fruita més amargant”.

Seguidament, s'incorporen els versos corresponents a la Cristina Martín (*No son palabras sino gritos*, del poemari *La mujer-precipicio*, pàgina 27), a prosa i original en castellà:

“Que la poesia no sigui bella ni ens faci acudir a teatres, a sales d'actes polides i amb cadires en fila. Que la poesia provoqui el vòmit, la febre, que no ens deixi dormir a la meitat de la nit. [...] Que embruti l'aigua, la boca, la sang, que besí la derrota, que grati la crosta de la ferida per a que sagni”.

Novament, cal prendre els elements que més evoquin una imatge, una construcció figurativa primigènia a fi de poder, després, materialitzar la imatge poètica en audiovisual. Així, els ítems escollits són: *ganyota, fruiter, acidesa, polpa i no a les amables transparències*, del poema de l'Esteban Martínez. Del de la Cristina Martínez, són *no sigui bella, en fila, vòmit i que embruti*. Aquestes imatges, doncs, es tradueixen en un clam a la no bellesa perquè allà hi rau la veritat, és a dir, la poesia. Per tant, amb la imatge de la fruita, s'ha decidit construir la següent història:

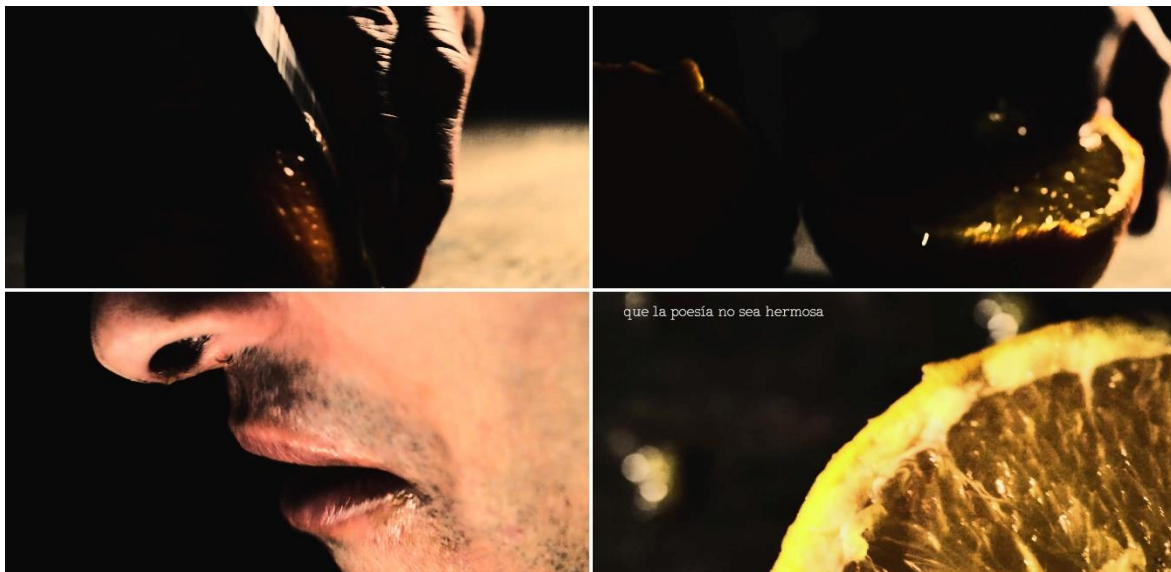


Fig. 7.20. Història de *La voz del poeta*. Font: Elaboració pròpia.

La història construïda, doncs, és la d'un home que, més que amb ràbia sense passió, talla i devora taronges una rere l'altre, llençant-ne les restes a terra, deixant que el suc vessi de la seva boca, engolint amb avidesa i ànsia. Una relectura dels versos que configuren aquest vídeo-poema en desvetllen el significat més evident. Per a l'Esteban Martínez, el poeta és un recol·lector de fruita, és a dir, d'experiències vitals, el qual ha de transmetre'n també l'amargor, és a dir, saber vendre aquella fruita que és amargant, àcida, i que, normalment, serà rebutjada pels compradors. Aquesta és la "veu del poeta", la que expressa amb bellesa la lletjor d'algunes vivències vitals. La Cristina Martín, aleshores, complementa el poema anterior propugnant una poesia lletja, car és la vertadera, una poesia que fereixi perquè, realment, aquesta és la poesia que cala al lector, la que evoca imatges crues i dures, i per tant morboses, atractives.

És per això que el poema ha estat dividit, visualment, en dues seccions. La primera, en referència a l'Esteban Martínez, mostra l'acció escriptural, el tast del fruiter, el poeta obrint la vida per a devorar-la, malgrat que el sabor l'arrenqui una ganyota. Igualment, menja insistentment cada taronja, reflectint la voluntat del poeta per descobrir i assaborir l'existència, cada petita cosa que en forma part. La segona secció, doncs, és la pertanyent a la Cristina Martín. En aquesta part, es mostra la fruita mutilada, els cadàvers fruitals, llur suc estès pel terra. Aquesta imatge de devastació polposa reflecteix el resultat d'indagar en la vida, el que en queda, el que resta en el poeta un cop ha escrit, un cop ha transmès el sabor del que ja no existeix per ell. La immobilitat de la fruita finada com a símil de la rigidesa que contagia la bellesa.

A nivells tècnics, tota l'escena ha estat filmada de molt a prop i càmera en mà, a fi de transmetre el voyeurisme amb què es llegeix un poema, contemplant des de l'amagatall del distanciament la vida del poeta, allò que l'ha conduït a escriure. A més, això ha permès un millor joc d'enfocaments i desenfocaments de cara a mostrar i ocultar la boca devoradora del poeta, així com les taronges rosegades que rauen després a terra. En quant a la il·luminació, s'ha fet ús de la ja esmentada làmpada flexible d'escriptori, la qual ha servit per a dirigir amb més precisió la llum i isolar a l'actor –el pare de l'autor– i a la fruita del garatge on ha estat filmat (el mateix del rodatge dels pulmons). Es considera que el resultat ha estat òptim i s'ha integrat amb molta fluïdesa al vídeo-poema anterior, essent ambdós peculiarment indestriables, molt complementaris.

7.2.2.5.1. Tractament de la imatge

Pel que fa al tractament de la imatge d'aquest vídeo-poema, tres són els elements aplicats: d'una banda, l'efecte de granulat de 35mm *Holy Grain* esmentat amb anterioritat, i d'altra banda una edició de contrast *Pure Contrast* i una aplicació de calidesa en la temperatura.

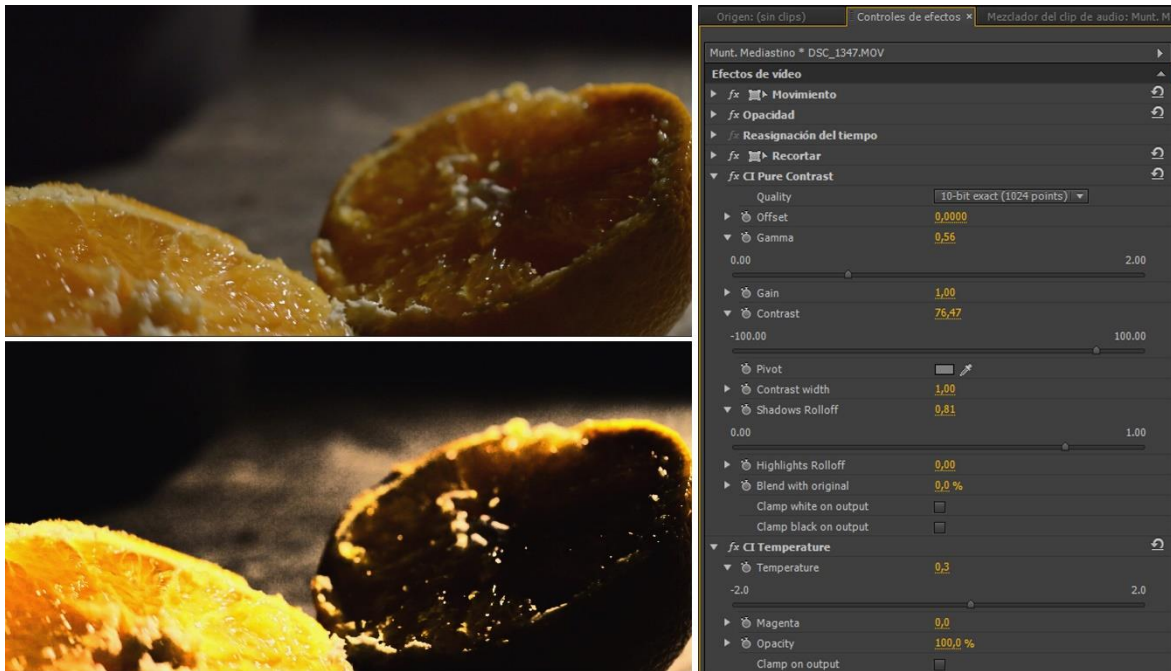


Fig. 7.21. Contrast i temperatura de *La voz del poeta*. Font: Elaboració pròpia.

Així, i de nou, el contrast ha estat emprat a fi d'ennegrir i ressaltar segons quins punts de la imatge, a més de ser un tret d'estil personal de l'autor, augmentant-ne l'ombra de forma considerable però permetent certa proximitat a la cremor. La temperatura, a més, de 0.3 cap a la calidesa, ha servit per a enfortir el color de la taronja, car amb el contrast resultava en una tonalitat groguenca pàl·lida, gairebé blanquinosa, molt allunyada del color real.

7.2.2.5.2. Tractament del so

Respecte al so, les edicions realitzades han estat, d'una banda, l'augment del so diegètic copsat per la càmera (a fi d'emfatitzar els talls i els mastegalls) i l'afegiment d'un efecte de neu de televisió descarregat de franc. D'altra banda, s'han aplicat compressors multibanda de *Premiere*, millorant els alts i els baixos per a l'Esteban Martínez, i una distorsió a la veu de l'Helena Fernández amb efecte *walkie talkie* junt amb un altre compressor anul·lador de la duresa. Així, les aplicacions a la veu de l'Esteban Martínez han estat les següents.



Fig. 7.22. Compressor multibanda d'alts i baixos de *La voz del poeta*. Font: Elaboració pròpia.

Amb aquesta edició augmenta la qualitat sonora de la veu de l'Esteban Martínez durant la recitació del seu poema, car malgrat haver estat enregistrada amb micròfon d'estudi, aquest no fou emplaçat com cal. El motiu rau en el fet que, davant del micròfon, l'Esteban Martínez no era capaç de llegir el poema sense fer soroll amb el foli on era escrit el seu poema. Per tant, s'optà per allunyar el micròfon i permetre al poeta romandre en una postura més còmoda, havent de polir el so en postproducció. Així, aquests efectes del compressor cerquen un equilibri entre els baixos i els alts de la pista utilitzada.

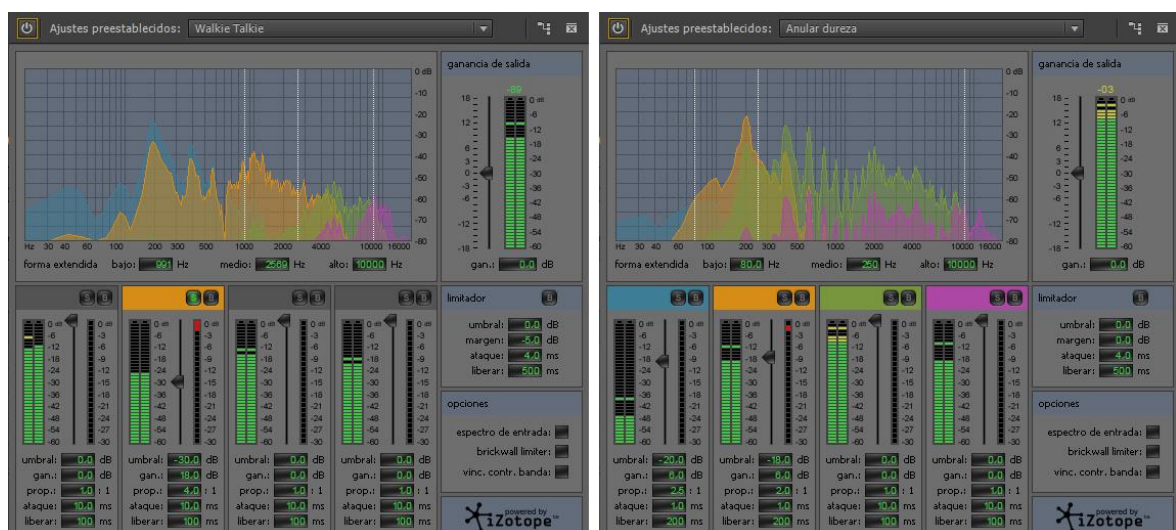


Fig. 7.23. Efecte *walkie talkie* i anul·lació de duresa de *La voz del poeta*. Font: Elaboració pròpia.

En el cas de l'Helena Fernández, però, s'ha cercat tot el contrari a una polidesa sonora. És per això que s'ha fet ús de l'efecte *walkie talkie* del compressor, ahora anul·lant-ne la

duresa a fi que la distorsió presentés certa nitidesa, malgrat la brutor desitjada (Fig. 7.23). Aquests, doncs, són els efectes aplicats per a aquest tall, escollits, també, a causa dels sons no desitjats que el micròfon ha copsat durant l'enregistrament de la seva veu.

7.2.2.6. Diagnosticar la parte que sofre

Aquest vídeo-poema serveix de pre-introducció al diàleg de *Mediastino* que reflexiona sobre el dolor i l'art. La introducció total, doncs, la té el vídeo-poema següent. Tot i així, cal fer un anàlisi d'aquest primer vídeo-poema, de la Cristina Martín (poema del blog, 19 de Juny del 2009):

“Mesurar la part que pateix i diagnosticar que pateix, mesurar l'ànima i trobar un forat gran, mirar al voltant i veure que el món no és poesia, veure que un poeta pot ser una rata. [...] Perquè això que escric no és poesia i m'agradaria fer metàfores i m'ix el cervell i no la poesia”.

Per a un trasllat correcte del llenguatge poètic a l'audiovisual, es prenen les paraules més poderoses visualment, les quals resulten ser més o menys abstractes: *pateix*, *metàfores*, *cervell* i *poesia*. Dins d'això, el poema presenta un cert alè de desesperança, de resignació, descrivint una situació excessivament real. És a dir, la poeta tracta d'extreure poesia dels seus sentiments però conclou que no hi ha res més enllà del patiment. Aquest és un dolor que no pot poetitzar-se, és per això que finalitza donant rellevància al cervell i no a la poesia, és a dir, pren pes la part analítica de la ment i no la creativa.

El mètode emprat ha estat la càmera en mà, considerant que desencadena més emoció, tant pel moviment de l'autor com els constants enfocaments i desenfoquements durant la filmació, fet potenciat donat la dificultat d'ús de l'objectiu macro. Amb això, la imatge concebuda com a més suggeridora per a la representació visual d'aquest poema ha estat la d'una actriu, amiga de l'autor i de la primera actriu apareguda, plorant davant de càmera. Res més, cap afegiment tret del dolor des de l'expressió facial.



Fig. 7.24. Història de *Diagnosticar la parte que sofre*. Font: Elaboració pròpia.

Així, com una traducció cerebral de la primera figuració evocada a partir d'aquest poema, s'ha recorregut a únicament aquesta imatge. La contemplació, impotent, d'una persona plorant desesperadament davant la càmera tradueix acuradament els sentiments expressats al poema. A més, es presenta una clara tendència a mostrar la boca, tenint més presència que els ulls de l'actriu. De nou, la boca apareix com un punt anatòmic brutalment expressiu, més encara durant el plor, car es contreu i prem diverses vegades, mostrant les dents, trèmula. A més a més, és un dels petits homenatges de l'autor a José Val del Omar, amb qui comparteix la propensió a filmar boques.

7.2.2.6.1. Tractament de la imatge

El tractament de la imatge d'aquest vídeo-poema ha consistit en l'alteració dels contrastos, tendència constant de l'autor, i l'afegiment d'una temperatura freda. L'ennegriment i ressalt de les faccions i les ombres de l'actriu, juntament amb la tonalitat fredosa escollida, atorguen a la peça la duresa i la tristesa suficients com per a complementar el poema. A més a més, també s'hi ha afegit el granulat de 35mm, cobrint la imatge de certa pal·lidesa.

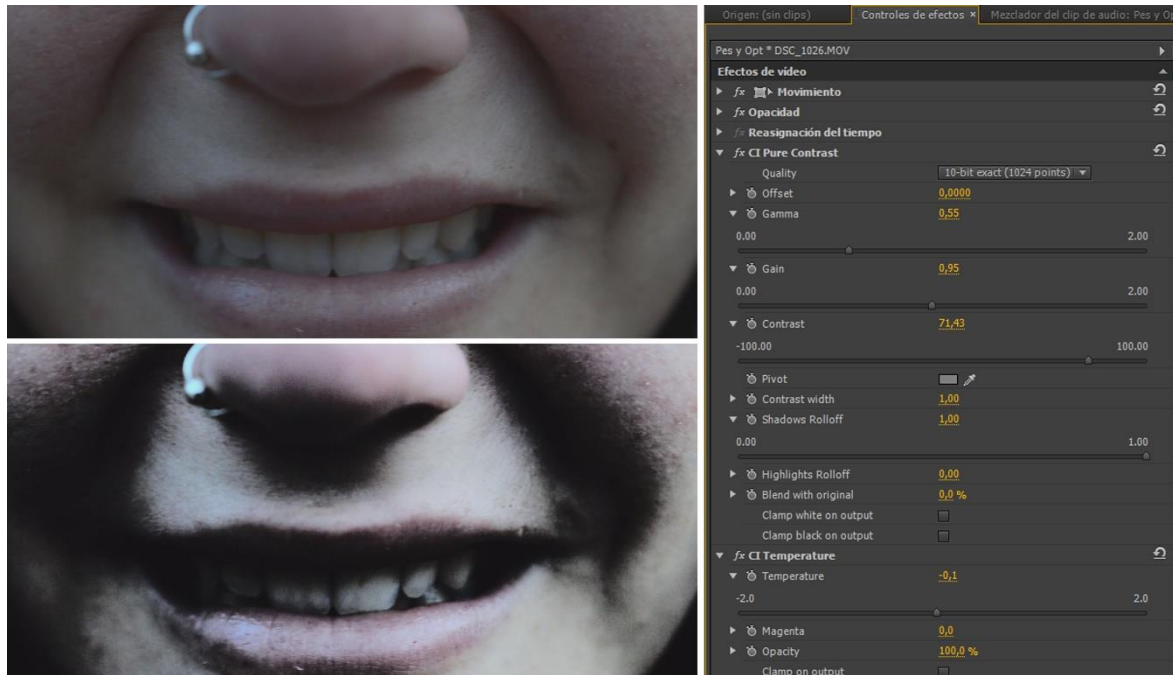


Fig. 7.25. Contrast de *Diagnosticar la parte que sufre*. Font: Elaboració pròpia.

7.2.2.6.2. Tractament del so

El tractament del so d'aquest vídeo-poema ha estat molt senzill. S'ha cercat una reducció d'efectes a aplicar, cert minimalisme auditiu, perquè la imatge i el poema ja tenen càrrega suficient com per a retenir l'atenció de l'espectador. D'aquesta manera, s'ha deixat la veu de l'Helena Fernández neta, sense cap efecte aplicat –ja que aquest tall sí s'ha salvat de la resta. Així, sols s'ha afegit una mena de so atmosfèric repetitiu, a mode d'ambient.

Primerament, abans d'explicar la realització d'aquest efecte de so, cal explicar el motiu pel qual molts dels vídeo-poemes, tenint aquest d'exemple, tenen una estructura “musical”, més aviat sonora, en bucle. L'autor considera que aquest ús de l'àudio permet solidificar el poema, en el sentit que aquest adquireix molta més presència i destaca per sobre del so emprat. A més a més, tracta de transmetre un trànsit: els rituals tribals, normalment, durant hores, realitzen la mateixa cançó una vegada i una altra. Aquí podria introduir-se resposta, d'alguna manera, a per què es produeixen les suposades possessions. Això és, a causa de la repetició musical, la qual ubica la ment del receptor en una línia estranya que produeix el bucle. D'aquesta manera, la música o el so repetitiu en un vídeo-poema faciliten la immersió de l'espectador en aquest i dirigeixen l'interès cap al que s'està dient i no pel que s'està escoltant, fora de la veu en sí.

El so d'aquest vídeo-poema s'ha dut a terme mitjançant una guitarra, tocant-ne la corda més gruixuda a l'aire, sense prémer cap trast. Això resulta en un Mi greu. Aleshores, a fi d'evitar el so del dit polsant la corda, s'ha tingut en compte l'ADSR, és a dir, l'*attack*, el *decay*, el *sustain* i el *release*, és a dir, l'atac, el decaïment, el sostingut i l'alliberament que produeix un instrument al ser tocat. Dins d'això, s'ha tallat la pista i s'ha reiterat el sostingut (quan la nota es manté lleugerament) i part de l'alliberament (quan comença a esvanir-se el so). Amb això, l'efecte de so, com pot comprovar-se, té daltabaixos no agressius, donada l'eliminació de l'atac i un *fade in* inicial que l'apaivaga i dóna lleugeresa en la introducció. Els únics efectes relacionats directament amb l'alteració del so de la guitarra han estat un efecte de reverberació –íntegre amb el pedal de sons de la guitarra– i un ajustament tonal mitjançant els potenciòmetres del cos de l'instrument, els quals s'han ajustat reduint-ne la resistència i produint una mena de so apagat, distant.

7.2.2.7. Prostíbulo

Aquest vídeo-poema juga, com s'ha esmentat amb anterioritat, fent un petit homenatge cromàtic a *Aguaespejo granadino* de José Val del Omar (a l'apartat 5.2.2.11. *José Val del Omar* de l'anàlisi de referents, pàgina 55; en aquest capítol, Fig. 7.26). Aquesta peça és una continuació temàtica de l'anterior i introdueix l'apartat de *Mediastino* on es parla sobre el dolor i l'art. En primer lloc, cal un anàlisi d'aquest breu text de l'autor, transcrit a prosa i original en castellà: “El meu cos és un prostíbul de versos sàdics. Amalgama vírica d'agents tòxics. Enfonsa en mi la teva ferida. Aquí la vida és tan sols un tràmit per pagar la mort”. Així, les paraules fortes d'aquest poema són *cos*, *prostíbul*, *sàdics*, *tòxics*, *vida* i *mort* i la història construïda la dels fotogrames de *Mediastino* de la pàgina següent.

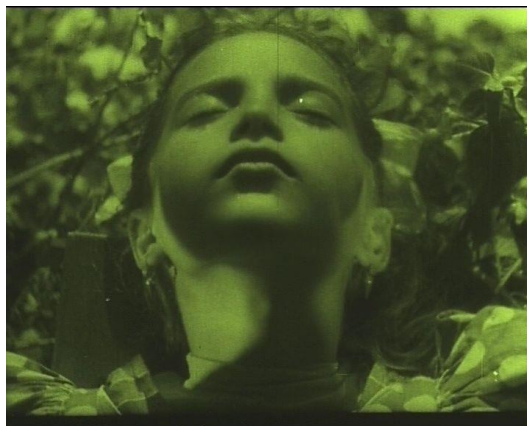


Fig. 7.26. *Aguaespejo granadino*. Font: Museo Reina Sofía.



Fig. 7.27. Història de *Prostíbulo*. Font: Elaboració pròpia.

Observant la imatge es treuen certes relacions. El sadisme dels “versos sàdics” rau en la força del “cos”, concretament les mans, les quals s’apoderen del cos al qual pertanyen i també en la intensitat verbal del poema en sí. A més de ser un homenatge a un referent, el verd és també traduïble, metafòricament, a la toxicitat, els “agents tòxics”, així com ho és referent a la “mort”, tornant a la connexió amb José Val del Omar i Federico García Lorca. A més, anant més enllà pel que fa a la tonalitat verdosa aplicada, un canvi de llum és propi en un prostíbul. Al vídeo-poema, però, les llums de la carn i la nit, que corresponen als neons rosats i blavosos d’aquests establiments, passen a ser el verd obscur de la mort, a més de la part de la vida reflectida, com a metàfora líquida, en el so de font d’aigua que farceix la peça.

Concretant el desenvolupament històric d’aquest vídeo-poema, succeeix una possessió. Les mans del personatge, l’autor, s’apoderen del propi cos. És la simulació d’una mort des d’un mateix, traduïda en el fet que la poesia, essent un anàlisi de la vida i de la pròpia existència, pot arribar a explicitar la noció de mort d’un mateix. Així, apareix una primera mà que s’arrossega pel braç contrari i l’estreny. Després, aquesta mà surt a través de la samarreta i agafa el coll en forma de flor, símbol de la vida. Apareix un pla de més on es mostra la boca desenfocada de l’autor, de nou la referència a les boques de Val de l’Omar. Finalment, la mà sorprèn al personatge apareixent des del darrere i l’agafa la galta per dins, estirant, però permetent un petit instant d’alliberament en la imatge. El personatge es desempallega de la seva pròpia mort, s’escapa, tot i que subtilment.

7.2.2.7.1. Tractament de la imatge

Pel que fa a la imatge d'aquest vídeo-poema, s'han aplicat els següents efectes en l'ordre respectiu: aplicació del blanc i negre, *Pure Contrast* i corbes RGB amb potència al verd. Així, primerament s'aplica el blanc i negre, a fi que el tintat a verd resulti total i no un augment dels verds de la imatge natural. Després, s'ennegreix la imatge, isolant els elements principals, emfatitzant-ne la presència. Finalment, s'acreix la corba del verd i es regulen el vermell i el blau evitant contagis. Les següents imatges mostren el procés d'edició esmentat.

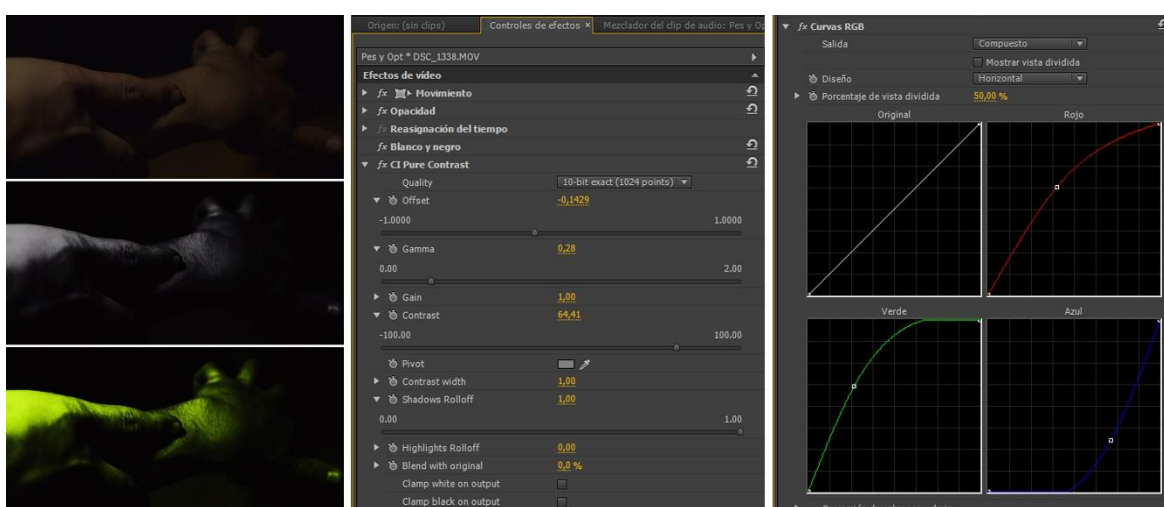


Fig. 7.28. Contrast, monocroma i verd de *Prostíbulo*. Font: Elaboració pròpia.

Tot i així, es considera que l'emprament d'aquesta tonalitat, respecte a la resta de contingut de *Mediastino*, resulta trencador, car es disgrega de la resta de peces vídeo-poemàtiques. No obstant, l'ús ha estat justificat i, a més, permet dinamitzar cromàticament la narració, car la majoria de poemes traduïts a audiovisual presenten tonalitats càlides o fredes, és a dir, enrogides i groguenques o violàcies i blavoses. En quant al mètode, la càmera ha estat fixa, car l'autor s'ha filmat a sí mateix, emprant un mirallet, i mancava d'altres tècniques.

7.2.2.7.2. Tractament del so

El so d'aquest vídeo-poema presenta certes particularitats respecte els altres. En primer lloc, cal explicar-ne la procedència. Els sons són el flux de l'aigua d'una font de bambú, les estridències d'un violí –recicladess d'un altre projecte vídeo-poemàtic en vies de desenvolupament, fetes i cedides voluntàriament per una amiga de l'autor, la Irene Gómez,

i una companya seva de professió—, la veu en off feta per l'autor i el so diegètic copsat per la càmera. En els següents paràgrafs se n'especifica l'ús.

En primer lloc, cal comentar la combinació entre el violí i l'aigua. L'efecte de so de la font de bambú ha estat emprat en referència a la temàtica que regeix *Aguaespejo granadino* de Val del Omar: el moviment de l'aigua de Granada, concretament les seves fonts. Alhora, aquest efecte serveix de trànsit i enllaç sonor entre el vídeo-poema anterior i aquest. El so del violí, però, ha estat emprat com a element sonor de càrrega tensiva. Aquest contrast entre la calma del so fluït de l'aigua i l'estridència de l'instrument ha estat reflectit mitjançant la panoramització. Així, l'aigua s'ha dirigit al canal de la dreta i el violí al de l'esquerra. Lligada al mateix contrast ha estat l'edició de la veu.

La veu és doble, és a dir, formada a partir de dos factors, invertint les propietats sonores abans esmentades. Fent ús del panorama, la veu en versió neta es reproduïx pel canal de l'esquerra, el canal del violí, mentre que la veu distorsionada, emprant el *Grungelizer* de *Nuendo 6*, surt pel canal de la dreta, pertanyent a l'aigua. D'aquesta manera, dins dels contrastos musical i sonor s'afegeix un contrast vocal, augmentant el contrast del resultat. Aquest és també un reflex del binomi vida-mort, calma-tensió, comentat al punt anterior.

En quant al so diegètic de la càmera, s'ha optat per deixar els sons d'escanyament interpretats per l'autor mentre representava l'escena. Amb això, i la necessitat d'apujar-ne el volum, s'ha cercat una emotivitat física, reproduïnt el so de la mort, que és el del patiment de qui la pateix o experimenta. En conjunt, i sumant-hi el so dels dits entrant a la boca, escoltant-ne la saliva i la separació labial, s'afegeix una càrrega sonora de caràcter anatòmic que materialitza la idea de patir la mort en vida, expressada en el poema.

7.2.2.8. *Al otro lado de la ventana*

Al otro lado de la ventana (del poemari *Las luces nómadas*, pàgina 36) de l'Esteban Martínez, ha estat un dels poemes més senzills a l'hora d'interpretar. La claredat metafòrica dels versos, més prosaics que no pas poètics, ha permès a l'autor recrear la imatge que suggereixen sense anar-hi més enllà, aconseguint, alhora, una distensió vídeo-poemàtica del que s'ha vist fins ara. El poema, doncs, original en castellà i transcrit a prosa, és el següent:

“A l’altre cantó de la finestra, tan sols cel. Un cel marcit i lliscadís perquè el temps també l’ha concedit una pàtina de floridura. Vols mirar a través d’ell, entrar a la llum que hi ha rere tot, ignorant el que saps des de fa temps: que per a escriure has de baixar la cortina i cercar la proximitat d’allò possible”.

Aquest fa referència a l’ànsia comuna de sobrepassar la poesia anant molt més enllà de la majoria dels poetes. Així, l’Esteban Martínez metaforitza la qüestió amb una finestra a través de la qual es mira, aconsellant baixar la cortina i mirar dins d’un mateix. Així, la força figurativa del poema rau en les paraules *cel*, *finestra* i *cortina*, traduïdes a l’audiovisualment mitjançant la història d’una finestra on s’hi veuen cel i núvols, després coberta quan la cortina baixa:

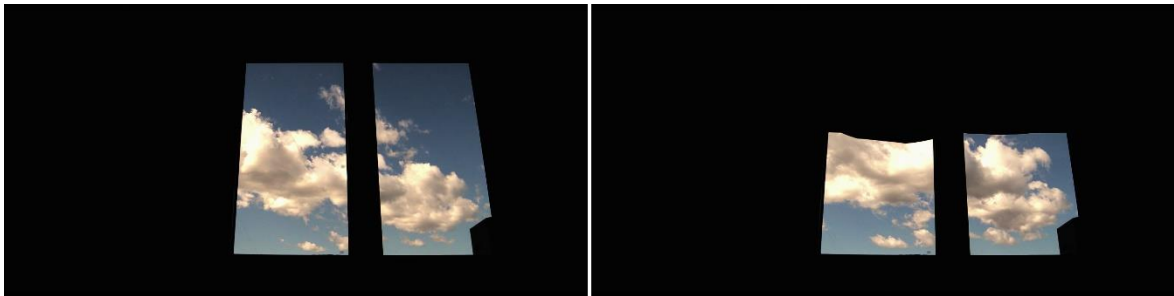


Fig. 7.29. Història de *Al otro lado de la ventana*. Font: Elaboració pròpia.

7.2.2.8.1. Tractament de la imatge

Únicament ha consistit en ennegrir el voltant de la finestra amb *Pure Contrast* –evitant mostrar les mans de l’autor baixant la cortina– i dividir el tall en dos, a fi d’accelerar el primer i mostrar més moviment dels núvols.

7.2.2.8.2. Tractament del so

A mode de trànsit amb l’escena antecedent, s’ha inclòs so ambient de carrer descarregat de franc d’Internet. La veu en off és neta, sense cap afegiment.

7.2.2.9. *Cadáver de sol*

Aquest vídeo-poema és una conclusió de l’escena prèvia, sobre la lucidesa poemàtica, i alhora una introducció a la següent, sobre la immortalitat que concedeix el llegat de la

poesia, tema que involucra parlar de la mort. Primer, però, cal una lectura d'aquest poema de l'autor, original en castellà i transcrit a prosa, abans d'aprofundir en la peça audiovisual:

“Assumir aquest cadàver de sol on inexisteix [sic]. Resseguir esborrant la cruel cal·ligrafia de la ferida. Reinterpretar qualsevol llenguatge viu. Però fa massa buit en aquest cos que vaig suposar residu hàbil de galàxia. Massa llampec en aquesta veu que vaig donar per tro. I més enllà del fonema que origina el pes de la pluja, un xilòfon d'ossos meus reproduueix el soroll de l'arrel que mor encara ensorrada”.

El primer vers d'aquest poema s'ha comentat amb anterioritat però, en aquest apartat, cal un anàlisi del poema per a extreure'n el material audiovisual. Les paraules que més ressonen i més imatges suggereixen són *cadàver*, *sol*, *cal·ligrafia*, *galàxia*, *llampec*, *tro*, *pluja*, *xilòfon d'ossos*, *arrel* i *mor*. Abans d'apregonar, cal explicar-ne la història. La peça audiovisual mostra un parc natural de ciutat, una zona verda on hi succeeixen diversos plans dels arbres i de les fulles a contrallum, bressades pel vent al vespre, melangiosament i lenta.



Fig. 7.30. Història de *Cadàver de sol*. Font: Elaboració pròpia.

De nou, s'ha fet ús del contrast visual, sonor i verbal. Aquest és un poema dur, punyent, però les imatges recreades són més aviat, plàcides, tranquil·les i belles, mancades del caràcter mortuori amb què es basteix el text. Això ha estat a causa d'una disgregació representativa en dues seccions. D'una banda, les paraules *sol*, *cal·ligrafia*, *galàxia*, *llampec* i *arrel* han estat interpretades mitjançant la imatge. D'altra banda, els mots *tro* i *pluja* s'han expressat mitjançant-ne el so. I, en un tercer lloc, fora del vídeo-poema, les paraules *cadàver*, *xilòfon d'ossos* i *mor* referencien l'escena posterior, sobre la mort i l'art.

D'aquesta manera, el *sol* i el *llampec* han estat traduïts visualment mitjançant la llum natural de l'indret. El *sol*, llavors, és la llum mateixa, la que s'aprecia localitzant el punt de

sortida d'aquesta en el paisatge. El *llampec*, però, car és una mena d'explosió lumínica, ha estat metaforitzat mitjançant els petits rajos de llum que s'escolen a través dels arbres, ràfegues lluminoses com les d'un llampec al cel. Alhora, *cal·ligrafia*, *galàxia* i *arrel* fan referència als personatges arboris que hi apareixen. La *cal·ligrafia* rau en les formes dentades de les fulles, la *galàxia* en el conjunt total del fullatge i l'*arrel* en els arbres en sí, remarcant que no són soterrades perquè pràcticament no apareixen durant el vídeo-poema. Dit això, i després del tractament de la imatge d'aquest vídeo-poema, la resta de paraules lligades al so es comenten al tractament del so d'aquest punt, a fi d'extreure'n un anàlisi més precís.

7.2.2.9.1. Tractament de la imatge

Novament, el tractament de la imatge ha consistit en un augment de la calidesa, a fi de transmetre'n l'energia de la llum, i un ajustament dels nivells de contrast amb el propòsit d'enfosquir la imatge i privar-la de tonalitats verdoses, potenciant la llum i transmetent l'impacte visual de la contradicció. La imatge resultant ha estat la següent.

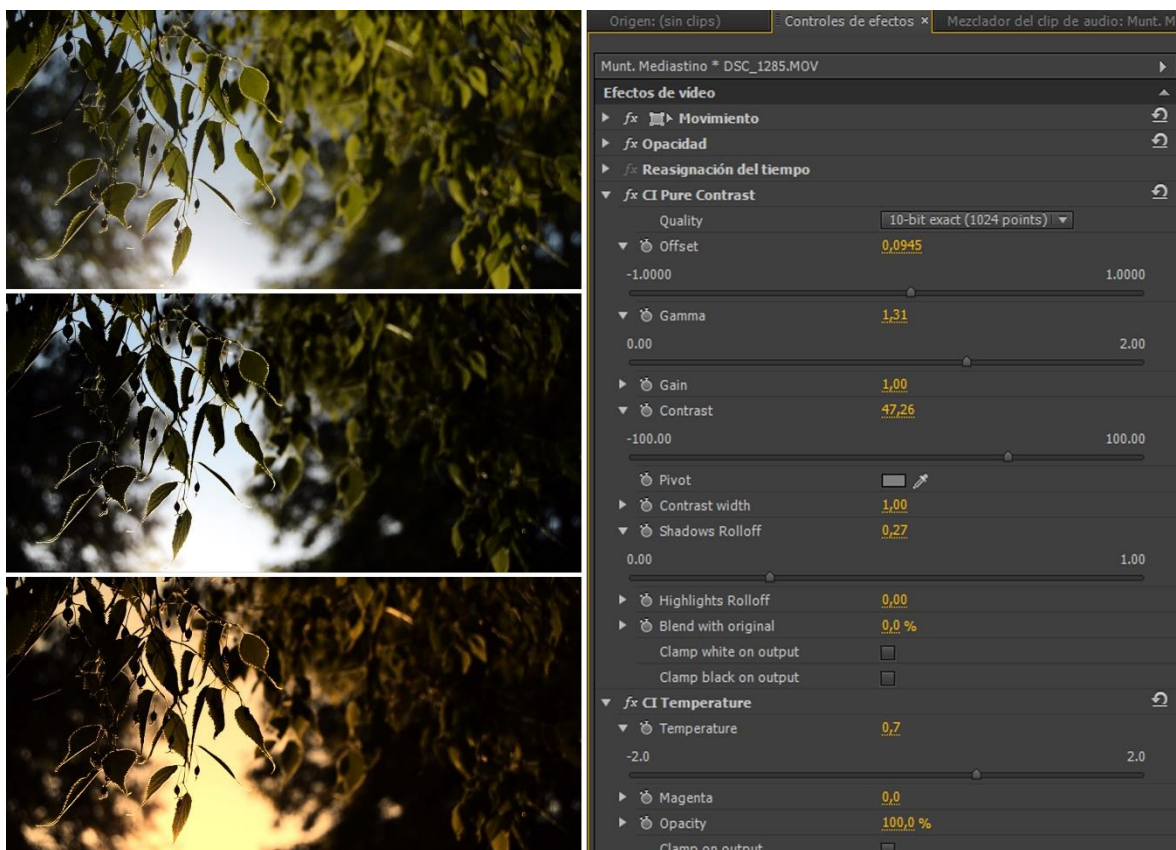


Fig. 7.31. Contrast i temperatura de *Cadàver de sol*. Font: Elaboració pròpia.

7.2.2.9.2. Tractament del so

Pel que fa al tractament del so, aquest ha estat dut a terme en base a contrastos i és on rau la força d'aquest vídeo-poema. Aquí és on entra la representació dels mots *tro* i *pluja* del poema, realitzat a partir de dos més un efectes de so. Cal avançar que no s'ha aplicat cap efecte afegit, tret d'una automatització a fi de deixar pas a la veu de l'autor amb gradacions del volum, permetent intel·ligibilitat recitativa.

La base sonora del vídeo-poema és un efecte de so d'ambient natural, el so de la fressa dels arbres i el xiulet d'uns pocs ocells. Combinat amb això, s'ha afegit un efecte de so de pluja lleu, plàcida. Ambdós efectes han estat descarregats gratuïtament d'Internet. Alhora, la pluja s'ha dut al canal dret, mentre que el vent i els ocells a l'esquerra. Amb això, s'ha buscat realitzar una llarga transició cap a la següent escena, la qual s'inicia amb imatges d'un dia plujós, mentre l'Esteban i la Cristina dialoguen sobre la mort i l'art.

El tall entre aquest vídeo-poema i l'escena següent succeeix gràcies a un efecte de so de tro, també descarregat gratuïtament. Amb aquest recurs, s'ha aconseguit tallar la imatge en sec sense que resulti abrupte, car la pluja segueix de fons, ara compensada en els canals dret i esquerra. D'aquesta manera, entra l'últim mot que restava per representar: el *tro*.

7.2.2.10. Vídeo-poemes finals

El present apartat està dedicat exclusivament als vídeo-poemes finals de *Mediastino*. Han estat separats de la resta perquè fan referència absoluta a les personalitats dels autors i, per tant, han d'anar a part. Si bé els anteriors vídeo-poemes actuen a mode de separadors, conclusius o introductoris, les peces a tractar són apregonaments en els personatges i en llur essència poètica, també vital.

Tot i així, els apartats següents no engloben tan sols els vídeo-poemes de cada autor, sinó també el vídeo-poema final, el que és un cadàver exquisit resultat d'una introducció reflexiva i poemàtica de l'autor i la unió de fragments de poemes entre l'Esteban Martínez i la Cristina Martín. Donat que entre ells mostren clares diferències, s'han dividit en subapartats dins el subapartat que ja és el cadàver exquisit esmentat.

7.2.2.10.1. *El niño salió del cuento*

Aquest és el vídeo-poema final, sense comptar el cadàver exquisit, de l'autor de *Mediastino*. Com s'ha esmentat abans, els vídeo-poemes finals tracten de ser un fragment d'ànima dels personatges, esdevenir-ne una màxima representació, de llurs estils i personalitats. D'acord a això, l'autor ha escollit del seu repertori un poema referent al procés escriptural, que és del que tracta, en definitiva, aquest projecte. Així, abans de fer l'anàlisi, la transcripció en prosa del poema original en castellà de l'autor és la següent:

“El nen eixí del conte per a comptar fantasmes. Reconeix els seus llençols perquè duen un estampat d'animal no viu. Reconeix la seva olor a nounat i llet materna rànica. Reconeix la seva cara en la respiració que ceneix la tela al forat de la boca. Mai és tard i la nit plaga amb violència les pupil·les. Sempre és aviat per la traca de gebre que aniquila les venes des de dins. El cervell batega, les mans bateguen. La llengua, la saliva, les genives bateguen inflamades de paraula, pus i vida. I rebenten i salpiquen, tenyeixen, ensutgen del color d'una cara enfonsada en àcid els llençols que m'esclafen com el mur-món de cristall d'un mim. Em veig el firmament al lloc d'on hauria de regalimar la meva sang, sobre la vibració del clapoteig que m'oculta ofegat en mi. I escric. Escric, escric, escric amb el puny ficat a la matriu esquinqada de la Mare Poesia. I vomito en mi el past de retines de moltes nits sens més sostre que els meus porus. I acabo amb mi per a escapar del clima que tan sols existeix a partir de la primera membrana que desprotegeix [sic] al meu cervell”.

El poema escollit evoca una successió d'imatges vertiginosa. És per això que al vídeo-poema s'han emprant moltíssimes imatges que tracten de fer referència a cada paraula, prenent les més representatives. Els mots considerats com a evocatius han estat els següents: *fantasmes, llençols, no viu, llet, cara, respiració, boca, nit, violència, aniquila, cervell, batega, mans, llengua, saliva, genives, paraula, pus, vida, m'esclafen, firmament, sang, clapoteig, ofegat en mi, escric, puny, Mare Poesia, retines, clima i membrana*. Aquestes, potser, són les paraules que més imatges transmeten. És difícil, doncs, concretar una història al voltant d'aquesta peça, car és un cúmul de sensacions metafòriques experimentades durant l'escriptura d'un poema. Tot i així, un resum gràfic de la història és el de les següents imatges.



Fig. 7.32. Història de *El niño salió del cuento*. Font: Elaboració pròpia.

En un ordre a partir de files d'esquerra a dreta, s'explica la relació paraula-imatge sense concretar-ne exactament el significat, car cal deixar palesos uns primers punts esclaridors.

En la primera fila, la primera figura simbolitza els *fantasmes* (el *no viu*) i els *llençols* (la *llet*), a més de *cara* (la *respiració* i la *boca*). Així, l'actriu, mare de l'autor, coberta amb un llençol blanc, cenyit a la cara, respira fortament emulant un fantasma. La segona imatge reflecteix la *nit* i la *violència*, mostrant un *time lapse* molt ràpid dels núvols passant sobre la lluna (referència a l'ull i la navalla de Luis Buñuel). Unida als mots *violència*, *aniquila* i *no viu*, la tercera figura és l'espina d'un peix, el residu d'una existència.

A la segona fila, les dues primeres imatges són representacions concretes dels mots *llengua*, *saliva* i *genives*. La tercera fa referència a *paraula*, mostrant una bombeta encesa i enllaça amb les dues primeres figures de la tercera fila, on es mostren uns núvols (la

blancor ennegrida dels quals fa referència a *pus*) i un cos ancià (la *vida*), l'avi de l'autor. La tercera figura és el braç pigat (la *sang* endins, el *firmament* en la pell).

A la quarta fila, es representen els mots *clapoteig*, *ofegat en mi* (el llapis trencat que sura a l'aigua), *escric*, *Mare Poesia* (les mans escrivint a la llibreta el mot "poesia") i *clima* (en referència al foc, el foli de llibreta bleint). I a la darrera fila, lligada a l'anterior, apareixen els mots *cervell* (l'escriptura en sí), *m'esclafen*, *puny* (les mans esquinçant i arrugant la llibreta), *retines* i *membrana* (l'ull de la darrera figura). A continuació se n'especifica la història interpretativa, englobant-ne la significança. El procés explica la incubació, la concepció, la plasmació i el païment de l'escriptura poemàtica.

Aquest vídeo-poema narra les sensacions percebudes, metafòricament, per l'autor mentre escriu poesia. Inicialment, l'autor ha de "sortir" a buscar el poema, experimentar la incubació, que és també una manera de buscar-se a sí mateix, introspectivament. Indagant en sí mateix troba sentiments passats, alguns de morts (*fantasmes*, *no viu*) i s'hi reconeix distorsionat (*llençols* que difuminen la seva *cara*, el passat reflectit com a "llet materna rànica"). Aquesta presència encara viu, d'alguna manera (la *boca*, símbol de l'autor i constantment apareguda al projecte, aquí té una *respiració* marcada, viva). L'autor acostuma a escriure durant la *nit*, lluitant contra la son per a escriure (*violència*), sovint cercant un estat hipnagògic. Així, trobar el poema, en un estat tan dèbil, el fereix sobtosament, com un calfred ("la traca de gebre que aniquila les venes des de dins").

Segueix la concepció. Amb l'escriptura tot es desperta, és una activació no només mental sinó també física ("El cervell batega, les mans bateguen. La llengua, la saliva, les genives bateguen"). Aquesta tensió física és la tensió de la poesia, una inflamació de *paraula* (l'escriptura), *pus* (el dolor d'aquesta) i *vida* (l'autor considera la poesia indestruïble de la vida i viceversa).

En la tercera part, l'escriptura, la plasmació. Aquests components que inflamen a l'autor, al final surten a la llum i taquen la indefinició d'un mateix ("el color d'una cara enfonsada en àcid") de poesia, malgrat que aleshores aquesta capa opaca pesi més. D'aquesta manera, s'imposa la vida (el *firmament*, les pigues d'un cos viu) sobre la mort ("el lloc d'on hauria de regalimar la meva sang", temptativa de no-vida), aquella que, en certa manera, encara duu a sobre com a pensament (el *clapoteig*, hi ha quelcom viu sota la superfície, i és la mort). Aleshores, l'escriptura succeeix violentament, amb una dominació de la poesia, de

la mestra i creadora (“escric amb el puny ficat dins la matriu esquinqada de la Mare Poesia”).

Finalment, el païment, la reflexió envers tot allò escrit i la seva utilitat. Com a resultat, s’escriu tot el que s’ha vist i sentit en els moments de tedi i insomni (“el past de retines de moltes nits”). Tot i així, l’escriptura és debades, ja que malgrat la quantitat de pàgines i pàgines escrites (*membrana*), el dolor, l’incendi i la fred (el *clima*) seguirà podent eliminar les proteccions de paper que són, al cap i a la fi, la poesia.

7.2.2.10.1.1. Tractament de la imatge

En el poema final de l’autor, el tractament de la imatge ha estat dut a terme en referència al fotògraf Joaquim Pla Janini, fet esmentat a seva secció a l’apartat 5. *Anàlisi de referents* (pàgina 27). Així, els efectes aplicats han estat els següents: contrast de *Pure Contrast*, blanc i negre, temperatura i corbes RGB.

Primerament, s’ha aplicat el contrast a fi de ressaltar les ombres i ressaltar millor els elements filmats. D’aquesta manera, s’ha obtingut el següent primer resultat.

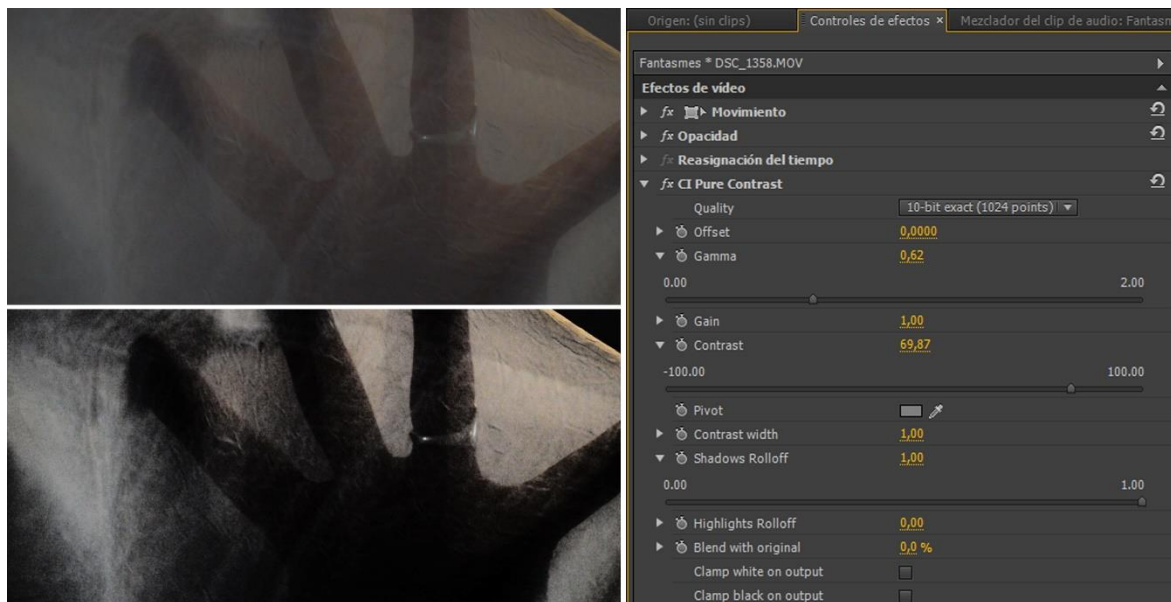


Fig. 7.33. Contrast de *El niño salió del cuento*. Font: Elaboració pròpia.

L’aplicació del contrast a servit per a eliminar certs detalls tonals de la pell de l’actriu, fet que l’ha atorgat al personatge un aire més fantasmal i menys humà, més ombrívol i menys versemblant.

En segon i últim lloc, pel que fa a la imatge, s'ha aplicat el blanc i negre a fi de poder afegir-hi, amb les corbes RGB potenciant el verd, un tint verdós. A més, s'ha aplicat un punt de temperatura freda per a dirigir el verd a una tonalitat blavosa.

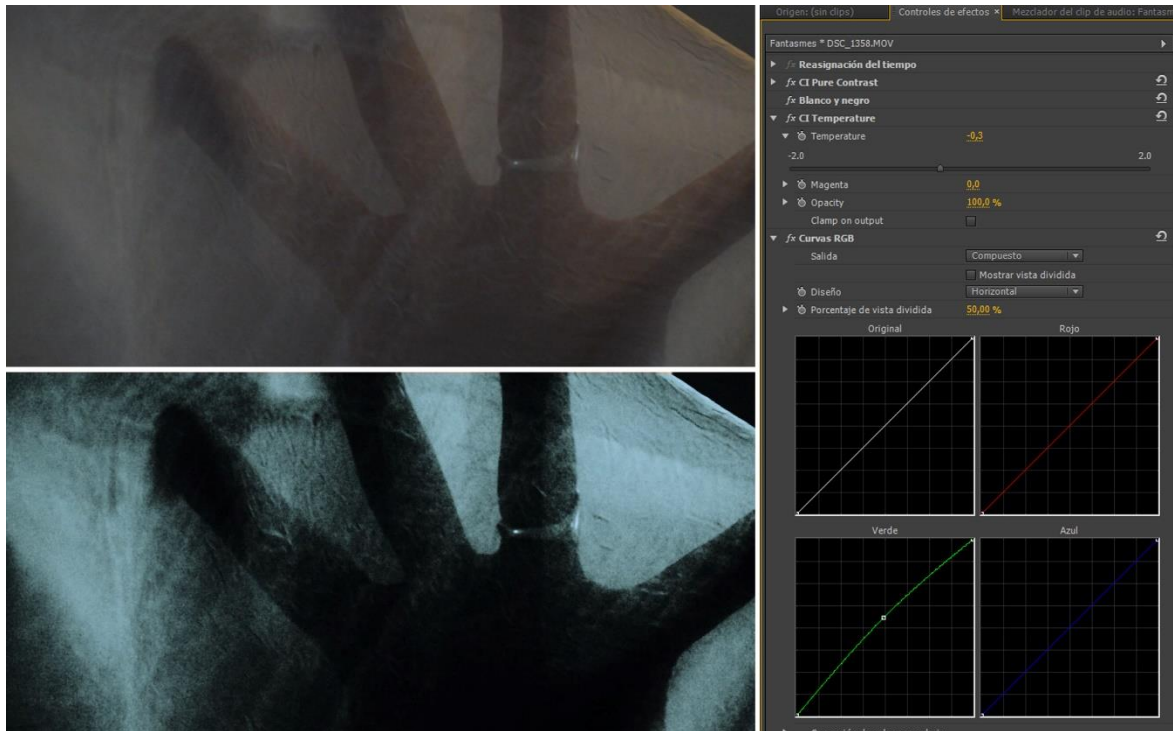


Fig. 7.34. Temperatura i corbes RGB de *El niño salió del cuento*. Font: Elaboració pròpia.

7.2.2.10.1.2. Tractament del so

Pel que fa al so, l'edició d'aquest vídeo-poema ha cercat diversos recursos, els qual tracten de dotar l'àudio d'aquesta peça d'un objectiu sensorial El so final prové de dues fonts: veu (dividida en tres, avall en rosat, groc i verd) i guitarra (dividida en dos, colors lila i blau).

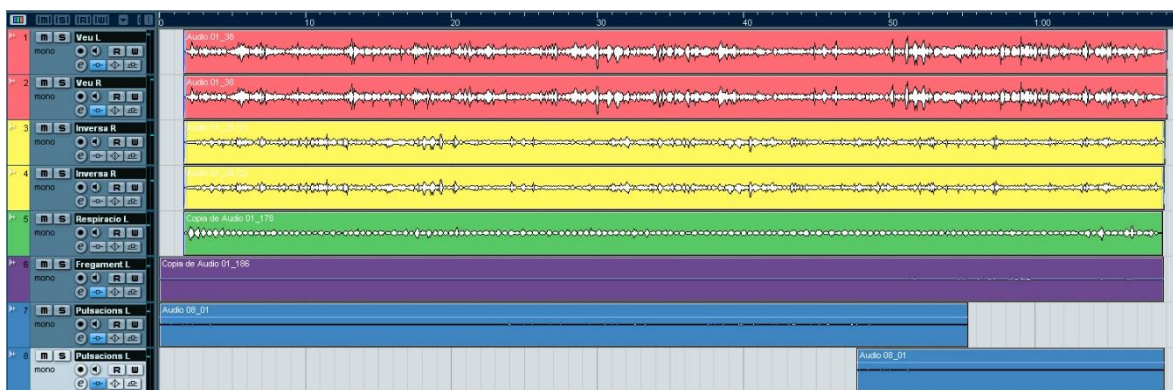


Fig. 7.35. Pistes d'àudio de *El niño salió del cuento*. Font: Elaboració pròpia.

Com s'ha dit al paràgraf anterior, la veu s'ha emprat de tres maneres diferents. Cal matisar, però, que donats els requeriments sonors de la peça en referència a l'aspecte visual, la ràpida successió d'imatges, la velocitat de lectura ha estat ràpida, compassada amb la imatge. Així doncs, la primera veu emprada, la pista verda, es tracta d'una respiració compulsiva sense cap efecte. La segona, la pista groga, és la veu de l'autor invertida, sense cap efecte més.

Finalment, la tercera veu, pista rosada, és la recitació del poema en sí, llegit a un ritme ràpid. Aquesta darrera veu, que n'és la principal, sí que consta de dos efectes aplicats a *Nuendo 6*: distorsió i polidesa. La distorsió s'ha dut a terme amb l'*AmpSimulator*, el simulador d'amplificador (figura de dalt a la dreta), escollint l'efecte predeterminat *Transistor Clean*, que simula el so d'una ràdio vella però lleugerament nítida. L'altre efecte aplicat, de polidesa, s'ha fet a través d'un limitador, aplicant el *Mastering – Light peak limitin*, a fi d'equilibrar-ne la sonoritat (figura de la dreta, Fig. 7.36). Aquesta veu, a diferència de les altres, governa els dos canals, el de la dreta i el de l'esquerra. En els casos anteriors, en canvi, la veu invertida s'ha dirigit al canal dret, mentre que la respiració s'ha dut al canal esquerre.



Els sons han estat produïts amb guitarra elèctrica i a no poden considerar-se com a musicals: són, més aviat, sorolls molestos. La decisió d'aquesta molèstia a través de l'àudio ve donada pels mateixos motius que en altres vídeo-poemes, és a dir, a fi de retenir a l'espectador i provocar certa tensió sensorial. Ambdós sons han estat duts al canal esquerre i tenen el mateix efecte d'*AmpSimulator* de *Nuendo 6*, però són diferents.

D'una banda, un dels sons ha resultat del fregament frenètic de les cordes de la guitarra elèctrica mitjançant una pua. D'altra banda, l'últim so s'ha elaborat polsant les cordes als darrers trastos però sense arpeggiar la guitarra, sinó cobrint amb una mà les cordes lliures, ensordint el so. D'aquesta manera, s'ha obtingut un tall d'àudio crispant que s'adapta eficientment a la peça visual que complementa.

En quant a l'experiència sensorial que aquestes decisions sonores transmeten, es creu que les execucions realitzades amb la guitarra reflecteixen una sensació d'escorcoll. Els fregaments resulten traduïts en esgarrapades interiors, mentre que el frenesí de les pulsacions en la simulació d'una aranya caminant. Juntament amb les veus emprades, s'aconsegueix un efecte força ombrívol, que remet a les possessions i d'altres característiques de la màgia negra com ho fa la veu invertida. És per això que aquest vídeo-poema podria considerar-se la traducció audiovisual de la possessió poètica de l'autor a l'hora d'escriure.

7.2.2.10.2. *Y ahora ¿qué nos queda?*

E darrers poemes tracten de mostrar encara més les personalitat dels personatges. Així, el poema escollit per a l'Esteban Martínez (*Y ahora ¿qué nos queda?*, del llibre *Carencias*), original en castellà i transcrit aquí a prosa, ha estat el següent:

“I ara què ens queda? Dir sense rubor que ens queda la poesia, a qui no fereix? La poesia és tan inútil com els jardins edènics. Agafes una poma i et condemnen. Ni la bellesa resisteix. Tan sols l'idea d'allò bell ens pesa com plom”.

Aquest és un poema molt revelador sobre la personalitat de l'Esteban Martínez. Primer, però, abans de les imatges suggerides i de l'anàlisi complet, cal remarcar les paraules més rellevants: *fereix*, *inútil*, *jardins edènics*, *poma*, *bellesa* i *pesa com plom*.

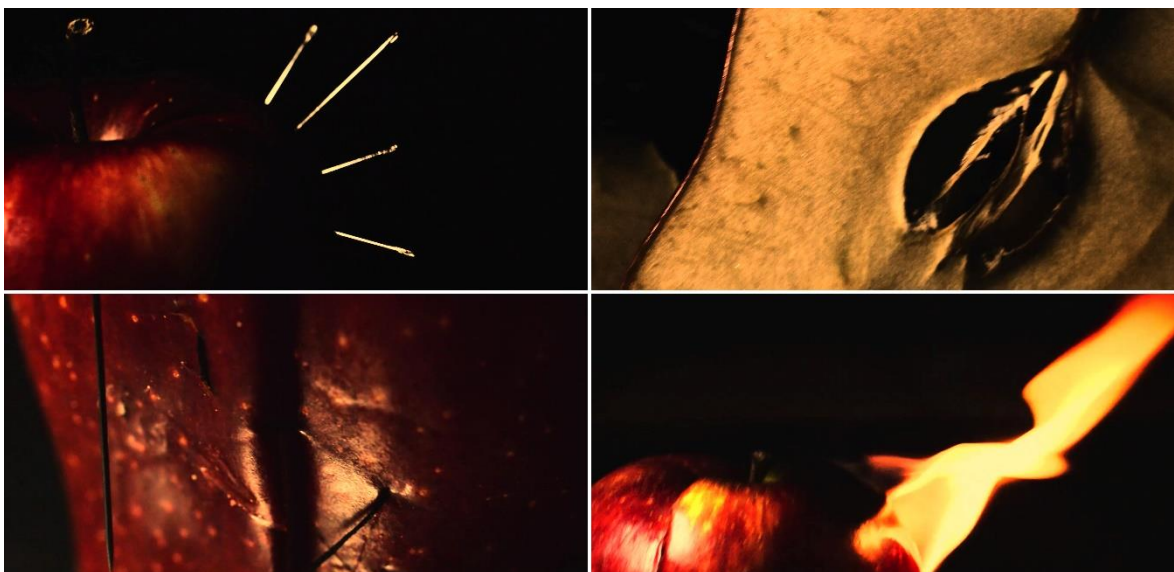


Fig. 7.37. Història de *Y ahora ¿qué nos queda?* Font: Elaboració pròpia.

En la història apareix una poma vermella i el mateix pla revela que duu unes agulles clavades. Després, es mostra l'interior de la poma, lleugerament marcida. D'aquesta separació neix una unió, la poma apareix recomposta però gràcies a fil i agulla, car ha estat cosida. Finalment, la poma apareix cremant.

Realment, la frase que més força té d'aquest poema és “Ni la bellesa resisteix. Tan sols l'idea d'allò bell ens pesa com plom”. S'han sospesat totes les opcions possibles per a recrear el poema en base a aquest vers, però ha estat impossible. Al final, s'ha recorregut a la imatge més evident del poema, la de la poma. Assignar l'adjectiu esmentat no és menysprear el resultat final, sinó tenir consciència que el símbol de la poma ha estat explotat múltiples vegades en la recreació artística dels jardins edènics, concretament pel que respecta al relat del Gènesi. Tot i així, es considera que el resultat ha estat òptim i s'ha aconseguit un efecte diferent, jugant creativament amb l'objecte central, la poma.

El poema pot ser traduït, desxifrant els codis de l'Esteban Martínez que empra per emmascarar-se sota la poesia, en una negació propi ésser. El poeta considera que abastar la bellesa total de la poesia és inútil, car sempre hi ha detractors menystenint-la o la força superior del propi jo qui la menysprea. Aleshores, aquest vídeo-poema ha tractat de recrear les modificacions que pateix la poesia a fi d'esbrinar la veritat, constants construccions i reconstruccions que, finalment, acaben per cremar la poesia, per esvanir-la.

D'aquesta manera, es mostra la poma, que és el poema i alhora símbol dels *jardins edènics*, però aquesta té *ferides*, representades amb les agulles que duu clavades. Cercant la bellesa, la poma és dividida, partida en dues meitats, les quals resulten marcides, lluny de la bellesa tal i com és entesa, un acte *inútil*. Al final, després d'un intent de reconstruir allò trencat, després de cosir la poma, de reparar el poema, tot cedeix i cau, car *pesa com plom*. Així, la poma acaba cremant, acció realitzada amb l'ús de pastilles d'encendre la llar de foc introduïdes a través d'un forat al darrere de la fruita.

7.2.2.10.2.1. Tractament de la imatge

L'edició d'aquest vídeo-poema ha buscat ressaltar la poma i el foc del lloc de rodatge, un fet difícil tenint en compte que s'ha filmat càmera en mà. La filmació s'ha dut a terme col·locant una planxa d'acer a terra. Els impediments visuals, com ara plantes o parets del pati, han estat eliminats gràcies a una filmació correcta i l'aplicació dels efectes

esmentats, els quals han estat contrast de *Pure Contrast*, temperatura i gra amb *Holy Grain*.

El primer efecte s'ha aplicat a fi d'aïllar la poma i destriar els colors de la resta d'elements, així com per a emfatitzar les ombres de la polpa, que semblen cicatrius. El segon efecte ha estat complementari, car ha afegit una aparença de podridura a la poma partida per la meitat. El tercer, el gra, ha estat aplicat per a reduir la negror total del contrast i afegir textura. Considerats els canvis, el resultat, mostrant imatges de l'abans i del després i adjunta la variació paramètrica del contrast, és el següent.

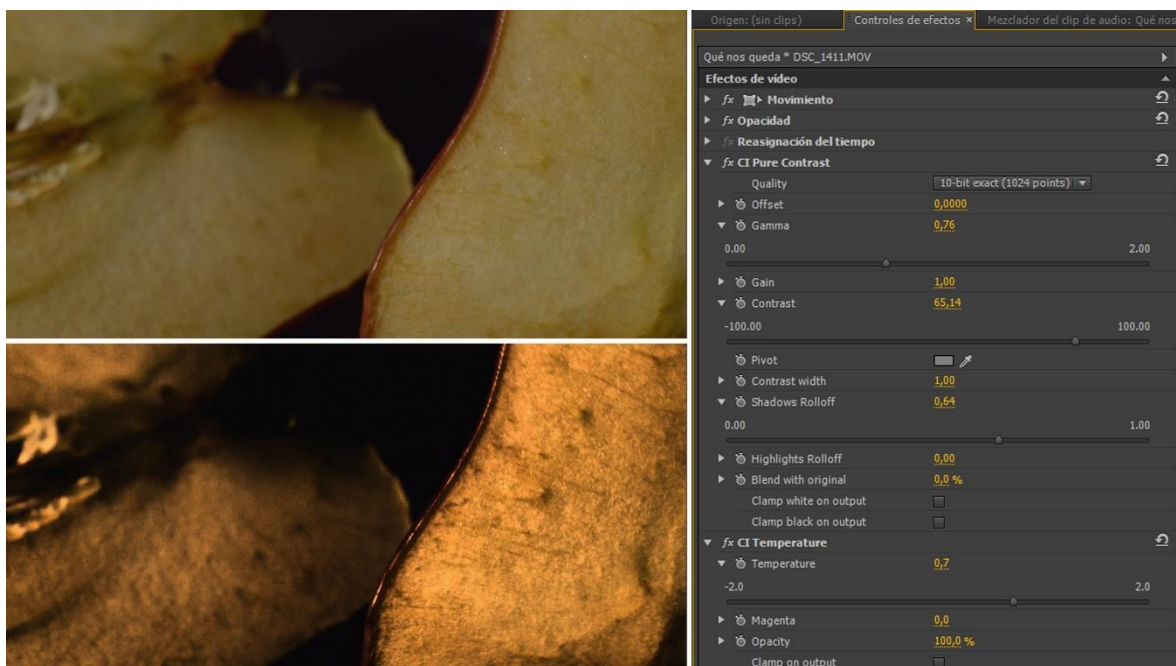


Fig. 7.38. Contrast, temperatura i granulat de *Y ahora ¿qué nos queda?* Font: Elaboració pròpia.

7.2.2.10.2.2. Tractament del so

El so d'aquest vídeo-poema tan sols ocupa dos aspectes, referents a la música i la veu. D'una banda, la veu en off emprada ha estat la de l'Esteban Martínez recitant el seu propi poema. A causa dels sons no desitjats copsats pel micròfon, s'ha aplicat l'efecte d'*AmpSimulator* de *Nuendo 6*, comentat a altres apartats. Aquest efecte l'ha atorgat textura i ha permès reduir considerablement els sons de fons, com també ha estat possible gràcies a la música de fons.

La música emprada ha estat de caire eclesiàstic, donat que el poema tracta, en certa manera, el gènesi referint-se als jardins edènics. S'ha escollit la cançó de bressol catòlica *La mare de Déu* interpretada per la Capella Reial de Catalunya, cantada per la soprano Montserrat Figueres i dirigida pel director i musicòleg Jordi Savall. L'elecció d'aquesta cançó resulta d'una decisió personal de l'autor. A més a més, musicalment, és una cançó de melodia força intrigant i obscura, malgrat tractar-se d'una cançó de bressol religiosa.

La cançó sols ha estat editada pel que fa a la inversió de velocitat. Així, la cançó s'inicia en el vídeo-poema del revés, car la melodia és la mateixa que a l'inici. A més a més, s'ha retallat de tal manera que tant bon punt la soprano comença a cantar –en aquest cas, acaba– aparegui la poma en flames, banyant de divinitat la crema, a mode de metàfora de la purificació poemàtica.

7.2.2.10.3. Soy la Niña

De nou, el poema final del poeta ha estat escollit cercant-ne una bona representació. En el cas de la Cristina Martín, s'ha escollit un poema del seu blog personal (del 28 de Desembre del 2008). El poema, traduït a català i transcrit a prosa, és el següent:

“Sóc la Nena. Ningú entra en aquest joc. Tan sols la pluja i un boli [sic] per rebentar llibretes. Acumulo poemes a prop dels meus pits. Blanca, nena i desendreçada. Jo. La que va volar sobre el niu. Acumulo trossos de bombetes en les mans. No és necessari un llenguatge compartit. El món on habito no reconeix les paraules...”

Donada la dificultat de les imatges que aquest poema suggereix, s'ha cercat una reproducció relativament fàcil però potent i complementària. Les paraules identificades com a cabdals per l'anàlisi són les següents: *nena*, *joc*, *pluja*, *boli* [sic], *llibretes*, *poemes*, *desendreçada*, *niu*, *bombetes*, *llenguatge* i *no reconeix les paraules*. Així, la història construïda es mostra amb els fotogrames de la imatge següent.

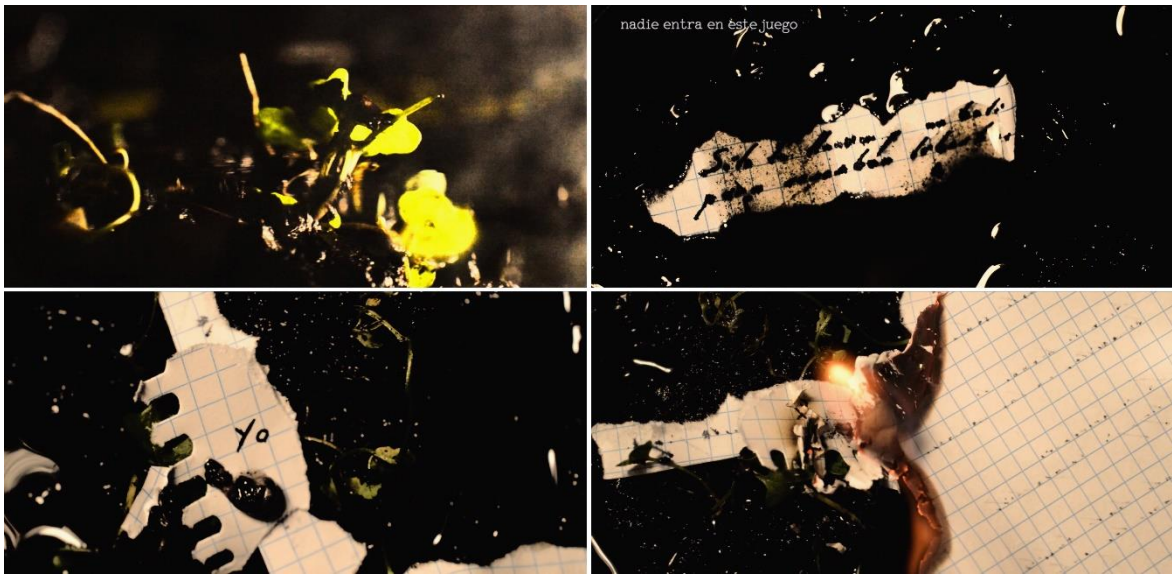


Fig. 7.39. Història de *Soy la Niña*. Font: Elaboració pròpia.

La història mostra una mena de terrari amb terra molla i diverses plantes petites. Càmera en mà, la imatge fa una recerca les paraules del poema escrites en diversos bocins de llibreta. Finalment, un tros gran de llibreta comença a cremar. S’ha escollit l’element de la terra, junt amb el foc, per relació a la Cristina Martín. Aquesta poeta és jardinerera d’ofici (terra, plantes), d’una banda, i duu el cabell pèl-roig (foc). Amb això, s’ha cercat recrear el seu entorn mental on construeix els poemes, a partir d’un poema tan íntim i personal

D’aquesta manera, la *nena* és simbolitzada mitjançant les plantes, car són petites, mentre que el *joc* realitzat consisteix en la unió de cada frase amb la següent, d’acord a la veu en off que recita el poema, la de l’Helena Fernández. La *pluja* es reflecteix en els bassals mínims que hi ha a la terra avocada, l’espai de filmació de la qual ha estat un recipient de vidre. Alhora, la terra que s’entreveu simula el *niu*, element terrè però relacionat amb el vol (“la que va volar”), on s’hi cultiven restes de *poemes* (*llenguatge*, escrits a fulls de *llibreta desendreçats*) i vida mínima. Finalment, les *bombetes* s’han representat mitjançant la llum que projecte la flama final, la qual enllaça la frase *no reconeix les paraules*, induint a una immolació de la paraula, la combustió espontània.

7.2.2.10.3.1. Tractament de la imatge

L'espai de rodatge d'aquest vídeo-poema ha estat un petit recipient cilíndric amb la base coberta de terra. Una consideració d'il·luminació ha estat emprar el llum d'escriptori flexible, permetent una projecció més direccional i menys espai contaminat de llum.

A part d'això, una de les tasques de l'edició ha consistit en enfosquir la imatge amb *Pure Contrast*, equilibrant-ne la llum, a fi d'evitar imatges de la casa i aïllar els elements. Afegit a aquest efecte, s'ha aplicat una tonalitat càlida per a compensar la imatge original. A més a més, s'ha aplicat un lleu granulat, el de *Holy Grain* de 35mm. El resultat és el següent:

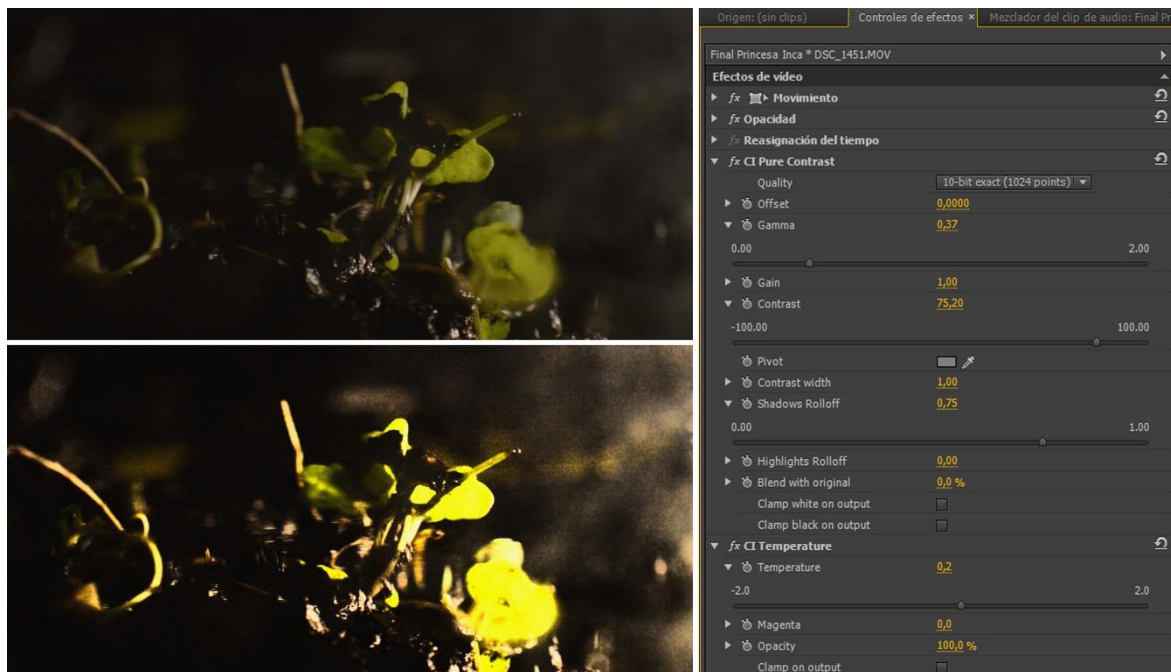


Fig. 7.40. Contrast i temperatura de *Soy la Niña*. Font: Elaboració pròpia.

7.2.2.10.3.2. Tractament del so

El so d'aquest vídeo-poema prové de tres fonts: la veu en off de l'Helena Fernández, un efecte de so d'excavació (gratuïtament descarregat) i un soroll greu. Els tres elements, en conjunt amb la peça, atorguen sobrietat a la narració i en potencien la imatge, car passen a segona plana i queden com una petita reminiscència sonora, tret de la veu.

No ha estat aplicat cap efecte. Tot i així, cal explicar la generació del to. S'ha fet ús del *TestGenerator* de *Nuendo 6* a fi de generar un to a una freqüència greu, severa, com ho ha

estat a 35.79Hz amb un guany de -10.5dB. aquest efecte ha estat aplicat sobre una pista d'àudio qualsevol per a convertir-la en freqüència mantinguda.

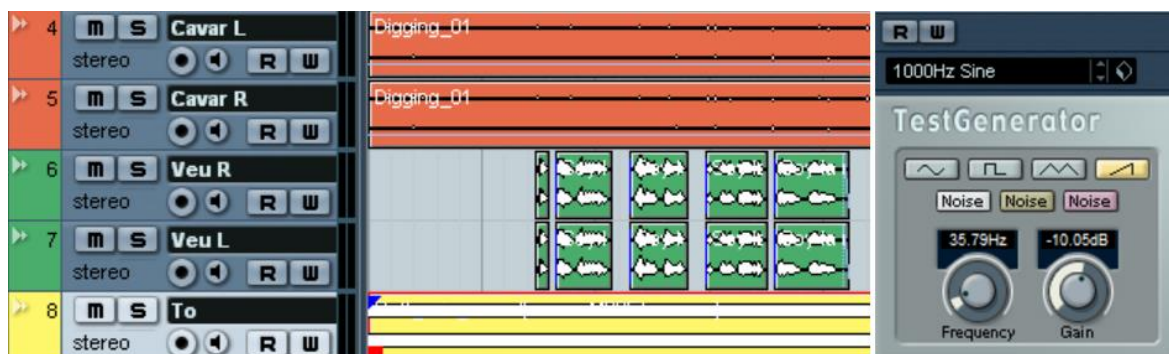


Fig. 7.41. Distribució de pistes i *TestGenerator* de *Soy la Niña*. Font: Elaboració pròpia.

7.2.2.10.4. Cadàver exquisit

Un cop enllestits els poemes finals de *Mediastino* es dona pas al cadàver exquisit final. Un cadàver exquisit és una obra resultat de la juxtaposició de dos elements a priori inconnexos. Tot i així, l'autor, amb l'aprenentatge adquirit durant la construcció dels diàlegs en absència, que en certa manera és una creació semblant al cadàver exquisit, ha unit un poema de la Cristina Martín i un de l'Esteban Martínez a mode de cloenda. A més a més, s'ha escrit un poema a mode d'introducció d'aquesta composició. És per aquest motiu que aquest apartat es subdivideix en dos, essent un pertanyent a la introducció i l'altre al cadàver exquisit com a tal.

7.2.2.10.4.1. *Hijo del cerebro y de la víscera*

Ha estat necessària l'escriptura d'un nou poema que introdueixi el cadàver exquisit i també unifiqui a l'autor amb els poetes entrevistats. S'ha fet una reflexió en profunditat sobre qui és l'autor respecte a l'Esteban Martínez i la Cristina Martín. Amb això, s'ha arribat a la conclusió que n'és el mediastí, és a dir, l'element que rau entre la poesia visceral de la Cristina Martín i la poesia cerebral de l'Esteban Martínez, essent-ne un hereu poètic donada la categoria de referent que aquests poetes són per l'autor. S'ha escrit un poema breu titulat *Hijo del cerebro y de la víscera*, que és el següent, traduït a català: "Fill del cervell i de la víscera. Respiro. Estic enmig. Sóc enmig. Respiro. Vida, temps, mort, poesia: ¿què has fet de mi? ¿Què has fet..."

Tenint en compte que aquest petit vídeo-poema es desarma de la resta, no s'ha cercat una traducció de les paraules al llenguatge visual. Així, s'ha optat per obeir a la tendència de l'autor amb la filmació de la boca del mateix recitant el poema des de diversos punts de vista. L'últim pla de la boca mostra, amb commutació animada, el títol del cadàver exquisit, *Poesía*, i persisteix fins a un pla previ a les imatges de l'Esteban Martínez i la Cristina Martín. La imatge-nexe escollida és la d'una aranya, metaforitzant el lligam dels tres personatges amb els filaments de la teranyina. El rodatge, doncs, ha tingut lloc a l'habitació de l'autor emprant la càmera fixa, car s'ha filmat ell mateix, i el llum flexible. El resultat ha estat el següent.

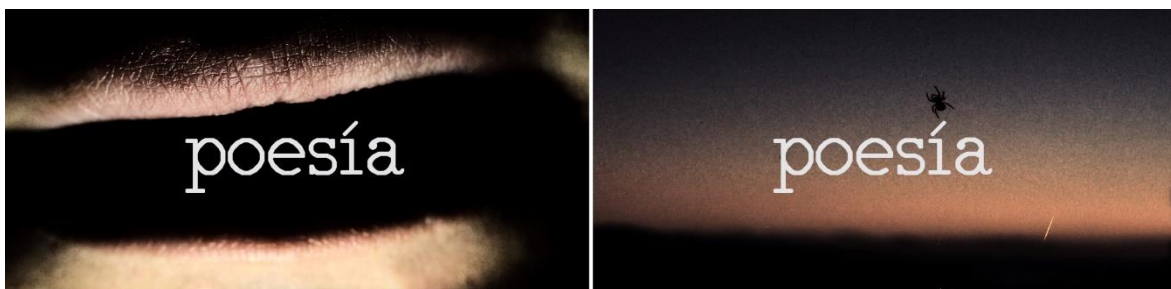


Fig. 7.42. Història de *Hijo del cerebro y de la viscera*. Font: Elaboració pròpia.

7.2.2.10.4.1.1. Tractament de la imatge

S'ha optat pel color, aplicant un contrast similar al de la segona part del cadàver exquisit. D'aquesta manera, s'ha aplicat l'efecte *Pure Contrast*.

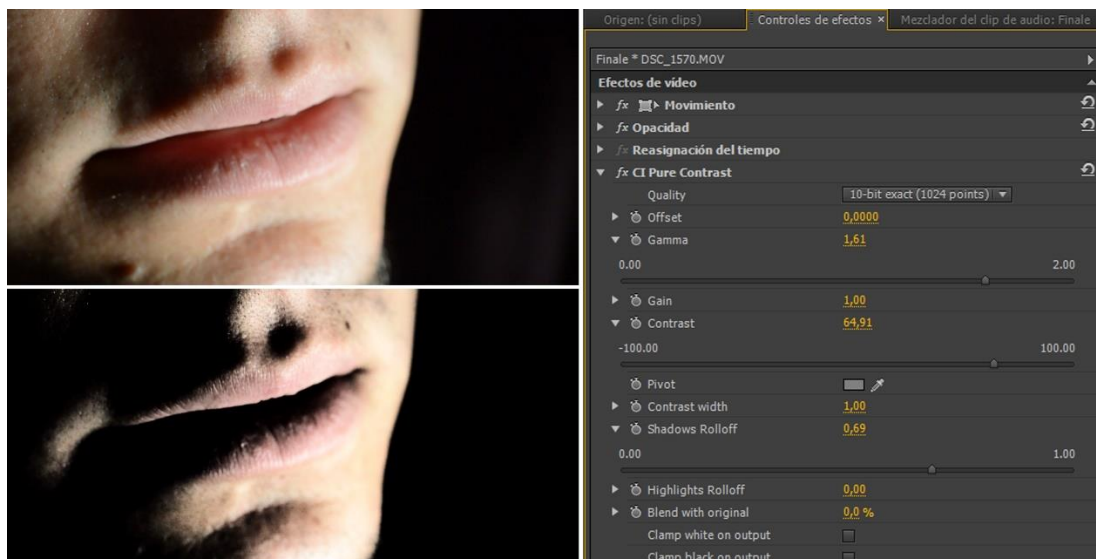


Fig. 7.43. Color contrastat de *Hijo del cerebro y de la viscera*. Font: Elaboració pròpia.

7.2.2.10.4.1.2. Tractament del so

D'una banda, s'ha emprat un distorsionador de la veu, el mateix que en altres vídeo-poemes com el següent de la Cristina Martín i l'Esteban Martínez: l'*AmpSimulator* de *Nuendo 6*. A més, a fi de normalitzar el so de fons destriable de la veu, s'ha enregistrat una curta durada de silenci i s'ha augmentat, obtenint una textura de fons adient en relació a la veu. Aquesta decisió ha estat presa d'acord a la mala qualitat de la veu enregistrada.

Havent de procedir a una filmació alhora que un enregistrament, l'elecció de la boca ha suposat una dificultat respecte a l'emplaçament del micròfon. Aquest necessitava de suficient proximitat envers la boca per a copsar el so, però alhora cert distanciament a fi de no ocupar l'espai d'enquadrament del personatge. El problema, doncs, ha procedit d'un mal enregistrament de la veu, donada la direcció d'aquesta, i tot un seguit de sorolls indesitjables. Aquests han estat el del propi ordinador i el so del carrer davant la cambra, copsant cridòria d'un bar, crits de nens i múltiples motors de vehicle en moviment.

Tot i així, es considera que l'elecció del distorsionador de veu sumat al silenci apujat ha resultat en una bona coordinació sonora. Per tant, la reducció del so ambient molest ha estat satisfactòria i, escoltant la peça, no hi ha cap molèstia tret de la generada pel propi autor.

7.2.2.10.4.2. *Vida, sólo vida*

L'exercici d'unir dos textos de dos poetes tan diferents, contràriament al que es creia en un principi, no ha estat pas difícil. Sí ho ha estat, però, l'elecció dels poemes, malgrat que ja hi havia una fita imposada. El criteri dels poemes a escollir ha consistit en filtrar tan sols aquells versos que, únicament i exclusiva, fessin referència a l'escriptura, a la plasmació d'un poema. Un cop trobats els poemes esmentats, que són *Escritura en acto* (de *Paisajes de la voz*) i *No son palabras sino gritos* (de *La mujer-precipicio*), de l'Esteban Martínez i la Cristina Martín, respectivament, s'ha procedit a construir el poema final, el resultat literari del qual ha estat aquest, transcrit a prosa i traduït al català:

“Els anys han fet de tu silueta fortificada d'un contorn: esbós precís dels teus propis límits. A això en diem els homes biografia. I tal i com arriba la paraula, arriba el vòmit, ha arribat el temps de desbordar-te com una gota que, per sorpresa,

s'inflama, s'estova i allibera l'aigua sobre la terra. Arriba una pau pel meu cos, els meus ulls, per la meva ànima-ventre adolorida. Arriba la pau pel meu cigarret enfonsat a la pell, la pau d'una dona cendrer, o una colobra bruta o reina, tant se val. Esclafit, i tot el plasma amniòtic d'una vida en la pols llevada d'un sol poema. Perquè la poesia és vida, sols vida”.

D'igual manera que a la introducció anterior, el cadàver exquisit final no demana cap imatge tret de la revelació cromàtica dels poetes que han ofert llurs reflexions i poemes durant tot el metratge. El poema s'expressa per sí sol: l'escriptura d'un poema, l'arribada de la poesia, l'impuls que duu a escriure per necessitat. I és per aquest motiu que les imatges preses prenent de referent a Sergei Loznitsa, realitzant un retrat cinematogràfic, mostrant únicament als poetes mirant a càmera, deixant-se assaborir per l'espectador. Finalment, el vídeo-poema acaba i, mentre roman impresa a pantalla la frase *vida, sólo vida*, (impresa sobre la superposició de la boca de l'anterior vídeo-poema amb una doble imatge dels poetes) apareixen els ulls de l'autor, encara en cert anonim, i retorna la respiració inicial de *Mediastino* i els pulmons que han obert el documental amb els crèdits.



Fig. 7.44. Història de *Vida, sólo vida*. Font: Elaboració pròpia.

Tot comença des de la vida i acaba en la vida, mostrant aquesta respiració perpètua de la poesia, anatòmicament reflectida amb els pulmons de porc. La darrera presència de l'autor no es mostra com a exercici de rellevància envers el creador del projecte, sinó com a una mirada que espera la comprensió del missatge transmès, després el retorn als pulmons

inicials que bé poden ser el reflex de la moció que mou la seva existència: la poesia, l'oxigen revivificant de la poesia.

7.2.2.10.4.2.1. Tractament de la imatge

En aquest cas, s'ha optat per editar mínimament la imatge, dotant-la de certa vivesa però evitant una diferència exagerada envers l'original. Això ha estat així perquè la present escena cerca obrir una porta a la realitat més plana, mostrar a l'espectador als poetes en color, sense pràcticament efectes d'edició. L'únic efecte aplicat i ajustat ha estat el *Pure Contrast* de *Creative Impatience*, com mostren les imatges següents.

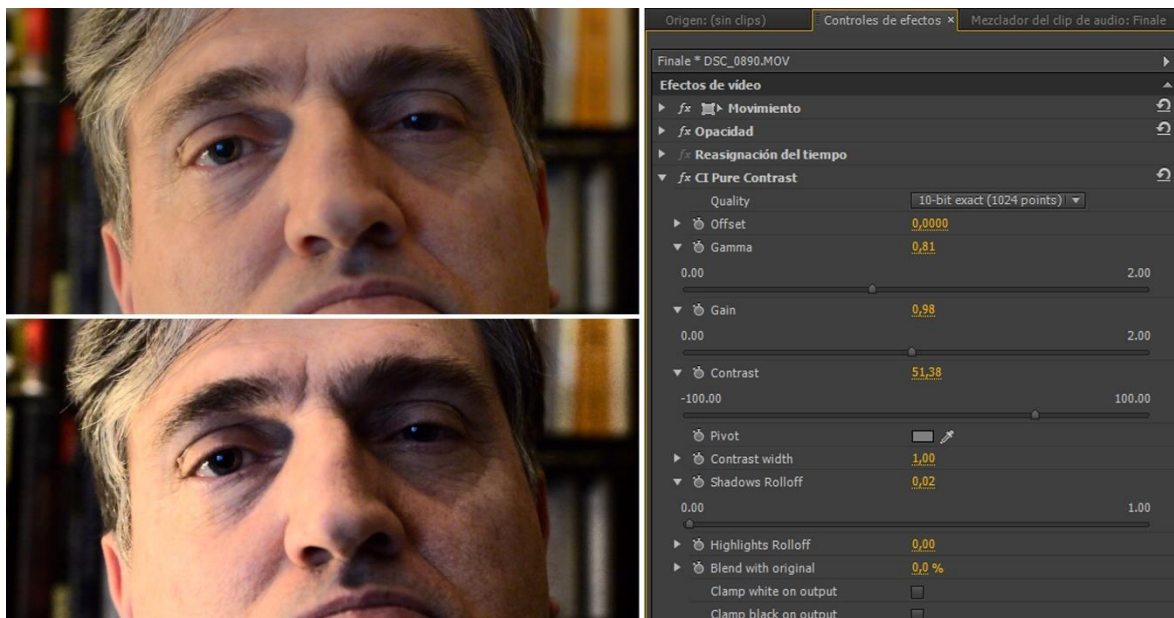


Fig. 7.45. Contrast de *Vida, sólo vida*. Font: Elaboració pròpia.

Cal afegir, pel que fa a la imatge, que s'ha realitzat una partició d'enquadrament a postproducció, amb l'*Adobe Premiere Pro CC*, a fi de mostrar alhora a l'Esteban Martínez i la Cristina Martín abans de finalitzar el vídeo-poema i revelar els ulls de l'autor. L'última aparició és dividida en parts superior i inferior, deixant cert espai del mig per a que succeeixi l'anàlisi tipogràfic dels mots sobre la poesia dits al llarg del documental. La imatge resultant ha estat la següent.

7.2.3. Imatges de farciment

Les imatges de farciment de *Mediastino* són aquelles que, redundantment, s'han fet servir per a farcir, complementar, l'explicació de quelcom. A més, també han estat útils a fi de tallar o escurçar algunes de les explicacions, evitant que la imatge de l'entrevista reveli l'edició de tall realitzada, malgrat que en alguns casos ha estat força inevitable. Aquestes imatges, doncs, són purament visuals, manquen de so tret del de l'entrevista, i és per aquest motiu que les explicacions donades al respecte seran tan sols sobre l'edició realitzada amb l'*Adobe Premiere Pro*, força semblant a la dels vídeo-poemes.

7.2.3.1. Formigues

El context que situa aquesta imatge de farciment és el d'una conversa entre l'Esteban Martínez i l'autor sobre la poesia, la figura del poeta, envers la societat. D'aquesta manera, s'ha emprat com a recurs visual la filmació d'un grapat de formigues esvalotades. L'edició d'aquestes imatges s'ha realitzat mitjançant contrast de *Creative Impatience* i un ajustament de la temperatura afegint més fredor. El motiu del contrast és remarcar la negror de les formigues, sobre un plàstic rovellat de color blanc, filmades càmera en mà. El resultat és el següent.

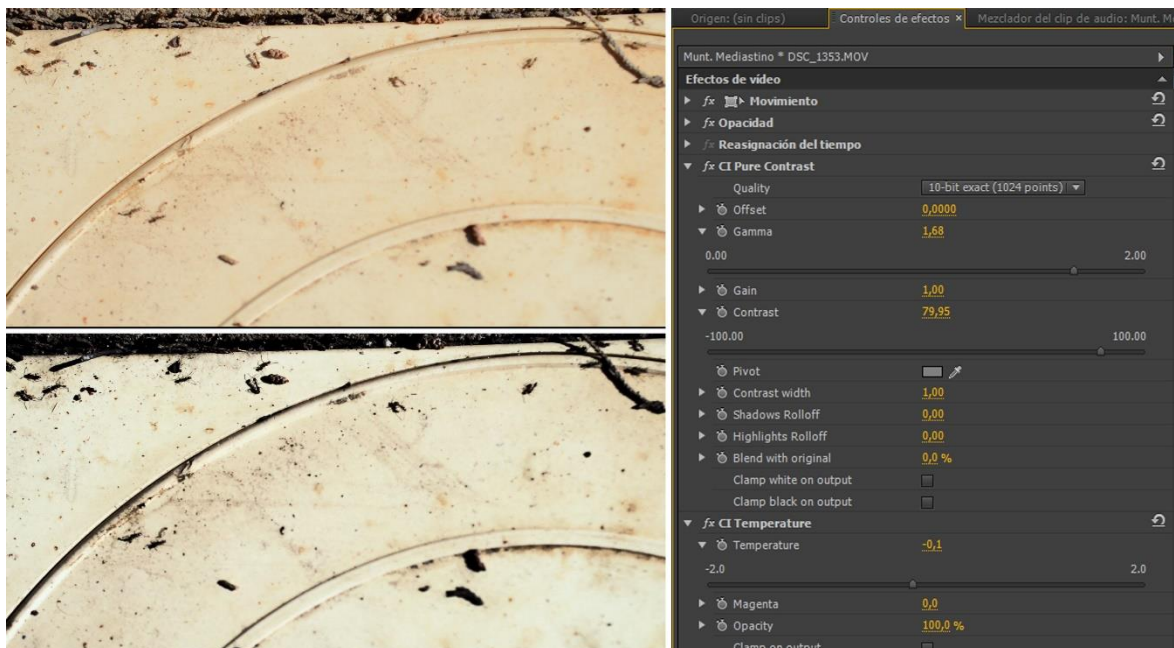


Fig. 7.48. Contrast de Formigues. Font: Elaboració pròpia.

7.2.3.2. Set

La Cristina Martín compara la pulsio escriptural amb la set. S'ha emprat com a imatge de farciment una actriu acaronant-se el coll, brut de terra, transmetent aridesa i sequedat. De nou, el contrast de *Pure Contrast* s'ha dut el mèrit remarcant negrors i blancors.

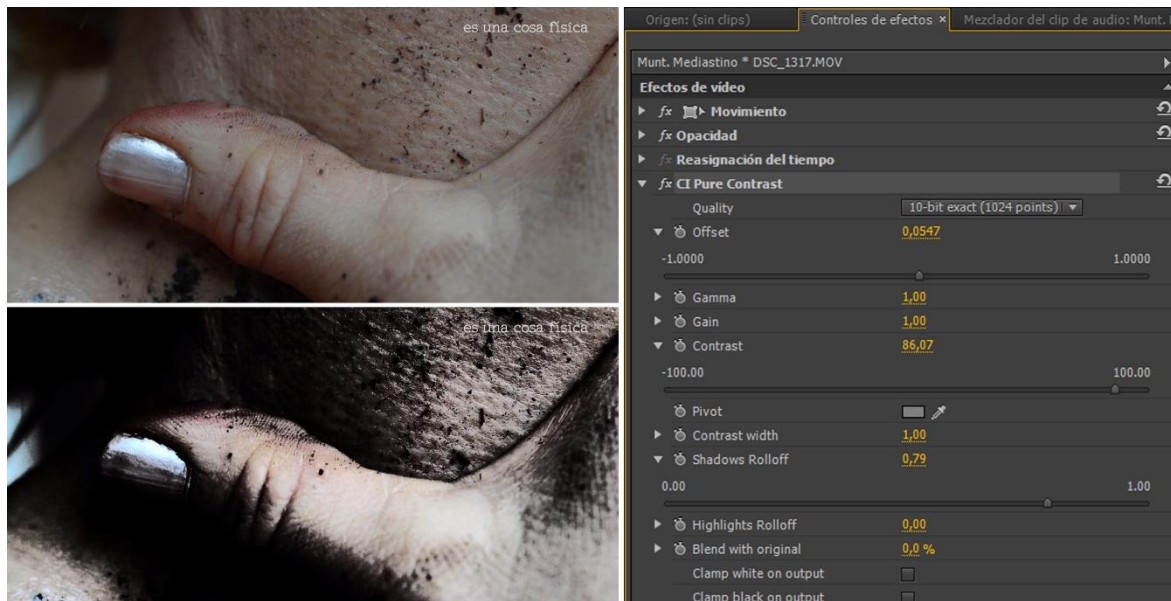


Fig. 7.49. Contrast de Set. Font: Elaboració pròpia.

7.2.3.3. Experimentació

L'autor expressa que s'ha d'escriure compulsivament, experimentar. Així, la imatge de farciment és un seguit de plans mostrant llibretes guixades de l'autor. S'ha aplicat *Pure Contrast* per a ressaltar-ne les paraules.

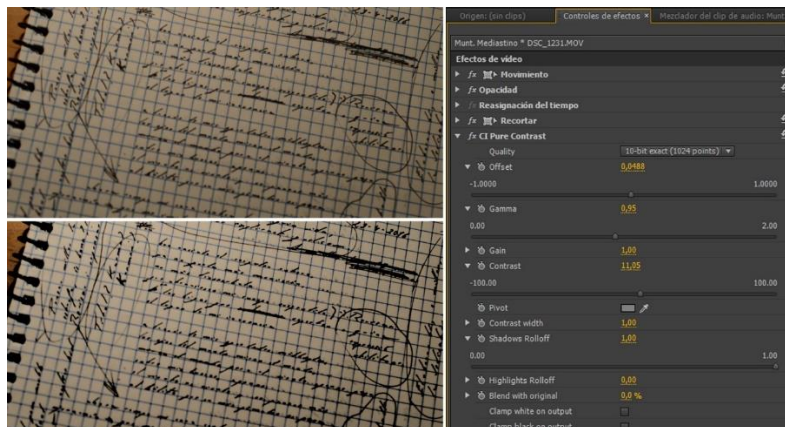


Fig. 7.50. Contrast d'Experimentació. Font: Elaboració pròpia.

7.2.3.4. Art i dolor

La Cristina Martín fa referència a Henry Miller expressant que dolor i art són, sovint, indestriables si el resultat artístic és òptim. És per això que s'ha emprat la filmació d'unes flors marcides, seques, reflectint aquesta bellesa que encara rau, com a vestigi, en la vida finida. S'ha aplicat contrast i temperatura, el primer per a reduir blancors i apujar la vivesa; el segon, per a emfatitzar el marciment de les flors, el qual és de color lleugerament càlid.

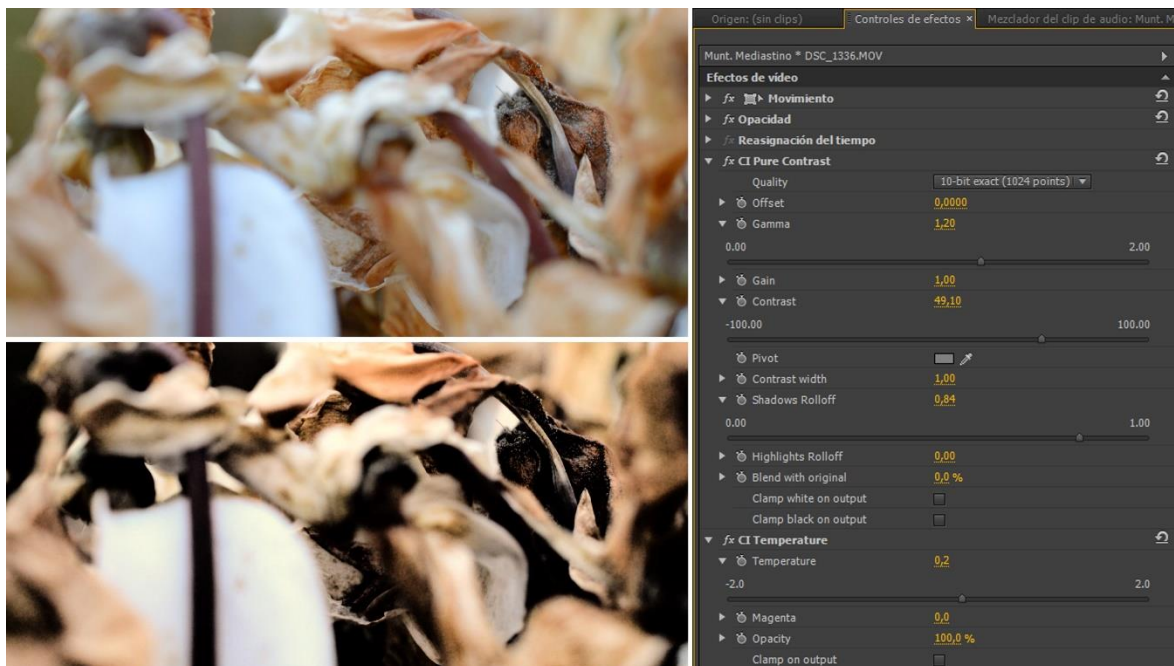


Fig. 7.51. Contrast i temperatura d'Art i dolor. Font: Elaboració pròpia.

7.2.3.5. Purga

En un moment donat, l'autor expressa que, per ell, l'escriptura és una purga, la qual serveix per a extreure de sí mateix tota la càrrega obscura que més li pesa. S'ha recorregut a les imatges d'una antiga llibreta de l'autor, d'una mala època, on hi ha esbossos i dibuixos mal fets amb certa connotació tètrica. Són, més aviat, dibuixos complementaris d'alguns dels poemes escrits al costat.

L'edició d'aquestes imatges de farciment ha consistit, com en el cas de les llibretes anterior, en l'ajustament dels paràmetres de contrast, a fi d'emfatitzar les figures negres dibuixades i aclarir la imatge, originalment massa fosca com per a entendre-hi els dibuixos.

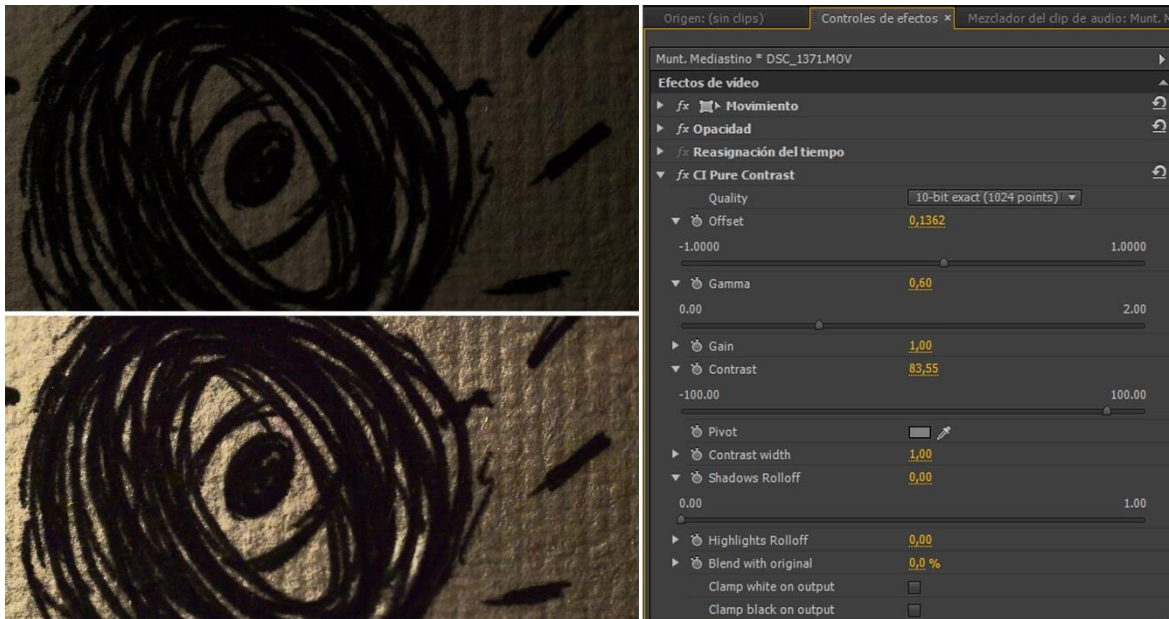


Fig. 7.52. Contrast de Purga. Font: Elaboració pròpia.

7.2.3.6. Lucidesa opaca

Després del vídeo-poema *Al otro lado de la ventana* (pàgina 104), l'Esteban Martínez inicia el tema sobre la lucidesa poètica, la qual no creu gaire reveladora. S'ha emprat un núvol enfosquit amb contrast, més certa calidesa amb temperatura i el *convertidor Cineon*, predeterminat de *Premiere*, el qual emfatitza les ombres i les formes.

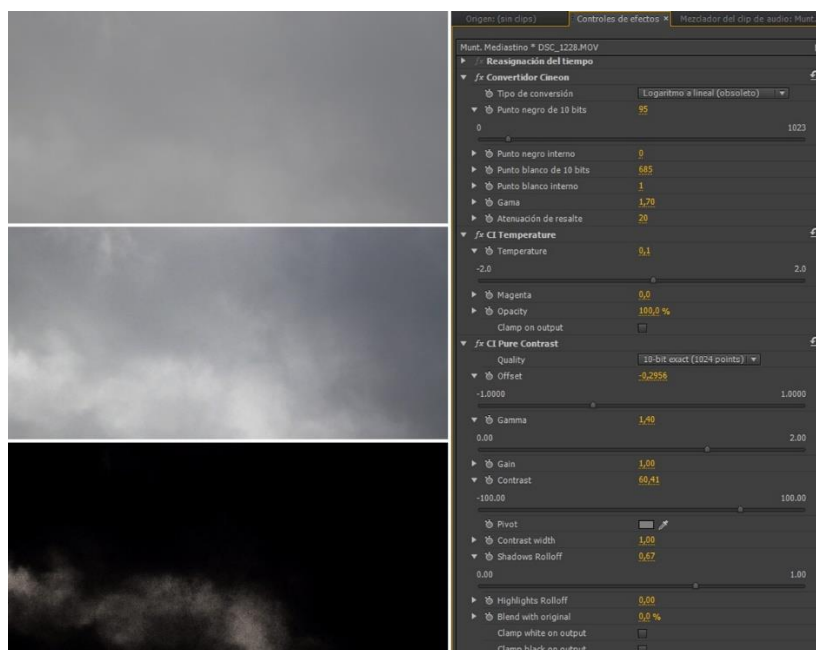


Fig. 7.53. Contrast, *Cineon* i temperatura de Lucidesa opaca. Font: Elaboració pròpia.

7.2.3.7. Poesia-religió

En un moment determinat de l'entrevista, l'autor expressa que la poesia és un condicionant vital, és a dir, condiona la manera de percebre el món, talment el sotmetiment a Déu. Així, expressa que, d'igual manera que un creient actua en base a la seva deïtat, un poeta es mou en base a la poesia, poetitzant inevitablement tot allò del seu entorn.

Fent referència i homenatge a José Val del Omar i la seva distorsió lumínica sobre unes estàtues religioses a *Fuego en Castilla* (pàgina 55), s'ha procedit a filmar, càmera en mà, una estàtua de la Verge a l'Església de Sant Pere de Begur (Baix Empordà). S'ha cercat una estàtua concreta, amb els braços estesos, duent al Nen Jesús, amb una gran finestra al darrere. Així, el mètode ha consistit en jugar amb la llum natural i les ombres de l'estàtua de cara a l'interior de l'església. Es considera que s'ha transmès prou bé la idea de poesia i religió, malgrat que la religió, gràcies a la distorsió estatuària, ha resultat lleugerament enfosquida, alterada respecte a la realitat.

Així, s'ha fet ús d'un contrast força marcat amb *Pure Contrast* i s'ha aplicat un toc de calidesa amb la temperatura, contrastant els efectes de la foscuria amb un cromatisme més amable. El resultat ha estat d'una textura ben aconseguida.



Fig. 7.54. Contrast de Poesia-religió. Font: Elaboració pròpia.

7.2.3.8. Des del pou

Durant el tema de la lucidesa, l'autor parla que sí que n'hi ha una, però que aquesta sols és possible un cop s'és a la foscor. Des d'aquesta foscor, metaforitzada amb un pou, un hom pot mirar amunt i veure la llum. A fi de representar aquesta imatge, s'ha fet ús d'una tapa de cartró foradada d'una capsa de sabates. Càmera en mà, s'ha emplaçat al darrere el llum d'escriptori flexible, permetent que un petit feix de llum s'escoli a través del forat. Els efectes aplicats han estat el de temperatura, per atorgar calidesa a la suposada llum de la lucidesa, i contrast de *Pure Contrast*, a fi d'ennegrir les vores del forat, apujar la llum i camuflar la capsa amb què s'ha fet la imatge de farciment.

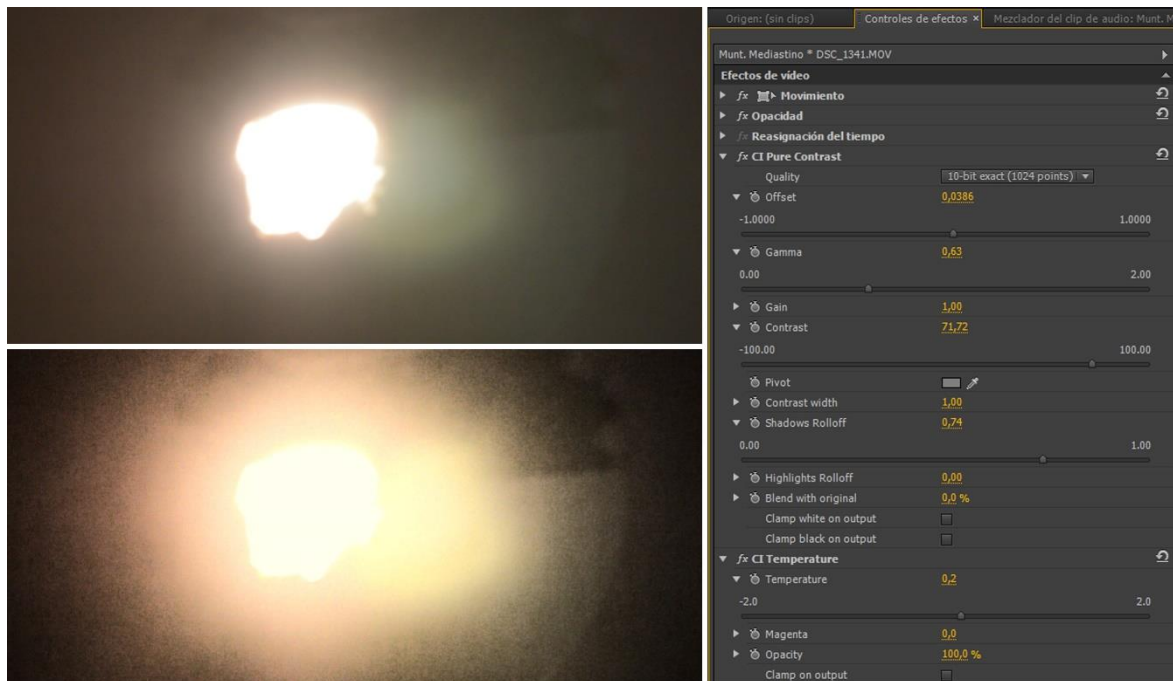


Fig. 7.55. Contrast i temperatura de Des del pou.. Font: Elaboració pròpia.

7.2.3.9. Atemporalitat i immortalitat

L'Esteban Martínez i la Cristina Martín inicien una conversa al voltant de la mort, la vida i la poesia. D'alguna manera, l'Esteban Martínez es decanta per l'atemporalitat. És a dir, explica que cal ser intemporal en l'escriptura ja que, d'alguna manera, això és el que significarà una transcendència més enllà de la vida del poeta. Tot i així, ho oculta dient que no cal sotmetre's a criteris de pervivència. La Cristina Martín, en canvi, considera que és

justificable voler transcendir la mort, i més encara en l'art. Creu que aquesta voluntat és profundament humana.

Amb això, l'escena va lligada a un vídeo-poema anterior, *Cadáver de sol* (pàgina 105), i aquí és on pren sentit el so de la pluja del vídeo-poema, car continua durant aquesta peça. S'han emprat imatges de pluja filmades a Barberà del Vallès, on resideix l'autor, filmant les voreres, els ciments i alguns arbres mentre la pluja actua sobre aquests elements. L'edició ha consistit en un enfosquiment mitjançant el contrast de *Creative Impatience* i l'aplicació d'una temperatura freda, car la imatge original és força bruta.

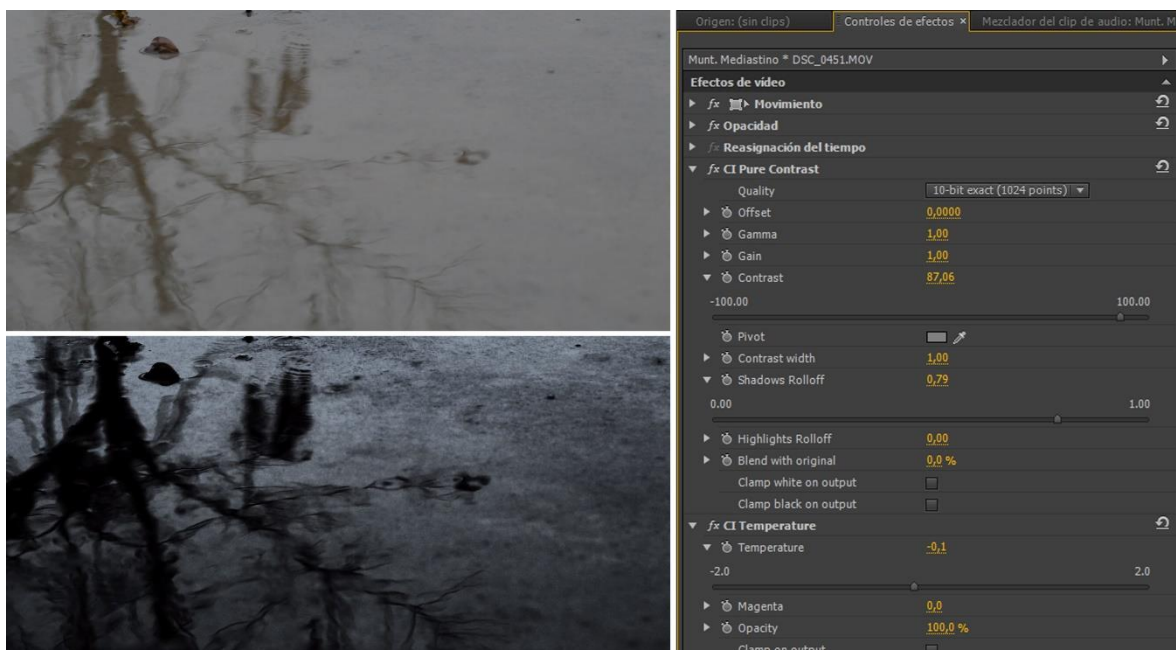


Fig. 7.56. Contrast i temperatura d'Atemporalitat i immortalitat. Font: Elaboració pròpia.

7.2.3.10. La xarxa

Entrant a la part final, concretament a la reflexió final de l'autor, aquest relaciona la poesia, la submissió a la poesia, com una mena de prostitució. En el cas de la prostituta, necessita els diners; en el del poeta, els versos. Així, reflecteix que no hi ha escapatòria, és l'única opció restant, seguir prostituït a la poesia gratuïtament i a canvi de dolor i versos.

A fi d'evitar fer-ne una representació excessivament evident, s'han sospesat i descartat opcions d'imatges de farciment. El descart principal ha estat abolir la idea de recrear una escena de prostitució, mostrant un llit i d'altres elements. L'encert ha estat representar

aquest parany, la impossibilitat d'escapar, amb teranyines i aranyes, algunes mortes. Així doncs, càmera en mà i mitjançant un lot, la filmació s'ha dut a terme a la llar de l'autor, en espais poc concorreguts on les aranyes hi viuen i moren, s'assequen.

L'edició ha consistit en enlluernar el fons de la imatge, massa obscur, i ressaltar l'aranya d'aquest fons. Això s'ha realitzat emprant els paràmetres de *Pure Contrast*, els quals permeten tant enfosquiment com aclariment.

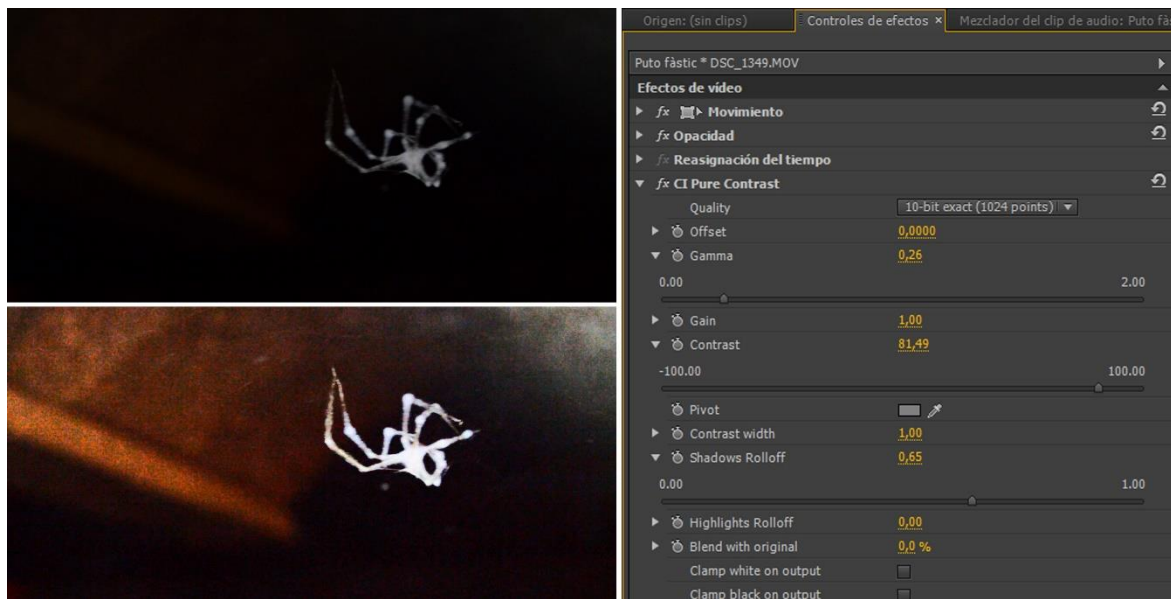


Fig. 7.57. Contrast i de La xarxa. Font: Elaboració pròpia.

7.2.3.11. Paisajes de la voz i Dormidos en el nunca

Les darreres imatges de farciment emprades pertanyent a l'únic moment on apareixen la Cristina Martín i l'Esteban Martínez llegint llurs propis poemes. És per aquest motiu que s'expliquen en conjunt en aquest apartat, car presenten una clara diferència, en llur posició, respecte a les altres imatges de farciment fins ara comentades.

Així, en l'única aparició recitativa d'aquests poetes, s'ha optat per mostrar els llibres que corresponen a la lectura realitzada. A més a més, s'han filmat els títols, il·lustracions i, més important encara, les solapes. Aquesta decisió ha estat presa a fi de revelar els noms dels poetes entrevistats, els quals no apareixen en cap altre moment del metratge. No obstant, tant al principi com al final de la lectura sí apareixen els poetes amb els folis on eren escrits, destriant aquestes peces de la resta de llurs aparicions. Donat que el vídeo-poema

final els mostra en color total, s'ha optat per utilitzar un blanc i negre amb una lleugera tonalitat càlida, obtenint una mena de color semblant al coure. Malgrat que desentona respecte a les imatges anteriors, els poetes durant les entrevistes, en blanc i negre, s'ha realitzat aquesta operació per a discernir entre lectura i entrevista.

Cal matisar, però, que el toc lleugerament courat s'ha aplicat més tard, després de descartar una prova provisional de les imatges en color. Els efectes emprats, tant per les seccions de lectura com per a les imatges de farciment respectives, han estat el contrast de *Pure Contrast* i la temperatura, dirigida cap a una tonalitat càlida.



Fig. 7.58. Contrast i temperatura de les lectures. Font: Elaboració pròpia.

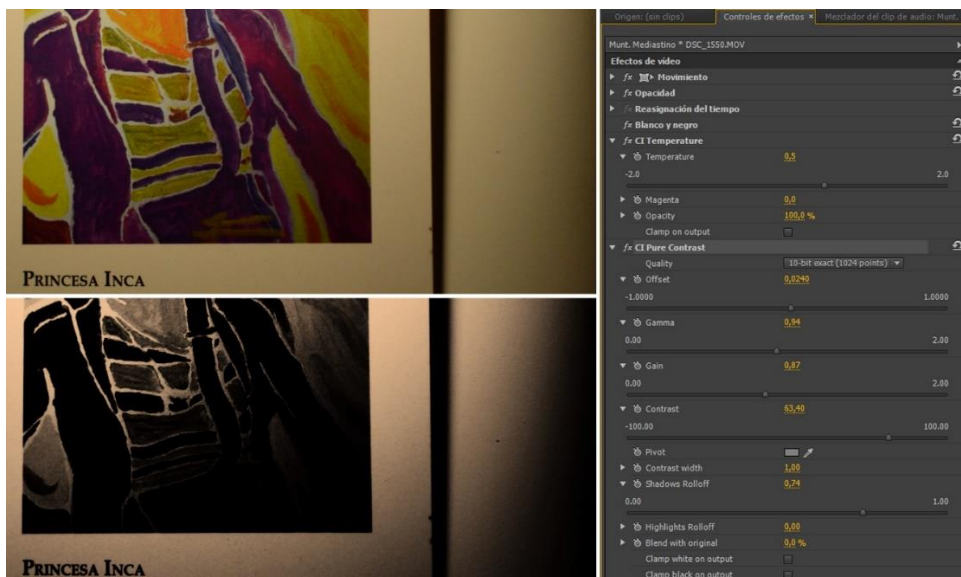


Fig. 7.59. Contrast i temperatura dels llibres. Font: Elaboració pròpia.

7.3. Postproducció

Com s'ha esmentat amb anterioritat, la postproducció tractada en aquest apartat involucra a la totalitat del metratge de *Mediastino*. Aquesta decisió ha estat presa a fi de no obstaculitzar les explicacions pertinents respecte els vídeo-poemes, els quals necessiten d'un anàlisi acurat que no pot disgregar-se en diversos punts. Aquest punt repassa globalment els aspectes d'imatge i so respecte *Mediastino* en la seva totalitat.

7.3.1. Edició de la imatge

El treball de postproducció de *Mediastino* ha consistit en polir i equilibrar diversos aspectes de la imatge. En primer lloc, ha estat necessària una revisió dels blancs i negres i contrastos aplicats a les entrevistes. Les diverses condicions lumíniques s'han hagut de contrarestar i compensar mitjançant el contrast, a fi de crear una harmonia, en aquest cas acromàtica, per a la secció d'entrevistats, la qual és pràcticament igual. Tot i així, algunes de les imatges en color, sobretot les de farciment, han necessitat de més feina, car presentaven un desequilibri de luminància envers les altres imatges. Amb això, s'ha procedit a equilibrar les llums i les ombres d'aquestes preses, integrant-les amb més eficiència a les peces anterior i posterior.

7.3.1.1. Muntatge

Pel que fa al muntatge, s'ha cercat polidesa en cada tall. Sovint, amb motiu d'evitar un muntatge abrupte quan ha estat possible, s'ha intercalat una imatge d'un dels personatges enmig. Això s'ha dut a terme de la següent manera: primerament, durant el procés d'elecció de preses vàlides, s'han separat aquelles on l'entrevistat està escoltant la pregunta, sovint assentint amb el cap; després, aquests talls s'han classificat i afegit on resultaven útils. Ha estat permès d'utilitzar el so corresponent al tall-camuflatge, car el personatge intervenia amb un "sí" o un "ja" a mode de paraules de comprensió.

A més a més, referent al ritme, s'ha cercat una bona cadència. El ritme de *Mediastino* presenta certs daltabaixos. D'una banda, els vídeo-poemes presenten cert frenesí, mentre que les entrevistes, essent de caire reflexiu, requereixen de més lentitud. La qüestió del ritme, doncs, ha estat solucionada amb la bona cadència de les pauses, considerant-ne la durada respecte a l'escena prèvia o la següent.

7.3.1.2. Títols

Alhora que mostra poemes i reflexions, *Mediastino* és un anàlisi de la poesia realitzat per tres poetes. És per això que la recopilació de llurs parers consisteix en l'afegiment de títols impresos a pantalla, els quals mostren paraules o frases rellevants dites pels personatges. Això s'ha dut a terme mitjançant la commutació animada de l'eina retallar d'*Adobe Premiere Pro*. Així, es retalla el títol sencer i, després, es compassa amb el ritme amb el qual és pronunciat pel poeta, deixant que a cada fonema aparegui una de les lletres.

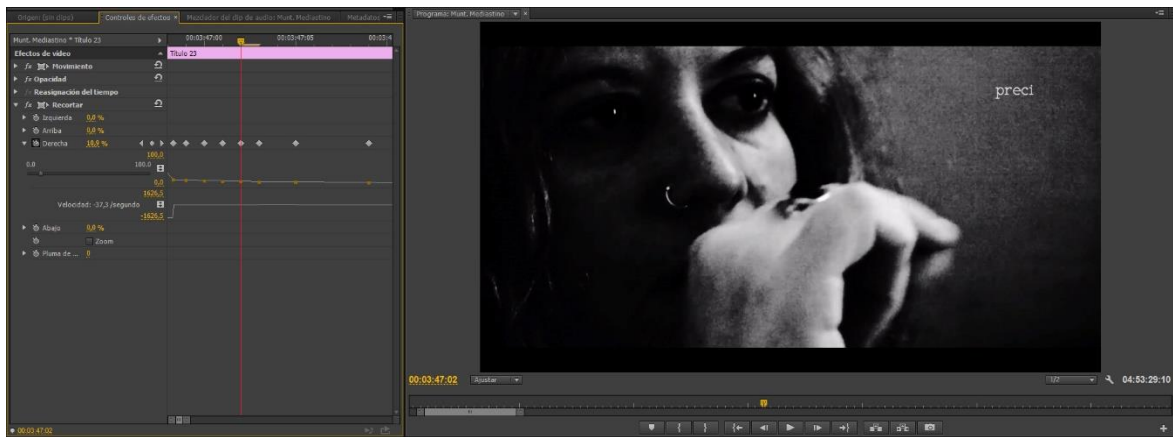


Fig. 7.60. Commutació animada dels títols. Font: Elaboració pròpia.

Al cadàver exquisit final s'ha afegit la recopilació completa d'aquests mots i frases determinants per l'anàlisi. Per a fer-ho, s'ha creat un títol per cada paraula, s'han unit contiguament i se n'ha augmentat la velocitat a fi que es reproduïen un rere l'altre. Al final, tan sols queda un títol de llarga durada, la darrera frase de tot el documental, dita per la Cristina Martín: "vida, sols vida". En aquest cas, no s'ha emprat cap commutació animada car els títols apareixen com a protagonistes i necessiten de més rellevància, contràriament al pla secundari on romanen durant la resta del documental.

7.3.2. Edició del so

El so ha estat un dels elements més difícils de manegar d'aquest projecte. Primerencament, cal recordar el mètode d'enregistrament, d'acord a les opcions de les que disposa l'autor.

Un micròfon de condensador, el SINN7 DASMIC.3, ha estat emplaçat en indrets no aptes per a l'enregistrament de qualitat, és a dir, espais no insonoritzats. És per aquest motiu que el micròfon ha copsat in comptables sons no desitjats. En el cas de la Cristina Martín,

sorolls dels electrodomèstics de la cuina-menjador i de construcció (al seu edifici tenia lloc una obra per a construir-hi un ascensor). En el cas de l'Esteban Martínez, car viu en un carrer concorregut, el soroll dels vehicles accelerant i frenant, crits d'infants, sorolls del propi edifici i d'altres. En el cas de les veus en off de l'Helena Fernández, els crits d'un bar sota la llar de l'autor, on han estat enregistrades les veus, inevitablement, a causa d'una manca de temps i de disponibilitat de la veu en off esmentada.

Un dels problemes més greus ha estat referent a l'Esteban Martínez. El micròfon disponible és molt sensible i, malauradament, durant el rodatge, un cop accidental en desendollà el cable, produint l'aparició d'una mena de so de corrent elèctric irremeiable. És per això que, en alguns casos, s'ha fet ús del so enregistrat per la càmera durant aquesta entrevista, fet que ha comportat afegir més edicions de so. Aquestes, doncs, s'han dut a terme directament des d'*Adobe Premiere Pro*, fent ús de diversos compressors multibanda (aquells esmentats anteriorment, millorant els alts i els baixos) i el *DeNoiser*.

7.3.2.1. Muntatge

El muntatge s'ha traduït en la labor d'enquadrar a la perfecció els talls de veu amb els de vídeo. Això ha estat possible gràcies als gràfics de l'àudio que mostra *Premiere Pro*, els quals són similars, si no idèntics, als dels àudios a emplaçar. És per això que aquest punt no ha resultat cap problema, contràriament al que es creia en un bon inici.

Altres tasques del muntatge han consistit en aplicar talls mil·limètrics a l'hora de finalitzar una conversa que, realment, té continuació. Això s'ha dut a terme a partir de dos factors. El primer, l'ús de les transicions d'àudio d'*Adobe Premiere Pro CC*, dissolvent l'últim *frame* d'àudio quan ha estat necessari, de manera gairebé imperceptible. El segon, solapant el final d'una reflexió amb l'inici d'un altre, fet que, a més a més, l'ha atorgat veracitat al diàleg en absència, amb les interrupcions típiques d'una conversa.

8. Anàlisi de resultats

D'acord amb tota la investigació duta a terme abans, durant i després d'aquest Treball de Fi de Grau, aquest apartat aplega el repàs de totes les tasques dutes a terme per la realització d'aquest documental poètic. En aquest punt revisen les activitats teòriques i pràctiques efectuades i es referencien amb els estudis i obres pertinents. La finalitat d'aquesta secció és evidenciar en el projecte l'aprenentatge adquirit.

Es considera que, d'acord a l'investigador literari Héctor Freire, *Mediastino* és un punt de trobada cinematogràfic entre la realitat tangible i la realitat intangible. Alhora, aquestes realitats, com s'ha comentat durant l'apartat 3.2. *Documentació d'una veritat intangible* (pàgina 10) i explicitat en la traducció de llenguatge poètic a llenguatge audiovisual (a l'apartat 7.2.2. *Vídeo-poemes*, pàgina 76), s'han juxtaposat amb èxit. En aquest sentit, el documental realitzat gaudeix d'aquest “diccionari d'imatges”, esmentat per Freire, precis per la unió de cinema, el qual dota a cada vídeo-poema d'una altra realitat, si bé ambigua també dinamitzadora respecte al tema tractat durant les entrevistes. D'aquesta manera, es dona per assolida la tasca de documentar la poesia en una recreació cinematogràfica, objectiu la motivació del qual ha estat trobada a obres i reflexions com les de José Val del Omar o Minor White. En referència a aquests autors, es considera que s'ha aconseguit, pel que fa a Val del Omar, copsar i reproduir un document amb una càrrega de misteri i, pel que fa a White, transmetre una traducció de la imatge segons l'autor, la qual gaudeix de l'obertura suficient com per a permetre múltiples reinterpretacions dels significats per part de l'espectador. Aquest darrer punt és considerat com a una proposta de reciclatge, és a dir, fer ús i deixar fer ús de la relativitat interpretativa de la poesia en la traducció audiovisual, que es relaciona amb la pretensió teoritzada a 4. *La variació dels significats* (pàgina 19).

Prenent el referent de Sergei Loznitsa (pàgina 52), el rodatge de les entrevistes ha estat satisfactori tenint en compte la metodologia de filmar com si es tracés d'una fotografia. En aquest aspecte, s'ha procurat fer ús de la càmera fixa, quan ha estat convenient, i permetre al personatge respirar i expressar-se visualment i verbal a través de l'enquadrament. En clara referència a Loznitsa, el vídeo-poema final, càmera en mà, té la força suficient de la fotografia unida a l'emoció del moviment cinematogràfic. A més, s'ha recorregut, com a tendència simbiòtica de l'autor amb Val del Omar, a l'obtenció de múltiples plans de la

boca, però també de les mans com a pla detall. Aquest fet ha resultat ser amplament útil i representatiu en quant a expressió visual i és pres com un encert.

En relació a la filmació dels vídeo-poemes, cal detallar-ne l'ambientació i l'*atrezzo*. Com a primer recalcamet, s'ha assolit la fita de reduir el pressupost al mínim, fet reflectit en l'adquisició de materials de baix cost. En segon lloc, els elements o objectes que han actuat com a protagonistes dels vídeo-poemes han estat explotats en quant a simbologia. Alguns antecedents comentats d'aquest mètode són els comentats David Nebreda i Ilya Kisaradov (pàgines 28 i 30, respectivament). Respecte als referents del documental, es creu que, de cara als antecedents del documental poètic o sobre poesia, s'ha refinat l'execució i l'ús de la metàfora visual, anant més enllà del reciclatge visual i sonor, com ocorre, per exemple, en el cas de *Memoria Iluminada: Alejandra Pizarnik* de Virna Molina i Ernesto Ardito.

Globalment, encara sobre la filmació, es considera que, com proposa la *Fotografia Subjectiva*, tractada a partir d'Otto Steinert (pàgina 31), els límits de l'equip emprat, tant a nivell sonor com visual, s'han traduït en textures poètiques visuals. En aquest sentit, cal referenciar les textures aconseguides amb obres com *Regen* o *A New York Portrait* (d'Ivens i Hutton, respectivament, pàgines 42 i 43).

Pel que fa a nivell de muntatge i edició, s'ha aconseguit una bona harmonia entre entrevistes i vídeo-poemes, malgrat ser acromàtiques i en color, que solidifica l'univers audiovisual de *Mediastino*. L'emprament dels títols (pàgina 137) ha estat un element afegit que ha ajudat a aquesta unificació, sobretot gràcies a la referència de *Born into this* (John Dullahan, pàgina 47). A més, cal justificar la brevetat de les peces vídeo-poemàtiques amb la noció de temps a la que es refereix l'investigador Héctor Freire. Segons Freire, la poesia envaeix el cinema fugaçment i punyent, car "la seva sintaxi és la del llampec". S'ha procurat que, tant a nivell visual com sonor, cadascuna d'aquestes petites peces ressalti de la resta de la línia narrativa, malgrat que, alhora, s'integri proporcionadament.

En suma, es considera que els resultats obtinguts en la realització d'aquest documental poètic han estat afins i d'acord a tot el que s'ha investigat com a referent. Tant a la teoria com a la pràctica, *Mediastino* ha estat un bon unificador d'audiovisual i poesia. A més, *Mediastino* és un documental poètic que, a l'hora que reflexiona sobre l'autor contemporani, renova les vies del documental poètic. Per tant, l'objectiu principal exposat a la memòria d'aquest TFG s'ha complert.

9. Conclusions

Es considera que en aquest Treball de Fi de Grau s'ha realitzat amb èxit un documental poètic. Les juxtaposicions entre l'àmbit poètic, els vídeo-poemes, i l'àmbit més documental, les entrevistes, s'ha dut a terme amb polidesa i impacte, obtenint com a resultat una poesia cinematogràfica adient pel gènere. Respecte als antecedents d'aquest, s'ha obert un nou camí mitjançant la meta-poesia, la reflexió sobre el tema tractat, alhora que s'ha proposat i exemplificat una nova dinàmica de la reinterpretació poemàtica en l'audiovisual.

L'obra resultant explicita i demostra la capacitat de l'autor per assolir un projecte audiovisual autònomament i integral. Són palesos els esforços i els recursos vessats en la realització de *Mediastino* a fi d'explotar les aptituds de l'autor, considerant la dificultat d'afrontar la creativitat, l'estil i la tècnica d'un migmetratge d'aquestes característiques. L'assumpció de totes les activitats relacionades amb la present producció cinematogràfica denoten la perseverança de l'autor, necessària en aquest mitjà, així com revela els inconvenients i obstacles útils per a un major aprenentatge en el desenvolupament d'un producte audiovisual de caire artístic.

Un cop realitzat el documental poètic la perspectiva envers el gènere, i envers el treball de la traducció de llenguatge poètic a audiovisual, ha variat considerablement. Així com se n'han après els requeriments també se n'han copsat els errors i les mancances, fet pel qual s'ha tractat d'interioritzar i comprendre les obres prèvies amb l'objectiu de dinamitzar les contemporànies. L'anàlisi dels exemples i referents del documental i del documental poètic ha permès un atansament a certa actualització, hereva de l'amalgama d'encerts i errades precedents. Tanmateix, s'ha après, experimentat i posat en pràctica i teòrica el caràcter homogeneïtzador de la metodologia artística, unificant no tan sols dues arts en una peça, sinó també reflectint-ne d'altres, la fotografia, en la materialització audiovisual d'aquestes.

Finalment, es considera que l'hàbitat generalitzat de la poesia pot transcendir-se i, fins i tot, solidificar-se en cinematografia. *Mediastino* n'és una clara prova, catalitzador de la figuració de la imatge poètica i l'expressió sensorial d'aquesta. Es creu que aquesta obra manifesta les competències hàbils de l'autor com a carta de presentació artística, tenint com a opció laboral la secció audiovisual de l'àmbit literari.

10. Bibliografia

Alcoz, A. (3 d'Abril del 2008). Walden de Henry David Thorea y Jonas Meakas. *Blogs & Docs*. Recuperat de <http://www.blogsandocs.com/?p=100>

Brown, R. (31 de Gener del 2013). Exclusive interview: Jorge Michel Grau (The ABCs of Death). *CHUD (Cinematic Happenings Under Development)*. Recuperat de <http://www.chud.com/124606/interview-jorge-michel-grau-the-abcs-of-death/>

Camino, J. (13 de Març del 1979). "La vieja memoria" pretende levantar acta testimonial de la guerra civil. *El País* recuperat de http://elpais.com/diario/1979/03/13/cultura/290127606_850215.html

Caponigro, J. P. (13 de Setembre del 2013). 21 quotes by photographer Paul Caponigro. *John Paul Caponigro, Illuminating creativity*. Recuperat de <http://www.johnpaulcaponigro.com/blog/12085/21-quotes-by-photographer-paul-caponigro/>

Durand, R. (1999). El tiempo de la imagen: ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Franco-López, L. (24 de Maig del 2013). David Nebreda y la fluctuación de su construcción. *Universidad Jorge Tadeo Lozano. Maestría en Estética e Historia del Arte. Nociones y Problemas de la Historiografía del Arte*. Recuperat de https://www.academia.edu/4280079/David_Nebreda

Freire, H. (19 d'Abril del 2016). El cine y la poesía: interferencias y relaciones. *El Psicoanalítico*. Recuperat de www.elpsicoanalitico.com.ar/num16/arte-freire-cine-poesia.php

Fontcuberta, J. (1984). Estética Fotográfica. En Joan Fontcuberta (ed.), *El ojo y la mente de la cámara (1952) i Equivalencia* (p. 237-256). Editorial Gustavo Gili. Recuperat de <http://www.cintiafournier.com.ar/cursos/descargas/Minor%20White%20-%20El%20ojo%20y%20la%20mente%20de%20la%20c%C3%A1mara.pdf>

- García-Alix, A. De donde no se vuelve. *Alberto García-Alix*. Recuperat de <http://www.albertogarciaalix.com/obra/de-donde-no-se-vuelve/>
- Gernsheim, H. (1962) Creative Photography – Asthetic Trends 1839-1960. *Photo patterns* (p. 196-207) New York: Bonanza Books.
- Gómez, A. (Gener del 2008). Lectura del espejo. Una aproximación semiótica a la obra de David Nebreda. *Universidad de Granada*. Recuperat de https://www.researchgate.net/publication/28290094_Lectura_del_espejo_Una_aproximacion_semiotica_a_la_obra_de_David_Nebreda
- Inca, P. (2011). La mujer-precipicio (3a ed.). Barcelona: Editorial Libros del Silencio.
- Inca, P. (2013). Crujido. Barcelona: Editorial Libros del Silencio.
- Inca, P. i de Diego, F. (2015). Dormidos en el nunca (y nos llamaron locos). Valladolid: Editorial Páramo y La Sombra de Caín.
- Inca, P. (2016). Hija del aullido. Barcelona: Inverso.
- Llano, R. (2014). La imagen-duende: García Lorca y Val del Omar. *Juego y concepción lorquiana del duende* (p. 76-96). Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Llano, R. (2014). La imagen-duende: García Lorca y Val del Omar. *Por fin, cine con duende: aguaespejo granadino (1955)* (p. 112-125). Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Llano, R. (2014). La imagen-duende: García Lorca y Val del Omar. *El duende de la ascética castellana: Fuego en Castilla (1957)* (p. 125-142). Valencia: Editorial Pre-Textos.
- M. Barletta, D., i H. Choi, J. (2011). Alchemy of sight. Boston: Pucker Gallery. Recuperat de <http://www.puckergallery.com/pdf/Caponigro%202011-small.pdf>
- Martínez, E. (1999). Palabras indefensas. Huelva: Colección de Poesía Juan Ramón Jiménez.
- Martínez, E. (2005). Paisajes de la voz. Sabadell: Papers de Versàlia.
- Martinez, E. (2009). Amarres. Sabadell: Papers de Versàlia.

Martínez, E. (2010). *Las luces nómadas*. Madrid: Barleby Editores.

Martínez, E. (2015). *Carencias*. Madrid: Barleby Editore

Molina, V., i Ardito, E. Biofilmografía. *Virna y Ernesto*. Recuperat de <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEBIOFILMOGRAFIA.htm>

Ortiz-Echagüe, J. (2010). Escritos de técnica, poética y mística: José Val del Omar. *Sentimiento de la pedagogía kinestética* (p. 38-45). Barcelona: Ediciones de La Central.

Renov, M. (1993). Theorizing Documentary. *Towards a poetics of documentary* (p. 12-36). New York: Routledge. Versió de *Revista Cine Documental* (2010). Traduït i recuperat de <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html>

Richardson, R. (27 de Març del 2015). Learning image and description: opening the luminous door in your writing. *Poetry Foundation*. Recuperat de <https://www.poetryfoundation.org/resources/learning/articles/detail/70212>

Royo, J. (2 de Novembre del 2004). La imagen poética: algunas consideraciones. *Libro de notas*. Recuperat de <http://librodenotas.com/opiniondivulgacion/5655/la-imagen-poetica-algunas-consideraciones>

Sellés, M., i Racionero, A. (2008). El documental y el lenguaje cinematográfico. *El documental poético* (p. 30). Barcelona: Volumen 20 de Dúo (Editorial UOC).

Schmoll-Eisenwerth, J.A., i traducció de Hoffman, R. (1984-1989 i 2006, respectivament). 'Fotografía subjetiva' La contribución alemana 1948-1963. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen e.V. Recuperat de <https://espanol.free-ebooks.net/ebook/Fotografia-Subjetiva-La-Contribucion-Alemana/pdf?dl&previe>

11. Filmografia

Akerman, C. *News from home* (1977).

Clouzot, H. G. *El Misterio Picasso* (1956).

Dullahan, J. *Born into this* (2003).

García-Alix, A. *De donde no se vuelve* (2008)

Grau, J. M. *Ingrown* (2012)

Hutton, P. *New York Portrait* (1978-1979)

Ivens, J. *Regen* (1929).

Lacuesta, I. *Teoria dels cossos* (2004).

Loznitsa, S. *Portret* (2002).

Mekas, J. *Walden* (1969).

Molia, V., i Ardito, E. *Memoria Iluminada – Alejandra Pizarnik* (2011)

Val del Omar, J. *Aguaespejo granadino* (1953).

Val del Omar, J. *Fuego en Castilla* (1958-1969).

