

REFLEJOS DE LUNA
Parte I: El *Spleen* de la Costa del Sol



Ricardo León Cordero

**Máster en Producción Artística Interdisciplinar
2019-2020**

Tutor: Carlos Miranda Mas

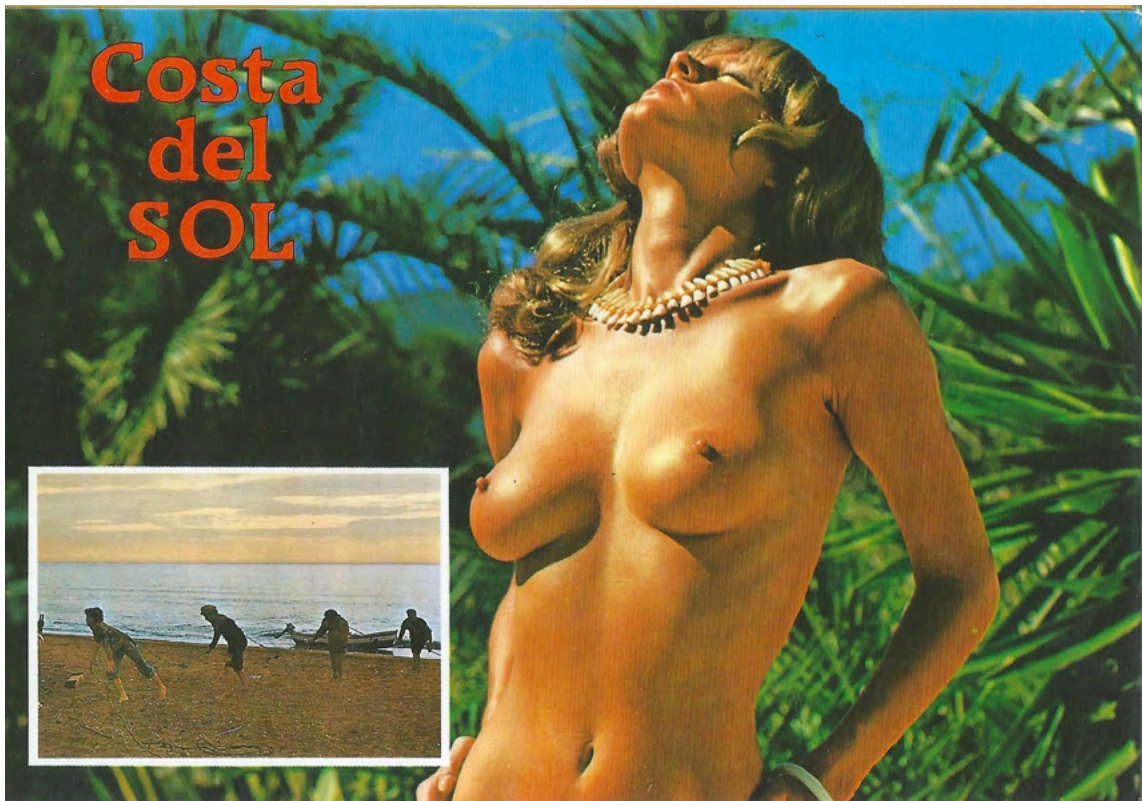
**Facultad de Bellas Artes
Universidad de Málaga**

¡Que vienen las suecas!

- José Luis López Vázquez en *El turismo es un gran invento* (1968)

ÍNDICE

Resumen / Palabras Clave	4
Idea / Comienzos	5
Sexualidad, masculinidad, y las suecas	6
El medio	11
El tono	12
La atmósfera y los saltos temporales	14
La apropiación	18
El archivo	19
La instalación	22
Conclusiones	23
Aportaciones del profesorado	24
Fuentes referenciales	26
Dossier	30



REFLEJOS DE LUNA

Parte I: El Spleen de la Costa del Sol

Resumen

Reflejos de Luna es un proyecto audiovisual basado en la narrativización de material de archivo procedente de diferentes naturalezas y fuentes con el fin de sugerir un relato, el cual se desarrolla tanto en formato audiovisual como instalativo. La fragmentación del aspecto narrativo que conlleva la utilización de material diverso por medio de recursos del cine documental o el *found-footage*¹, entre otros, permite el desarrollo de múltiples líneas de relato cuyo orden o conclusión se muestra pretendidamente ambiguo y descontextualizado. El proyecto se articula como entramado de alegorías, a través de la problematización de las representaciones de los roles masculino y femenino bajo el contexto político-social de la Costa del Sol.

Brief

Moonlighting is an audiovisual project based on the narration of archival material from different sources and natures with the aim of suggesting a story developed in audiovisual and installation format. The fragmentation of the narrative aspect that involves the use of diverse material through documentary film or *found-footage* resources, among others, allows the development of multiple lines of story whose order or conclusion is supposedly ambiguous and decontextualized. The project is articulated as a network of allegories through the problematization of the representations of male and female roles under the political-social context of the Costa del Sol (Málaga).

Palabras clave

Torremolinos	<i>Sampling</i>	Videoclub	<i>Found-footage</i>
Apropiacionismo	Narración espacial	Franquismo	<i>Hard-boiled</i>
Archivo	Machismo	Costa del Sol	Cosmos
Narración	Masculinidad	Descontextualización	Saltos temporales
VHS	Reinterpretación	Animación	1980s

Key words

Torremolinos	Sampling	Videostore	Found-footage
Appropriationism	Spatial narration	Franquism	Hard-boiled
Archive	Machismo	Costa del Sol	Universe
Narration	Masculinity	Decontextualization	Time jumps
VHS	Reinterpretation	Animation	1980s

1 También traducido como *Metraje encontrado*, es un género y técnica cinematográfica donde parte del material se presenta como si hubiera sido encontrado y cuya autoría se desconoce.

Idea

Reflejos de Luna es un proyecto audiovisual basado en la narrativización de material de archivo procedente de diferentes naturalezas y fuentes con el fin de sugerir un relato, el cual se desarrolla tanto en formato audiovisual como instalativo. La fragmentación del aspecto narrativo que conlleva la utilización de material diverso por medio de recursos del cine documental o el *found-footage*, entre otros, permite el desarrollo de múltiples líneas de relato cuyo orden o conclusión se muestra pretendidamente ambiguo y descontextualizado. El proyecto se articula como entramado de alegorías, a través de la problematización de las representaciones de los roles masculino y femenino bajo el contexto político-social de la Costa del Sol.

Comienzos

Concebí originalmente *Reflejos de Luna* como una continuación, o *spin-off*¹, de mi anterior proyecto *The Gift*, mi Trabajo Final de Grado², que más adelante amplíé como exposición individual en la Facultad de Bellas Artes de Málaga³. Antes de la entrada a este Máster, llegué a idear, a través de toda la línea de investigación teórica y práctica iniciada con el TFG, nuevas piezas audiovisuales y posibles guiones definitivos, que funcionarían como “transiciones” de un proyecto al otro, tales como *Cursed!*⁴ o *No, no fumo Fortuna*⁵. Sin embargo, a las pocas semanas de empezar a experimentar con los estudios y compañeros, todas las ideas y estructuras narrativas ya construídas comenzaron a replantearse y cambiar paulatinamente, hasta modificar en gran medida todo aquello que había estado planificando desde meses atrás del comienzo de este Máster. Tener un guión cerrado y que ya empezaba a oler a autorreferencialidad endogámica me estaba privando de experimentar y lanzarme hacia nuevos territorios que ahora podía desarrollar en mi estudio, aparte que sentía la pesadez de cargar con una mitología y universo narrativo que ya no me excitaba ni aportaba tanto como cuando los tracé, y que me resultaba difícil expandir desde la situación actual.



Fotograma de *No, no fumo Fortuna*



Torres de la urbanización Playamar, de Antonio Lamela (1951), ejemplo arquitectónico *del relax*.

Fue a través de una de las primeras tutorías con Mar Cabezas cuando llegó el momento en el que decidí abandonar lo planificado y comenzar algo nuevo, ya que durante la tutoría, me sugirió que no importaba si *spin-off* o *tabula rasa*, aquello era un proyecto nuevo surgido de una larga línea de investigación y producción pasada, y yo no dejaba de planteármelo como una continuación literal de un relato que ya tuvo su propio momento y su propia frescura, y que no se podía “estirar” forzosamente. Pero, sin dejar a un lado muchos conceptos, ya alejados de lo meramente narrativo, con los cuales me interesaba seguir trabajando, como la mezcla de múltiples disciplinas con las que fragmentar un relato. También, continuar con una investigación en torno a conceptos, contextos y medios de la cultura de

los 80s, cuyo *zeitgeist*⁶ me seguía despertando un gran interés, en el contexto específico de la Costa del Sol. Y es que esta franja litoral, sin duda, seguía protagonizando uno de los principales aspectos de interés donde articularía mi trabajo y línea de investigación; comenzando con su particular contexto arquitectónico “*del relax*”, como lo bautizara Juan Antonio Ramirez (Málaga, 1948-Madrid, 2009):

“Otro rasgo notable es la exageración, el solecismo desproporcionado. El estilo del *relax* asume funciones publicitarias, de modo que la modernidad más que notoria de las formas implica un voluntarismo de progreso con pocas posibilidades de credibilidad, dado el contexto económico y político de la España coetánea. Pero ese deseo de ir “*más allá*”, enternecedoramente ingenuo, produce sin embargo, interesantes resultados visuales.”⁷

1 *Spin-off* se define, dentro del lenguaje cinematográfico, como una historia creada a partir de otra, que comparten mismo universo y que generalmente se construye a través de un personaje o situación principal.

2 LEÓN CORDERO, Ricardo. *The Gift*. Memoria de TFG. Málaga, Universidad de Málaga, 2018.

3 LEÓN CORDERO, Ricardo. *The Gift*. Catálogo de exposición. Málaga, Universidad de Málaga, 2018. Disponible en: https://issuu.com/ricktanner/docs/catalogo_completo_the_gift_1986_-_ [18/11/2020]

4 Disponible en: <https://vimeo.com/321520684>

5 Disponible en: <https://vimeo.com/393124452>

6 *Zeitgeist*, palabra de origen alemana, se podría traducir como el espíritu de una era, y es utilizado al hablar del conjunto de ideales y creencias predominantes que guían el comportamiento de una sociedad en un período específico temporal.

7 RAMÍREZ, Juan Antonio. *El estilo del relax*. Málaga, Colegio Oficial de Arquitectos, 1986. Pág. 17.

Entonces, otro tipo de imágenes habían captado mi atención, de naturaleza diferente a las que hasta entonces había estado coleccionando. Aquellas postales de *arquitectura del relax* que habían iniciado el marco teórico, cuyo sentido original estaba orientado a mostrar, como propaganda política, la supuesta modernidad que el país tenía, dieron paso a otro tipo de imágenes publicitarias más relacionadas con la liberación sexual y la mitificación de un turismo específico que estaba comenzando a dar sus primeros pasos por la Costa del Sol. Eran postales de desnudos femeninos explícitos - supuestas veraneantes del lugar -, las cuales eran utilizadas como reclamo fulgurante hacia una España cuya sexualidad aún estaba amaneciendo.



Detalle de las postales eróticas.

Me dediqué coleccionar sin cesar este tipo de postales pornográficas malagueñas, escrutando rastros o páginas webs de segunda mano y coleccionismo como *todocoleccion.net* o *eBay.es* - debido a que habían desaparecido de las tiendas de souvenirs de la zona -, y que posteriormente fui colocando en una especie de “altar de culto”. La incorporación de este producto supuso la asimilación del contexto pasado donde estaba centrando mi investigación, que ya no tenía nada que ver con el actual, y que precisamente en *The Gift*, había apartado a un segundo plano. También, sentía la necesidad de mantenerme en un plano más teórico a la hora de continuar, una pausa en la producción de formas y



Vista general del altar de postales.

piezas que habían conformado mi línea de trabajo. Es decir, todo lo producido y experimentado a la hora de generar narraciones espaciales fragmentadas, basadas en la “instalación total”⁸, concepto de Ilya Kabakov (Moscú, 1933): “El lugar de una «acción» cuajada, donde se ha producido, se produce, o puede producirse un acontecimiento”, y relatos articulados con la figura literaria de la alegoría, aprendida por medio de la obra del cineasta David Lynch (Missoula, 1946), o a través de diversos ensayos del teórico Slavoj Žižek (Liubliana, 1949) con un concepto al que denomina “lo ridículo sublime”⁹ basado en una complementariedad de opuestos entre lo más inocente y naif, y su contraposición malvada y violenta. Necesitaba ese tiempo de reubicación, de estudio del contexto, que me permitiría ahondar en planos más nucleares. De hecho, Carlos Miranda, mi tutor, me ayudó a asimilar esta pausa y dedicarme a un punto más conceptual que fuera más allá de los meros años 80s, con el objetivo de encontrar sus límites y transgredirlos, especialmente a la hora de ubicar el pasado de esa década a través de una línea temporal que pudiera dotar al proyecto de nuevas influencias y caminos que no fueran únicamente propios de la década. Salir para tomar aire y comprender desde otra perspectiva aquellos elementos con los que quería continuar trabajando.

Sexualidad, masculinidad, y las suecas

De este modo, inicié un estudio teórico particular basado en aquellas ideas que se encontraban flotando en este marco de investigación y que me despertaban interés para trabajar. El hecho de comprender la representación edulcorada de promocionar la Costa del Sol como un auténtico harén, repleto de chicas “facilonas” semidesnudas extranjeras (nunca españolas), donde todo hombre autóctono podría hacer realidad sus fantasías sexuales (únicamente bajo el perímetro que conformaba Torremolinos), fue clave a la hora de dar forma al concepto que tenía en mente, pero no terminaba de concretar formalmente. Libros como *Torremolinos. De Pueblo a Mito* (2017)¹⁰, suplemento de la revista *Litoral*, dirigida por Lorenzo Saval y coordinada por Alfredo Taján y José Luis Cabrera, o exposiciones como *Museo del Relax* (2015), comisariada por Diego Santos y Tecla

8 Citado en LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*. Guipúzcoa, Nerea, 2009. Págs 123-124.

9 ŽIZEK, Slavoj. *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Washington, Occasional Paper, 2000. Págs- 22-25.

10 TAJÁN, Alfredo/CABRERA, José Luis (coord.). *Torremolinos. De Pueblo a Mito*. Suplemento especial de revista *Litoral*. Málaga, Diputación de Málaga, 2017.



El abominable hombre de la Costa del Sol (1969), de Pedro Lazaga.

Sin embargo, en mi proyecto, la cuestión que me resultaba interesante de investigar no estaba en el turismo en sí, ni en el impacto de culturas extranjeras en nuestro suelo, ni siquiera de la sexualidad como tal, ni actual ni pasada; era *la imagen de la sexualidad* dentro de este contexto masculino en concreto, la imagen que representaban las suecas, rozando el mito y bien establecidas en el inconsciente colectivo, como se retrata de manera muy ingenua y fantasiosa en diversos filmes como *Amor a la española* (1967) de Fernando Merino, o *Manolo, la nuit* (1973) de Mariano Ozores, entre otros muchos, y cuyo origen se encontraba en la apertura en Torremolinos de un colegio vacacional femenino sueco en 1954, “supuestamente esas mujeres estaban hambrientas de sexo y veían al español como al hombre más maravilloso. Eso no era así, ni muchísimo menos. Ellas se daban cuenta de los déficits de satisfacción de los hombres y les hacía gracia”¹³. Tal y como también queda plasmado en la estrofa de una malagueña popular:

*Me gusta el vino y la limoná,
pero las suecas de Torremolinos, me gustan má*

Para las españolas, la involuntaria labor que desempeñaron, primero las suecas, y luego las extranjeras de la mano de sus espectaculares bikinis, fue la de crear un paradigma ambivalente y frustrante; por un lado, como figura liberada representante de la emancipación de su encorsetada condición y de su sexualidad, y por otro lado, como estandarte demonizado del turismo como peligro para la moral franquista. Tal y como se inscribe en uno de los puntos del día del *Primer Congreso Nacional de Moralidad en playas, piscinas y márgenes de ríos*, celebrado en Valencia en 1951 por la Comisión Episcopal de moralidad y ortodoxia, núcleo narrativo de la novela *Los pecados del verano* (2015) de Daniel Blanco (Huelva, 1978): “6 - El Congreso pide angustiosamente al Poder Público que ponga coto a la invasión paganizante y desnudista de extranjeros que vilipendian el honor de España y el sentimiento católico de nuestra patria”. El propio escritor cuenta en el documental *Dictadura, divises i bikini* (2020):

11 LUMBRERAS, Tecla en SANTOS, Diego. *Museo del Relax. Málaga - Costal del Sol*. Málaga, Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica, Universidad de Málaga, 2016. Pág. 29.

12 PEYRÓ, Ignacio. *Morir entre buganvillas*. En TAJAN, Alfredo/CABRERA José Luis, op. cit., pág 106.

13 Rafael de la Fuente citado en RIVERA, Agustín. “Las suecas y el macho ibérico invaden la Costa del Sol”. *Diario El Confidencial*. Málaga, 29/09/2012. Disponible en: https://blogs.elconfidencial.com/espana/tinta-de-verano/2012-08-29/las-suecas-y-el-macho-iberico-invaden-la-costa-del-sol_402489/ [15/09/2020]



Fragmento de la secuencia *The Swedes Club* (*El club de la suecas*)



Fragmento y boceto en libreta de la secuencia *The Swedes Club*.

Lo que le llega a Franco es que muchos hombres pasan horas apoyados en las balaustradas, mirando pues las playas y mirando cómo se divertían estas mujeres. Y Franco, en otra vuelta de tuerca, tiene una idea que es ordenar derribar todas estas balaustradas y plantar cipreses, para construir una especie de telón entre lo que pasaba en la playa y lo que ocurría en el pueblo.¹⁴

El enfoque represivo con el que la dictadura, en el contexto de la Costa del Sol, trataba la sexualidad y la figura amenazante de la mujer extranjera, supuso otro pilar fundamental a la hora de componer el aspecto conceptual del proyecto, ya que prácticamente encajaba a la perfección con esa imagen demoníaca, perversa y truncada, un tanto alegórica, de la sexualidad y de la representación de roles masculinos y femeninos. Especialmente desde la perspectiva del patriarcado machista de aquellos años, que continuó consagrándose décadas después - con mucha ayuda del “cine de destape” - , en la propia masculinidad, también objeto de interés de mi investigación.

En particular, porque la vinculación personal con el proyecto se encontraba en ese punto: cómo estaba tratando mi propia masculinidad. Y, es que, por ejemplo, ya me había encontrado con diversas opiniones de algunas compañeras del Máster a las que les parecía ofensivo e irresponsable el “altar” que yo había construido con esos objetos encontrados; fui consciente de la fuerza del contexto con el que estaba trabajando, totalmente autónomo, y de lo innecesario de intentar justificarlo o maquillarlo. También, gracias a terapias individuales, pude ahondar en cómo aquel canon femenino, aquel tipo de masculinidad, habían hecho mella en mí, y cómo habían impuesto forzosamente una serie de ideales y comportamientos adquiridos que afectaban a mi persona de una manera muy dañina. Un esquema impuesto que comúnmente se denomina bajo el término “masculinidad tóxica”, y que el teórico Harris O’Malley (Texas, 1977) define:

La “masculinidad tóxica” es una descripción represiva y acotada de la hombría, que la define sólo a través de atributos como la violencia, el sexo, el estatus social y la agresión. Es el ideal cultural de lo viril, apoyado únicamente en el “ser fuerte” por encima de todo, especialmente por encima de las emociones, que son codificadas como atributos débiles y femeninos; el sexo y la violencia se convierten en criterios con los que medir a los hombres. Además, supuestamente, los denominados “atributos femeninos” - que oscilan entre la vulnerabilidad emocional hasta simplemente no ser hipersexual - son consideradas amenazas para el mantenimiento del estatus como “hombre”.¹⁵

En cómo esta “masculinidad tóxica” concibe la sexualidad, residía el siguiente escalón con el que continuar trabajando y que me seguía conectando con el marco teórico investigado. Tal y como el director Raúl Michelena expone en el documental *Dictadura, divises i biquinis* (2020):

La imagen que daban las películas del *landismo* del hombre español es una imagen muy interesante porque la masculinidad está cargada de identidad. Eso significa que él tiene toda una carga de quién soy, de dónde vengo, la patria, la moral... El macho alfa del *landismo* es el hombre que vuelve con su mujer, el hombre que cumple con sus obligaciones morales y que además ha tenido ese elemento gimnástico de conquistar a la sueca.¹⁶

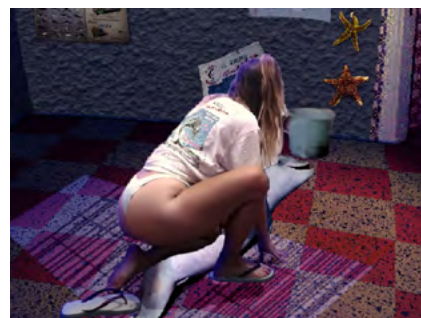
14 FERNÁNDEZ DE CASTRO, David. *Dictadura, divises i biquinis*. España, Lastor Media/TV3. 2020.

15 O’MALLEY, Harris. *The Difference Between Toxic Masculinity and Being A Man*. The Good Men Project, 2016. Disponible en: <https://goodmenproject.com/featured-content/the-difference-between-toxic-masculinity-and-being-a-man-dg/> [4/2/2020]

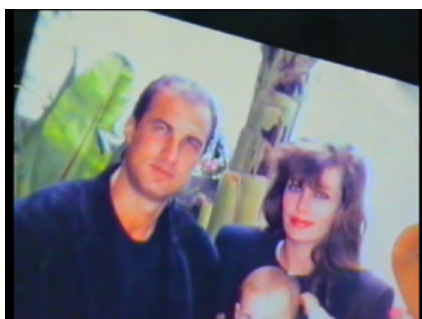
16 FERNÁNDEZ DE CASTRO, David, op. cit.



Tras el *Primer Congreso Nacional de Moralidad* (1951), se formó la *Policía de Costumbres*, carabineros armados con un metro que se paseaban por la playa comprobando la longitud “adecuada” de los bikinis.



Algunos fotogramas de la secuencia *Noche primera: el amor* (*Delfinario*).



Fragmentos de la secuencia *Asuntos Internos*. Mike, el compañero desaparecido, es interpretado por Steven Seagal.

En el ya citado artículo de O'Malley, el sexo es definido como un elemento clave: "El sexo en particular conforma una parte importante dentro del "ser un hombre". Las "conquistas" sexuales son parte de cómo algunos hombres entablan y reafirman su masculinidad"¹⁷. Al llegar a estos puntos de trabajo conceptual (y también personal), comenzaba a dejar de dar palos de ciego y a concentrarme en una serie de ideas con las que trabajar. Había vivido en mi propia persona todas estas presiones y comportamientos adquiridos por parte de amigos y otros elementos de nuestra educación, que durante años me produjeran una interminable frustración y ansiedad de ser incapaz de adaptarme a ellos. Terminé por ver a las chicas y al sexo como algo ominoso, y especialmente como algo terrorífico; todas las chicas con las que me cruzaba que me atraían, las veía como seres imponentes y peligrosos.

Este estudio de roles de género continuó avanzando, no sólo en el contexto, sino también en el margen temporal; esto es, el marco teórico se amplió más allá de la Costa del Sol y de la década del *boom* turístico, hacia futuros ya en los ochenta y principios de los noventa, con el cine de destape, aunque esta vez centrado en un contexto más norteamericano que nacional. Es decir, por medio de mi indagación paralela - sobre todo interesado en el cine policíaco y de acción -, pude apreciar ciertas conexiones y similitudes, algunas llevadas al extremo, de todo el bloque conceptual que había partido de *Torremolinos*, especialmente en torno al machismo. Si, en nuestra franja litoral, el exceso de éste se había forjado como respuesta a una explosiva apertura de libertades y cuestionamiento de valores morales tradicionales que las extranjeras traían consigo, en el contexto norteamericano el exceso, como fruto de una campaña de propaganda política conservadora, había dado lugar a todo lo contrario, un replanteamiento involuntario de sexualidades y géneros que los propios "héroes masculinos" provocaban en la gran pantalla.

Leon Thomas (Londres, 1973), crítico de cine y filósofo, en uno de sus ensayos analiza desde una perspectiva *queer*¹⁸ los comportamientos y sus consecuencias de estas masculinidades excesivas dentro del cine de acción y policíaco norteamericano, manteniendo como principal estandarte a actores como Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Jean-Claude Van Damme, Dolph Lundgren o Steven Seagal, entre otros (lo que Susan Jeffords denominó como *hard bodies*¹⁹). Thomas aunda en la cuestión de la siguiente manera:

[...] Y es que en esta era [80s-90s] de películas de acción de hombres fuertes, semidesnudos y excesivamente musculados, era necesario asegurar a la audiencia que lo que estaba viendo no era un "producto gay", ni que estuviera "participando" en ello; ni siquiera mencionar que éstos personajes pudieran ser bisexuales. [Este ensayo] parte del contexto americano porque una gran mayoría de éstos filmes se produjeron allí, así pues, su contexto es un punto clave a la hora de entender la forma de retratar la cultura homosexual, influenciada enormemente por la crisis del SIDA y en cómo se concebía la sexualidad en la conservadora y religiosa era Reagan. [...] Durante los 80s y 90s se hizo un gran alarde de estos cuerpos masculinos potencialmente fuertes y hombríos, pero orientado hacia una perspectiva más aspiracional que abiertamente sexual (al contrario que la representación de cuerpos femeninos).²⁰

Simultáneamente, iba tejiendo la línea narrativa de carácter alegórico donde ir componiendo todas mis ideas.

17 O'MALLEY, Harris. Op. cit.

18 *Queer* se define como una identidad sexual que no corresponde con los ideales sociales "estándar" sobre sexualidad y género basados en la creencia de que se encuentran inscritos en nuestra naturaleza biológica.

19 JEFFORDS, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. Nueva Jersey, Rutgers University Press, 1993.

20 THOMAS, Leon. *Queer Theory in 80's and 90's Action Movies*. Renegade Cut, 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7wsHjT8sPi4> [28/02/2020]

Mi intención era la de construir un Torremolinos inhóspito e inquietante, paralelo a la realidad, tierra víctima de una maldición que había terminado con todos los hombres, y cuya historia sería contada por medio de diferentes personajes femeninos aunque haciendo especial hincapié en un detective forastero que busca a su compañero desaparecido. Un hombre buscando su pérdida masculinidad, que era tóxica, de la que dependía su propia identidad. Sin embargo me estaba centrando demasiado en lo masculino, y dejando a un lado lo femenino; Blanca Montalvo me sugirió que quizás estaba cayendo erróneamente en la misma perspectiva que el *landismo* o la de estos héroes de acción, y que no podía olvidarme de la figura de la mujer. También, se sorprendió de mi investigación de los *hard-bodies* al focalizarme sólo en actores de cuerpos hipermusculados y nula personalidad. Necesitaba una mirada cínica, distanciada; el primer Bruce Willis (por supuesto, nada comparado con lo que haría después) encajaba en ese rol masculino diferente. Hombre común, un tanto descarado, opuesto a las masas de músculos invulnerables e invencibles. El humor (negro) frente a situaciones extremas, como en *Luz de Luna* (1985-89) - de la que inspiré el título de mi proyecto - o *La Jungla de Cristal* (1988).



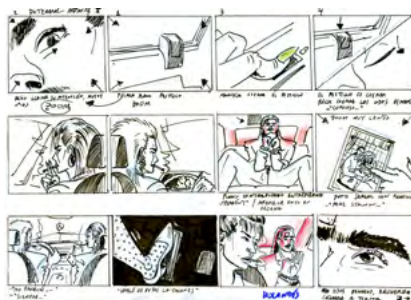
Cybill Shepherd y Bruce Willis en *Luz de Luna* (1985-89), creado por Glenn Gordon Caron.

Después de realizar un extenso análisis cinematográfico de estos géneros de interés, llegué a la conclusión de que se siempre se representaban los mismos arquetipos de mujer al servicio del macho: por un lado, la víctima a rescatar que luego recompensa con sexo, por el otro lado, la mujer inocentona, tonta, que sirve de pié a los chascarrillos del héroe, y por último, la mujer-florero, aquella que sólo justifica su presencia para desnudarse cuando el guión “lo requiera”, careciendo a veces de diálogo. Las mujeres nunca eran vistas con valor autónomo propio, siempre como *complemento* del hombre, el foco de atención. Aunque siempre hay excepciones: la *femme fatale*. Fui consciente de esta figura arquetípica del cine *noir* cuando mostré mi trabajo en una de las tutorías a Jesús Zurita. Tras visualizar la secuencia del proyecto *Asuntos Internos*, tuvo una observación hacia el modo de representar a los dos personajes femeninos que aparecen, ambas detectives, Carmela y Manuela – típicamente *hard-boiled*²¹ -, que encarnaban a la perfección el estereotipo de *femme fatale*. Una construcción hollywoodiense del rol femenino desde lo masculino, como una visión idealizada y alejada de la realidad de cómo a los hombres les gustaría que las mujeres se comportasen, aunque no volviendo a la tradicional mujer sumisa-florero; esta vez sería una mujer fuerte, con armas, capaz de igualar y minar la testosterona con absoluta ambivalencia. Una *mímesis* del rol masculino por excelencia, al mismo tiempo, manteniendo sus atributos femeninos. Si era fuerte, tenía que ser también sexy y mortal. Esto se debe a lo que Thomas, en el ensayo anterior, cataloga como la *mirada masculina*:



Fragmento de la libreta con el diseño de personaje de Clemencia para la secuencia *El ensueño de la hija del guarda*.

[...] podríamos catalogar bajo este concepto toda representación [fílmica] de la mujer y del mundo desde el punto de vista masculino, heterosexual, que lo concibe todo como objeto sexual al servicio de un placer que se encuentra presupuesto en la audiencia masculina heterosexual (la cual se toma como audiencia “por defecto”).²²



Fragmento de storyboard y secuencia de *Asuntos Internos* con las dos detectives.

21 *Hard-boiled*, subgénero policíaco surgido entre los años 20's y 30's donde tramas detectivescas clásicas se mezclaban con tintes de la novela negra, usualmente rodeado de extrema violencia, sexo explícito y *thriller* psicológico.

22 THOMAS, Leon, op. cit.



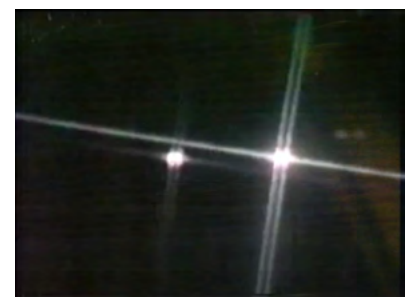
Big Bitch (1984), de Spain Rodríguez.

la dependencia de lo masculino, esta vez por medio del autor norteamericano de cómic *underground* Spain Rodríguez (Nueva York, 1940), el cual retrató a lo largo de toda su producción artística una feminidad que hacía un uso explícito y empoderado del sexo como impulso al servicio de la mujer, relegando las figuras masculinas a meros objetos de disfrute sexual, en algunas historias colocando a los hombres como seres extintos o inútiles, donde un gran abanico de estereotipos y cánones femeninos se repartían el protagonismo en historias basureras y macarras: “[Rodríguez] fue parte de esa oleada de artistas [...] que establecieron el espíritu irreverente, profano, hipersexualizado, antibélico y anticapitalista del cómic *underground*”²³, como en *Mean Bitch Thrills* (1971) y *Big Bitch* (1984-85).

El medio

Durante el desarrollo de la investigación del marco más teórico del proyecto, concentré la producción de piezas en el guión, en el diseño de personajes y en el *storyboard*, con el fin de organizar el rodaje de las siguientes secuencias del vídeo. No obstante, mi planteamiento me estaba alejando de la toma de contacto con el material en sí, habiéndome volcado demasiado en lo teórico y en la extensa planificación, ya que muchos profesores que pasaron por mi estudio me recriminaron que todavía no había empezado a grabar nada, y mi estudio se veía “muy vacío”. Fue tras la clase teórica de Javier Garcerá cuando comprendí que mi trabajo no podía ser tan dependiente de las ideas y conceptos, y que el propio medio y proceso iban a ir acompañándome a la hora de construir el proyecto, donde entraban el aspecto fundamental del accidente y de cómo era imposible anticiparse a ello. Fue un punto de inflexión en el que decidí dejar a un lado ese guión tan encorsetado y empezar a fijarme en los resultados que grabar en VHS me estaba dando. Una vez comprendido que en el Máster, los vídeos iban a tener prioridad sobre lo demás, decidí plantearme buscar un nuevo medio con el que llevaba meses inquieto debido a su peculiar naturaleza: el tipo de cámara. Y es que había comenzado a no sentirme cómodo con la cámara que usaba, la misma con la que había filmado *The Gift*, con la cual era imposible componer fotográficamente las secuencias y empezar a alejarme del guión si la herramienta que usaba tenía tantas limitaciones a la hora de trabajar con ella, especialmente por el minúsculo visor en blanco y negro por el que, con un ojo cerrado, tenía que ver el mundo. La solución a *grosso modo* era llevar un televisor de tubo portátil de batería con el que poder observar lo que la cámara iba grabando; una cosa inviable.

Por otro lado, investigando estas tecnologías, fui consciente de que a principios de los 80s, las vídeo-cámaras cambiaron de procedimiento a la hora de captar la realidad, y se pasó del tubo de rayos catódicos (CRT, similar



Fragmentos de la secuencia *Asuntos Internos*, tomadas con la cámara de CRT.

23 WEBER, Bruce. “Spain Rodríguez, creator of underground comics”. Nueva York, The New York Times, 02/11/2012. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2012/12/03/arts/spain-rodriguez-creator-of-underground-comics-dies-at-72.html>

a las teles de tubo) a un chip eléctrico llamado CCD²⁴ que permitía una mejora de imagen y tamaño considerables del equipo. La calidad VHS constituye un componente elemental en mi línea lingüística de trabajo; tenía que comprender su funcionamiento para fluir con él, entrando en aspectos alejados de lo “artístico” y más cercanos a lo “electrónico”. Esto fue otro aspecto que me molestó de algunos profesores que no consideraron como parte del trabajo todas las labores de cacharrear en las que estaba sumergido; un pintor elige pinceles o brochas, acrílicos u óleos; cada uno le lleva a caminos diferentes, aunque en esencia sea pintura. Con el vídeo es igual: no podía obtener los mismos resultados utilizando una cámara digital actual a una de VHS; la propia atmósfera generada por este medio al retratar la realidad suponía una pieza fundamental tanto a nivel conceptual como formal; era una cuestión que afectaba directamente al lenguaje con el que articular mi discurso.

Así que revolví rastros, mercadillos y páginas webs de antigüedades hasta que me topé con la cámara de vídeo ansiada; tuve que ir hasta Madrid, aprovechando la inauguración de una expo individual. Por otro lado, en mis búsquedas habituales de rastro, encontré un destartado reproductor portátil de VHS con pantalla plana a color, también a batería, así que ya tenía mi particular “Frankenstein” de equipo portátil. Por fin comencé a filmar las primeras tomas, hasta encontrar ciertos hallazgos relacionados con la atmósfera de ensueño, de imágenes descontextualizadas, que la calidad CRT me estaba dando en la plasticidad de las imágenes, acorde con el marcado espíritu abstracto y difuso del proyecto.

Otra gran limitación de medios relacionados con este equipo casero fue la carencia de micrófonos y demás aparatos de captura de sonido, lo que me daba como resultado la filmación de un metraje totalmente mudo. Es decir, no es un rodaje donde se captura todo lo que ocurre en la representación; es un material audiovisual con el que experimentar más allá de la imagen, más allá de lo representado, en un ámbito sonoro (al que le doy bastante importancia) a través de procedimientos más heterodoxos y pictóricos relacionados con su lenguaje.

Los diálogos entre los personajes son doblados por ellos mismos durante el montaje y edición, al igual que todos los sonidos y efectos de *foley*²⁵, que se realizan en postproducción. Esto me da una absoluta libertad a la hora de jugar con sonido-imagen, omitiendo algunos, potenciando otros, o cambiándolos para continuar construyendo la narración en otro nivel más diferente al visual.

El tono

A nivel conceptual, otro pilar de mi trabajo es experimentar con la idea del ya desaparecido videoclub, la película gastada después de miles de reproducciones, la serie B lanzada directamente en cinta de vídeo casera bajo el subgénero *straight-to-video*²⁶, y aquellos filmes olvidados - “clónicos” de otros famosos - que ni siquiera hoy en día han merecido una remasterización oficial en DVD. Y es que aprendí a “hacer mal cine” de la mano de directores heterodoxos, fuera de lo académico (más cercanos al mero basureo que a lo alternativamente artístico), donde, según el director *trash* por excelencia, John Waters (Baltimore, 1946), “el buen «mal gusto»



Algunos fragmentos de pruebas y experimentos con el *glitch* del VHS y de la cámara..



Fragmentos de la secuencia abocetada de *Vampyras Lesbos Bajondillo*.

24 CCD, *Charge-Coupled Device*, un chip de sensibilidad fotovoltaica capaz de convertir la luz en imagen.

25 Los efectos de *foley* son recreaciones en estudio de sonidos y ruidos que no han sido recogidos por el metraje original, y que ayudan a describir la imagen de una manera más detallada.

26 Traducido como “directamente a vídeo”, como referencia a la imposibilidad de ser estrenadas en cines.

te hace reír y te obliga a considerar distintos puntos de vista al tuyo”²⁷. Se trata de directores semejantes que, por su carencia de medios o conocimientos, desarrollaban una manera alternativa de construir relatos, como la extensa filmografía erótica y absurda de Jesús Franco (Málaga, 1930-2013), que llegó a dirigir y producir hasta diez películas diferentes en el mismo año, como *La chica de las bragas transparentes* (1981), o *Vampyros Lesbos* (1971) - filme al que hago homenaje con mi secuencia *Vampyros Lesbos Bajondillo* -, entre otras muchas. Director que comúnmente se equipara al cine de escaso presupuesto de Roger Corman (Detroit, 1926), con títulos como *Frankenstein Perdido en el Tiempo* (1990), entre su larga filmografía. Joe Dante retrata así el modus operandi de Corman:

“Recibí una llamada de Roger desde Europa. “Te diré lo que vamos a hacer. Consigue una copia de *Night Call Nurses* y extrae la persecución del camión de explosivos. Agénciate luego *Private Duty Nurses*, separa de esta última la escena de la alcoba, y júntalas ambas en un fragmento de un minuto. Acto seguido quiero que tomes algunas frases del film donde Warren se dirige a la chica (cuando habla) y que les sobrepongas una música fantasmagórica. Colócalas todas en la cinta. [*Cockfighter*, 1974]”²⁸



Fotogramas de *El guerrero de la muerte* (1984) de Çetin Inanç. Claramente se puede apreciar la apropiación directa de una escena de persecución, la cual es proyectada sobre una pared y grabada posteriormente con el resto de metraje.

Sin olvidar, dentro del nulo presupuesto y apropiación, al que considero otro de mis grandes maestros, el director turco Çetin Inanç (Ankara, 1941). Hablar de cine turco es hablar de una industria que durante los años 60s hasta los 80s se vio condicionada por los continuos golpes militares que asolaron social y económicamente al país. Se necesitaba entretenimiento para el público pero no había presupuesto para grabar como en Hollywood, ni siquiera para adquirir derechos de reproducción de las películas internacionales más taquilleras. Así que se optó por directores como Inanç - el conocido “Jet Director” por su habilidad de rodar películas en tan sólo diez días -, que eran capaces, con un presupuesto escaso, de hacer “revisiones” o reinterpretaciones de los títulos extranjeros más populares del momento, sin importar fidelidades al guión o apropiaciones de material ajeno (secuencias íntegras, bandas sonoras, algunas introducidas pésima y descaradamente en el montaje), con el plus de utilizar en prácticamente la totalidad de su filmografía al mismo actor como protagonista, el médico y experto en artes marciales, Cüneyt Arkin. Títulos como *El hombre que salvó al mundo* (1982), “reinterpretación” de la *Guerra de las Galaxias* (1977) con banda sonora de *Indiana Jones en busca del Arca Perdida* (1981), o también *El guerrero de la muerte* (1984), donde llega al extremo de apropiarse de fragmentos



Fragmento de la secuencia *Noche primera: el amor* (Definario). donde se aprecian las escenas apropiadas de varias películas de Seagal.

de sus propias películas, son grandes ejemplos. Este director fue clave a la hora de despreocuparme por la apropiación directa de material ajeno muy reconocible, especialmente a la hora de introducir descaradamente al actor hollywoodiense Steven Seagal entre el reparto del proyecto. Lo llevé a cabo a través de un largo e intenso análisis de todo el metraje de sus diferentes películas, recortando y clasificando cada plano donde apareciese y depositándolo posteriormente en un banco de escenas con el que confeccionar mis secuencias cuando se recurriera al personaje que “interpreta”.

De cualquier modo, entiéndase bien que no me gustaría apoyarme únicamente en el fácil recochineo surgido de la falta de medios o presupuesto, ya que yo mismo la padezco. La serie B no sólo se caracteriza por su falta de financiación, sino también por ser un reducto lejos de la

27 MUJICA, María Fernanda. “John Waters: La diferencia entre el buen gusto y el mal gusto está en el tiempo”. Buenos Aires, Diario La Nación, 01/04/2018. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/john-waters-la-diferencia-entre-el-buen-gusto-y-el-mal-gusto-esta-en-el-tiempo-nid2121448> [15/02/2020].

28 CORMAN, Roger/JEROME, Jim. *Cómo hice cien films en Hollywood*. Barcelona, Kaplan, 1992. Pág 268.

mirada crítica de la academia a la hora de hacer realidad las más macabras y extrañas fantasías, que oscilaban entre lo naif y lo inquietante. Gracias a ello fue posible el cine pseudo-erótico de Andy Sidaris (Illinois, 1931 - Beverly Hills, 2007) bajo la productora Malibú Bay Films, creador de títulos en equilibrio supino entre una película porno *per se* y subtramas a cada cual más estereotipada de acción o drama, donde amazonas – generalmente chicas *PlayBoy* - pegaban tiros o despachaban a malos a cate limpio y media teta fuera, como en *Picasso Trigger* (1988), o *Day of the Warrior* (1996). A su vez, alejándome de esto último, mencionar un especial apartado con directores como Frank Henenlotter (Nueva York, 1950), con surrealistas ideas de malformaciones y *freaks* en su sentido más puro, dentro del “buen mal gusto”, como *¿Dónde te escondes, hermano?* (1982) o *Frankenputa* (1990); también Miguel Llansó (Madrid, 1979) con *Crumbs* (2015) o *Jesus Shows You the Way to the Highway* (2019); aunque en malformaciones, *gore*, sangre, casquería y demás subproductos nacidos del látex y los potitos, los directores Sam Raimi (Michigan, 1959) con *Terroríficamente Muertos* (1987), Paul Verhoeven (Ámsterdam, 1938) con *RoboCop* (1987) o *Desafío Total* (1990) o, especialmente, Peter Jackson (North Island, 1961), con sus primeras obras que me gusta catalogar como la “Capilla Sixtina de lo grotesco *gore*”, como *Bad Taste* (1987) o *Braindead: tu madre se ha comido a mi perro* (1992). Ya no estamos hablando, pues, de serie B ni de directores de escasos conocimientos filmicos: *Braindead* contó con un presupuesto de tres millones de dólares aproximadamente, y su director no se caracteriza precisamente por su falta de talento. Es decir, hablamos de un tipo de género que no es serie B, sino que es una forma de contar relatos de carácter lúdico, y que no necesariamente se realiza haciendo comedia. La exageración de aspectos como la sangre o los asesinatos, utilizando el humor que esto conlleva, nos empuja hacia un distanciamiento de “lo serio”, en una fantasía macarra que nos aleja de la realidad.



Fragmentos no usados de la secuencia *El ensueño de la hija del guarda*.

¿Y qué nos queda como sedimento de todo lo citado? Dentro de esta ruta grotesca del material más detrito, existe un marco teórico que me fascina y que todo este puñado de cintas olvidadas en el húmedo sótano de un adolescente necesita: el *nanar*, un término francés que, como explica el teórico y filósofo Quetzal en su canal de Youtube *Ovejas Eléctricas*:

Va mucho más allá de los conceptos del *kitsch* y del *camp*; es la mierda elevada al oro. El *nanar* es más que una palabra o un género: es una forma de entender el mal arte, que va mucho más allá del binarismo entre lo bueno y lo malo.[...] Son películas de incompetencia técnica y narrativa, repletas de sobreactuaciones, con directores convencidos de su genialidad en un delirio de grandeza, y cuyo fracaso siempre es divertido porque reconocemos en él la virtud de la honestidad artística.²⁹

La atmósfera y los saltos temporales

Situado en una perspectiva que me permitía naturalizar tanto la apropiación como la cita, o positivar estéticamente las cualidades del *nanar*, me encontré con una pieza pictórica que adquiriría una relevancia importante a partir de ese punto del proceso del proyecto. Me refiero a la obra *Accidente (Autorretrato)* de Alfonso Ponce de León (Málaga 1906 - Madrid 1936) cuya intrínseca elegancia estilística me apetecía mucho tanto asimilar como vituperar. Sin embargo, la obra se encontraba algo desconectada del resto del proyecto, tal y como me lo hizo ver Jesús Zurita durante nuestra tutoría; éste me preguntó que qué conexión había entre Ponce de León y Torremolinos. Entonces, sólo me interesaba la idea de replicar la atmósfera trágica, enigmática y onírica, que da pie al simbolismo del cuadro de Ponce de León. Después de una larga investigación sobre la vida del pintor y sobre Torremolinos, descubrí que sí que había una conexión directa entre ellos, y ésta se encontraba en la Generación del 27 (con la cual Ponce de León mantenía una estrecha relación). Mucho antes

29 QUETZAL. *Por qué me gusta el arte malo (Análisis de The Room)*. Ovejas Eléctricas, 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pFIW49Fv9eY> [27/02/2020]

del *boom* turístico y de la llegada de los primeros aristócratas extranjeros al embarcadero del hotel Pez Espada, Torremolinos ya contaba con cierta fama, aunque no tan turística, sino más intelectual, gracias a la revista literaria *Litoral*, fundada en 1926 por los poetas Manuel Altolaguirre y Emilio Prados (más tarde coordinada por José María Hinojosa). Tal y como explica Antonio Rivero Taravillo en el capítulo *Cernuda en la Felicidad* del ya citado *Torremolinos. De pueblo a mito*:

Fue providencial Hinojosa en la creación del mito artístico y literario de Torremolinos al atraer allí a Gala a Dalí dos años más tarde [de la llegada de Cernuda], cuando se urda la idea, igualmente abandonada, de un manifiesto surrealista español en el que también estuvo inicialmente implicado Cernuda.³⁰

Estrella de Diego también explica, en otro capítulo del libro, *Gala y Dalí en Torremolinos*:

[...] cuando en el verano de 1930 la mujer inesperada [Gala Éluard] llega a Torremolinos, algunos dan por hecho que su pelo corto, sus ráfagas de piel expuesta, su cuerpo exhibido, el collar provocativo que resalta la desnudez, tiene mucho de llegada de la modernidad. O de la confirmación de esa llegada, más bien, que lleva años dibujándose entre las páginas de Altolaguirre y Prados, en los ojos perdidos entre fotogramas de Concha Méndez.³¹

Además, Torremolinos y su barrio adyacente, Churriana, se convirtieron en lugares de descanso de intelectuales foráneos tales como Ernest Hemingway, Gerald Brenan, o Paul y Jane Bowles, entre otros muchos. Volviendo a nuestro pintor, Ponce de León pertenecía al mismo grupo artístico en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Federico García Lorca, Maruja Mallo, Emilio Aladrén, o Margarita Manso, entre otros (tal y como muestra Rafel Inglada en el catálogo



Gala protagoniza el primer *topless* de nuestra historia en las playas de Torremolinos.

Alfonso Ponce de León³²), con la cual contraería matrimonio años más tarde. Es esta artista la que une a Ponce de León con el grupo de Lorca y Dalí, más allá del mero compañerismo de escuela, incluso llegando a componer un triángulo amoroso tal y como Ian Gibson señala en *La vida desforada de Salvador Dalí*:



Arriba, *Accidente (Autorretrato)* (1936) de Ponce de León. Abajo, *Accidente en la N-340 (Countach)*, acuarela sobre papel, telecinada para la secuencia.

Según Dalí, Margarita estaba fascinada tanto con él como con Lorca, quería siempre estar con ellos y aceptó sumisa que el poeta le traspasara, allí mismo delante de Salvador, su frustrada “pasión”. Consumado el acto, Federico, en vez de tratar a la muchacha con desprecio - reacción que esperaba Dalí -, se había comportado según éste con exquisito tacto, meciendo a Margarita en sus brazos y susurrándole al oído los versos de su romance “Thamar y Amnón”.³³

Además, Ponce de León trabajó, junto con otros artistas, codo con codo con Lorca en su compañía de Teatro Universitario La Barraca, que dirigía junto a Eduardo Ugarte, realizando los decorados y el vestuario de algunas representaciones teatrales como *La guarda cuidadosa* y *El burlador de Sevilla*, ambas en 1932. Todavía me resulta interesante comprender el giro ideológico³⁴ de Ponce de León hacia el recién nacido partido de José Antonio Primo de Rivera, la Falange Española de las JONS, de tinte totalmente opuesto al de los círculos intelectuales donde se había formado y crecido; de hecho, llegó a convertirse en jefe de propaganda del propio partido unos años más tarde.

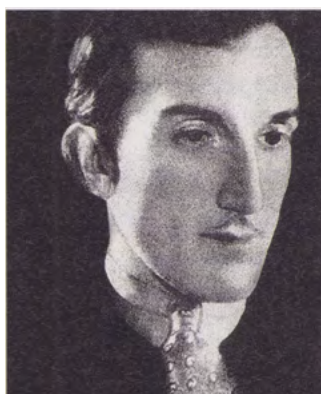
30 RIVERO TARAVILLO, Antonio. *Cernuda en la felicidad*, en TAJÁN/CABRERA, op. cit., pág 32.

31 DE DIEGO, Estrella. *Gala y Dalí en Torremolinos*, en TAJÁN/CABRERA, op. cit., pág 4.

32 INGLADA, Rafael. *Alfonso Ponce de León*. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2001. Pág 37.

33 GIBSON, Ian. *La vida desforada de Salvador Dalí*. Barcelona, Anagrama, 1998. Pág 68.

34 Probablemente debido a su fuerte educación católica en el Instituto Católico de los Jesuitas de Areneros.



Arriba, retrato de Alfonso Ponce de León (1933). Abajo, fragmento de una secuencia del proyecto.

Paralelamente, Ponce de León continuó con su línea artística, hasta su última exposición, su primera (y última) individual en 1936, donde destacaría su cuadro más reciente, *Autorretrato (accidente)*³⁵, el cual se ha convertido en inspiración de atmósfera para el proyecto. De hecho, durante el Máster, y antes del confinamiento, pretendía hacer una reinterpretación del ya citado cuadro, en un lienzo de dos por dos metros, con el personaje y lugar donde se ambienta el proyecto, manteniendo la experimentación de introducir pintura en el relato fragmentado como otro canal narrativo aparte del vídeo, tal y como construye sus instalaciones Chloe Wise (Montreal, 1990), como en la exposición *Full-Sized Body, Erotic Literature* (2015), entre otras. Además, para el protagonista con el que se articula parte de la trama alegórica del proyecto, y que ayuda a conducir la narración, quise continuar con la referencia basándolo en el propio Ponce de León, tanto física como personalmente, aunque actualizado como dandy-detective *hard-boiled* ya que la trama del proyecto se ambienta en la década de los 80s. Así como lo describiría Dionisio Ridruejo:

[...] parecía un caballero del siglo XVII, pero no de los de empaque místico sino de los de empaque galante: frente alta con cumbre de ondas rubias, cejas redondeadas, nariz de dibujo largo y detallado, boca sensual, pero delgada, manos largas.³⁶

Llegados a este punto, y tomando perspectiva de todo el proceso realizado, fui consciente de que me encontraba dando saltos temporales, comenzando con los años 30s con ese Torremolinos intelectual, la Generación del 27 y Ponce de León, pasando a continuación por los 60s, el boom turístico, las suecas, la emancipación sexual, el Torremolinos hotel de hoteles, hasta terminar en los 80s, donde esa modernidad se ha esfumado y sólo queda un armazón vacío e inhóspito compuesto por las viejas glorias hoteleras abandonadas. Estos tres espacios temporales se mantendrían unidos entre sí por la arteria principal que es la carretera Nacional-340, espina dorsal del turismo y esplendor de la Costa del Sol, con la cual comienza nuestro relato. Aunque el presente mostrado no se corresponda exactamente a como los hechos reales sucedieron, habiendo desarrollado una línea temporal alternativa, construida sobre el esquema alegórico de la narración, donde una supuesta maldición ha desolado el lugar. Una Costa del Sol devastada y talada, muy filtrada por el spleen de Charles Baudelaire (1821, París - 1867, París)³⁷. Este concepto, vocablo de origen anglosajón, que se traduce como "hastío" o "melancolía", fue dotado del significado de tedio o angustia sin causa empleado por Baudelaire en obras como *Las Flores del Mal* (1857), aunque no sería hasta *El spleen de París* (1869) cuando terminé de asimilarlo.

El spleen, de cierto modo, es un mecanismo de defensa. Mediante él puede uno exteriorizar disgustos y desacuerdos y, aunque parezca imposible, realizar apologías. [...] Cuando se entra en estado de aburrimiento es porque se torna imperioso el hallazgo (la construcción) de otros caminos. El spleen nos llama al sacudimiento, nos induce a pensar en distintas maneras de salir de él.³⁸



Fragmentos de la secuencia *Noche primera: el amor (Definario)*.

35 Otro aspecto fascinante de ese cuadro es la carga premonitória, ya que el propio autor, meses después, fue asesinado y abandonado en una cuneta de la carretera por las milicias de una checa durante la Guerra Civil.

36 Citado en GARCÍA DE TRUÑÓN, J.M. *El pintor falangista Alfonso Ponce de León*. Madrid, La Razón de Proa, 2020. Disponible en: <http://www.larazondeaproa.es/articulo/personas/pintor-falangista-alfonso-ponce-leon/20200123162134001747.html> [17/9/2020]

37 Tal y como se refleja, por poner un ejemplo, en el poema *Spleen* (LXXVIII) de *Las Flores del Mal*: "Cuando el cielo caído pesa como una losa / en el gimiente espíritu presa de largos tedios, / y del horizonte abrazando todo círculo / nos llega un día negro más triste que la noche;" BAUDELAIRE, Charles. *Los Flores del Mal*. Barcelona, Editorial Mateu, 1966.

38 SPITALETTA, Reinaldo. Introducción a BAUDELAIRE, Charles. *El spleen de París*. Madrid, Editorial Susaeta, 1994. Págs. 10-11.



San Miguel

Diseño del arcángel San Miguel como se aparece en un boceto de la secuencia *Castigo del orgullo*.

Por todos los rincones del pueblo, me resultó interesante conectar su figura con mi alegoría, utilizando la iconografía católica con la que suele ser representado: la sagrada batalla librada por San Miguel, único arcángel armado, contra el Mal, que generalmente es representado por un dragón. Así que sería este ser fantástico el supuesto causante del maleficio de Torremolinos, aquel que ha devorado las almas masculinas del lugar, dejando un pueblo maldito y vacío de hombres; encajaba muy bien dentro de los conceptos en los que se basaba mi proyecto sobre la crisis de identidad y valores masculinos. También me resultaba interesante cómo se conectaba, por un lado, con la educación ortodoxa católica de los Jesuitas de Ponce de León y por el otro lado, con el marco teórico ya desglosado del franquismo en la Costa del Sol y cómo respondió ante la llegada de turistas, de la liberación sexual y de la crisis de los valores eclesiásticos.

A su vez, en otra vuelta de tuerca, percibí que podía conectarlo con el contexto político-social de las películas norteamericanas de los 80s de las que partía, la mayoría arma política de propaganda al servicio de las doctrinas de la derecha ultraconservadora y cristiana del por aquel entonces presidente Ronald Reagan. Como lo define Tom Savini, actor y especialista en efectos, al participar en la interminable saga de películas de *Viernes 13* comprendida en estos años (1980-1993): “Sexo-muerte. Tienes sexo, mueres. Esa es la premisa, ese es el tema de fondo de las películas de *Jason Voorhees*”³⁹. También, Leon Thomas, en otro ensayo sobre la saga mencionada, escribía lo siguiente:

El vicio precede al descuartizamiento. [...] La moralización de algo personal y privado lo convierte en un estigma, y algo fácil de demonizar e ignorar. Si el sexo es un “fallo moral”, entonces no tenemos que ayudar a nadie que contrae una enfermedad de transmisión sexual. Si el sexo es un “fallo moral”, entonces una adolescente embarazada ha hecho algo vergonzoso. Si el sexo es un “fallo moral”, entonces ellos tuvieron lo que se merecían. [...] En los 80’s, el sexo se volvió otra vez atemorizante, en vez de liberador.⁴⁰

Entonces, dos líneas teóricas de todo lo investigado se unieron inesperadamente en mi cabeza: Steven Seagal representaría al arcángel San Miguel. Tras un extenso análisis de su filmografía, comprendí que las tramas y personajes interpretados por Seagal concentraban y exponían esta imagen politizada de la masculinidad. Era el macho alfa masterizado. Cumplía con los requisitos del arquetípico héroe de acción *blockbuster* de los 80s, pero refinando el concepto y alejándose de los *hard bodies* y de la problemática de la aparente homosexualidad como fruto del exceso de masculinidad, incluso de las surgidas en las propias relaciones entre ellos, tal y como lo expone Thomas en el ya citado artículo:



Cartel de *Difícil de matar* (1990) de Bruce Malmuth.

39 THOMAS, Leon. *Ronald Reagan: Slasher Americano*. Renegade Cut, 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iBA3Hiqms5M> [25/02/20]

40 Ibid.

La perspectiva de estas películas de acción policíacas, respecto a hombres en su mayor parte protagonistas, como a mujeres relegadas a un mero objeto, fomenta una incómoda paradoja a la hora de mostrar posibles relaciones suficientemente cercanas entre hombres dentro de una atmósfera plenamente masculina, heterosexual y homofóbica. Se interpretan algunas de estas relaciones como “gays” debido a su cercanía [...] la cercanía entre hombres heteros requiere ser *indirecta*, a fin de que su sexualidad no sea cuestionada⁴¹.



Fragmento de escena no utilizada.

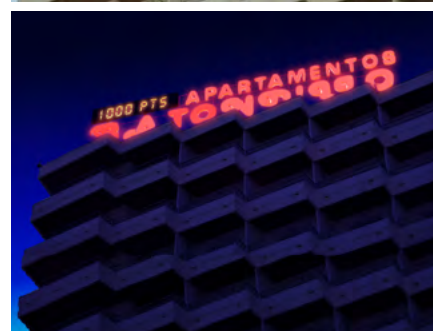
Seagal había sobrepasado todas estas crisis al representar a héroes carentes de personalidad y humanidad (porque los sentimientos corresponden a “lo femenino”), que nunca se desnudaban ni mostraban sus cuerpos (no pueden ser sexualizados), capaces de dominar y satisfacer a cualquier mujer-objeto (como los “auténticos hombres”), además de convertirse en máquinas de matar y ajusticiar (sólo hay cabida para un macho alfa), al borde de la invulnerabilidad divina (gracias a sus supuestos conocimientos infalibles de Aikido).

Además, Seagal, como el título de su película debut, está “por encima de la ley”, no hay nadie mejor que él para aplicar el castigo, ya que los cuerpos del orden o justicia suelen aparecer representados como corruptos, o el ambiente ultra-violento que el guión justifica dibujando a antagonistas como seres extremadamente demoníacos, fuerza al público a aceptar sus despiadados procedimientos ya que los pecados de sus enemigos son “imperdonables”. La conexión con la figura redentora de San Miguel encajaba perfectamente, era el arcángel justiciero de la masculinidad tóxica.

La apropiación

La reinterpretación de mitos cristianos y fragmentos de otras películas ajenas me llevaron a una larga investigación de numerosos autores dentro del apropiacionismo, que podría esquematizar bajo dos conceptos: *descontextualización* y *reinterpretación*. En el primer concepto, encajaría la obra de artistas como Douglas Gordon (Glasgow, 1966) en obras instalativas como *Psicosis 24 horas* (1993), donde ralentiza el filme *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock hasta que la duración llega a las 24 horas; o Christian Marclay (San Rafael, 1955) con la obra audiovisual *The Clock* (2010), donde se apropia de miles de pequeños fragmentos de una larga lista de películas donde aparece un reloj, para así construir, a partir de la sucesión de todos los planos, un filme de 24 horas que fundiese en uno sólo el paso del tiempo representado en las imágenes y el real del espectador. También mencionar el filme debut del director Woody Allen (Nueva York, 1935), *What's Up Tiger Lily* (1966), donde remezcla y dobla una película japonesa⁴² en un nuevo montaje. Estos autores tienen en común la utilización de la figura literaria del palimpsesto, la cual traté en tutorías con Blanca Machuca, que “alude a un manuscrito que se ha borrado, pero del que se ven todavía rasgos de su escritura anterior”⁴³, según Diego Garzón Carrillo en el análisis de la obra *Palimpsesto* (2017) de Doris Salcedo.

Por otro lado, en el segundo concepto, la reinterpretación, encajaría al ya citado director de cine turco Çetin Inanç con filmes como *El hombre que salvó al mundo* (1982) – *La Guerra de las galaxias* - o *Çöl* (1983) – *Tiburón*. En este director se encuentran los dos conceptos, la descontextualización (palimpsesto) y la reinterpretación. Al mismo tiempo que se apropiaba deliberadamente de fragmentos o bandas sonoras de otros filmes, versionaba o reinterpretaba sus guiones, donde se podría



Arriba, la imagen original encontrada, en medio, la imagen editada digitalmente con “noche americana”. Abajo, la imagen final grabada en VHS para la secuencia *Vampyras Lesbos Bajondillo*.

41 THOMAS, Leon, op. cit.

42 TANIGUCHI, Senkichi. *Kokusai himitsu keisatsu: Kagi no kagi*. Toho, Japón, 1965.

43 GARZÓN CARRILLO, Diego. “El arte como duelo”. Bogotá, Diario El Tiempo, 21/01/2018. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/un-analisis-de-palimpsesto-de-doris-salcedo-173272> [28/02/2020]



Cartel para *E.T.* (1982), por Leonardo.

de Ghana donde no había electricidad. Lo auténtico de esto es que carecían de estudios artísticos académicos, además de la ausencia de imágenes a ilustrar de las películas que iban a proyectar y de la necesidad de edulcorar “aparentemente” las tramas para así atraer al mayor público posible. El resultado eran unos carteles que no tenían ya demasiado que ver con la película en cuestión, muy lejos del cartel original. Reinterpretaciones donde se mezclaba también el imaginario africano de demonios y criaturas mágicas, con vísceras, sangre y desmembramientos. Me gustaba la forma natural que tenían a la hora de versionar libremente historias o fragmentos ajenos, sin tener en cuenta el original, y construyendo *su propia* película.

Por último, y a modo de puente con el siguiente apartado de esta memoria, me gustaría remarcar la influencia de un género de animación llamado *Gachimuchi*, gestado totalmente en internet por diversos usuarios en el portal japonés de vídeos online NicoNico Douga a principios del año 2011. El género en cuestión se caracteriza por la apropiación directa de material perteneciente a una serie de películas pornográficas homosexuales de finales de los 90s y principios de los 2000s de la productora norteamericana All Worlds Video, para su posterior remezcla y reutilización en un ejercicio de descontextualización y recorte con el fin de construir relatos y mitos tradicionales, además de referencias a *animés* de la cultura japonesa. La autonomía del material, de procedencia homo-erótica absolutamente evidente, forzada a protagonizar relatos absurdos o inocentes, y lo convierten en un género de gran interés al poner en juego la imposible combinación de contextos radicalmente opuestos. Además de la despreocupada y tosca edición de vídeo a la hora de recortar burdamente los mismos fotogramas, actores o espacios de las mismas películas, que convierten en muy reconocible, y evidencian aún más, sin maquillar, el contexto original. Las animaciones construyen forzosamente un nuevo contexto inventado, al mismo tiempo que, intencionadamente, mantienen el original⁴⁶.



Fragmento de *本格的縁日* (2012), por 天衣無縫.

El archivo

Este apartado no hubiera tomado tanto peso si no hubiera sido por el estado de alarma que a mediados de marzo detuvo la línea de producción del Máster. Si hasta entonces mi mecánica de trabajo había consistido en rodar con actores en escenarios, y apropiarme de escenas, ante la imposibilidad de salir a la calle, de trabajar en

44 MUÑIZ, Eduardo. “Una reflexión sobre la piratería y el acceso a la cultura conecta Lima, Ginebra y Pontevedra”. Vigo, Diario de la Universidad de Vigo, 01/03/2019. Disponible en: <https://www.uvigo.gal/es/universidade/comunicacion/duvi/reflexion-pirateria-acceso-cultura-conecta-lima-xenebra-pontevedra> [28/02/2020]

45 FERNÁNDEZ CASAS, Sabrina/GIL FLOOD, Patricio. *Macaco Press*. Disponible en: <https://macacopress.ch/publishing-performance/> [FECHA]

46 天衣無縫, 本格的縁日, NicoNico Douga, 2012. <https://www.nicovideo.jp/watch/sm18629632> [18/9/2020]

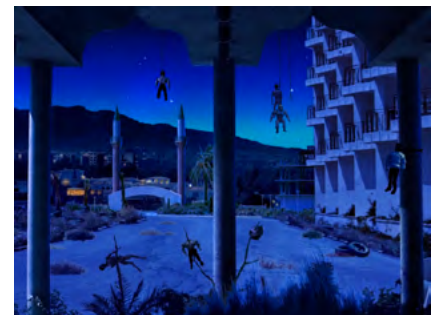


Fragmentos de la secuencia *Noche primera: el amor (Delfinario)* y diseño en la libreta del personaje de Marina.

los estudios o incluso de recoger el material que tenía guardado allí, tuve que reinventar todo el proyecto. Tal y como lo había concebido, era inviable sin el espacio que facilitaba el Máster. Comencé a replantearme no sólo los aspectos narrativos, sino también los formales. No podía salir a grabar a Torremolinos, así que hice que Torremolinos viniera a mí. ¿Cómo? Tras un largo estudio de lo que los franceses de la Nueva Ola llamaban “foto-roman”, o foto-novela, obtuve la clave que me permitiría evolucionar mi proyecto. Directores de esta vanguardia cinematográfica como Chris Marker (Neuilly-sur-Seine, 1921 - París, 2012) con *La Jetée* (1962), me hicieron comprender que para construir una narración no era necesario mantener las reglas estandarizadas del cine, actor--acción--lugar. Simplemente con un pase de fotografías y una voz en off era suficiente, y de hecho me resultaban bastante interesantes los resultados que se obtenían. Estos aspectos, más cercanos al cine documental, también han sido explotados por otros directores posteriores, algunos vinculados al vídeo-arte como Víctor Érice (Vizcaya, 1940) con *La Morte Rouge* (2006), y otros vinculados al cine más tradicional como Harmony Korine (California, 1973) con *Gummo* (1997), o Lars Von Trier (Copenhague, 1956) con *The House that Jack Built* (2019).

Lo que me dio la clave de estos directores y su peculiar manera de contar historias, no era sólo la utilización de voces en off sobre pases de diapositivas, sino también el interés hacia el material de archivo, el material encontrado, el *found-footage*, cuya autoría la mayor parte de las veces se mantenía desconocida. Tenía a mi disposición un banco de imágenes que durante meses estuve confeccionando a partir de todo aquello que estuviera a mi alcance en internet. Ya ni siquiera tenía que preocuparme por encontrar lugares que milagrosamente hubieran sobrevivido con su apariencia original para filmar en ellos, como en las escenas no rodadas de *Asuntos Internos II* o *Castigo del orgullo*; podía confeccionar esos lugares a partir de fotografías y postales de la época, recuperadas de páginas webs de compra-venta de antigüedades como Todocolección.net, o especialmente, del proyecto de memoria histórica de la Costa del Sol llamado *Torremolinos Chic*⁴⁷, llevada a cabo por José Luis Cabrera y Lutz Petry. Gran parte del proyecto actual ha consistido en invertir horas y horas de una navegación profunda por cientos de páginas webs en busca de fotografías de la época, tanto de hoteles como de lugares, la mayoría ya desaparecidos o desfigurados.

Esta experimentación dio como resultado la secuencia *Noche primera: el amor (Delfinario)*, donde a partir de la olvidada historia de un breve delfinario que existió en Torremolinos - descubierto tras visualizar un pequeño metraje de Super8 del año 1971 -⁴⁸, compuse parte de la narración que daría forma al cosmos que estaba creando. Mitad hechos reales, documentados a partir de recortes de periódicos y un fragmento de película,



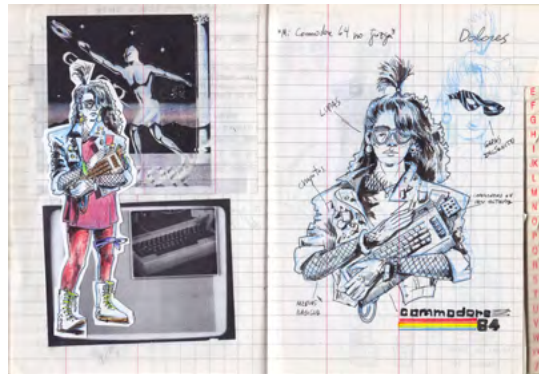
Arriba, la aventura gráfica *The Secret of the Monkey Island* (1990). Abajo, fragmento de la secuencia *El indigo de su pestilencia*.

47 *Torremolinos Chic* recoge un vasto banco de imágenes y testimonios de la ciudad durante el boom turístico desde los 50s hasta mediados de los 70s. CABRERA, José Luis/PETRY, Lutz. *Torremolinos Chic*. Disponible en: www.torremolinoschic.com [18/11/2020]

48 Metraje doméstico filmado por Ian Rough, 1971. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5kcFiviRG-BQ> [18/11/2020]

mitad hechos ficticios, donde encajaría al personaje principal dentro del supuesto delinuario cuyo interior reinventé con pura edición fotográfica, introduciendo a una compañera del Máster, Marina (la cual se hizo las fotos en su casa), que interpretaría a la cuidadora tal y como aparece en el metraje original. Todo un hallazgo surgido de la experimentación con imágenes: no sólo podía yuxtaponer fotografías y fragmentos de vídeo encontrados, podía hacerlos míos a partir de otras imágenes. Podía reconstruir MI Costa del Sol, reconstruir hoteles ya desaparecidos y colocar a mis personajes andando por ellos, entrando, saliendo... Tenía ante mí infinitas posibilidades.

Además, la influencia de animadores que suben sus trabajos a la plataforma Youtube como Michael Epler (como PilotRedSun)⁴⁹, David Firth⁵⁰ o Ben Mendelewicz, además del ya citado *Gachimuchi*, me impulsaron a experimentar con la imagen fija y la animación a partir de dos o tres fotogramas en bucle, evidenciando la naturaleza estática y cruda del material fotográfico animado. Me encontraba con un pie en la animación y el otro en el cine documental. Además, la continua inspiración de videojuegos, del género de aventuras gráficas, muy explotado a principios de los 90s, tales como *The Secret of the Monkey Island* (1990), o *El Día del Tentáculo* (1993) de LucasArts, me ayudaron a deshacerme de la necesidad de representar la realidad de forma fidedigna, tanto en movimiento de personajes como en perspectivas de espacios. Personajes recortados de fotografías cuyos movimientos se resumían a dos fotogramas en bucle, perspectivas exageradas nada realistas, iluminaciones imposibles, lugares inexistentes, todo aquello ya estaba generando una atmósfera a partir del libro juego del guión y con sus aspectos conceptuales. No es sólo recrear un Torremolinos pasado que ya ha cambiado, sino dejar fluir un proceso de trabajo con el material de



Fragmentos de la libreta *Este es el diario secreto del detective DePonce*, correspondientes a la secuencia *El ensueño de la hija del guarda*.



Storyboard y algunos fotogramas de la secuencia *Asuntos Internos*.

archivo que me estaba permitiendo imaginar, reconstruir un cosmos muy particular que se situaba por encima de la narración.

Manteniendo esta línea, continué experimentando y produciendo nuevas piezas como *Accidente en la N-340 (Countach)*, *Hombría*, *The Swedes Club*, *No, me llamo Miguel*, y *Vampyras Lesbos Bajondillo*, las cuales quedaron meramente abocetadas o descartadas, lo que me permitió concentrarme en pulir las secuencias que sí entregaría como definitivas: *Asuntos Internos*, *El ensueño de la hija del guarda*, y *Noche primera: el amor (Delfinario)*. Tras una clase teórica virtual con Carlos Miranda, donde tratamos lo que se conoce como “libro de frontera”, del que piezas como *Teignmouth Electron* (2000) de Tacita Dean (Canterbury, 1965), entre otros, conforman grandes ejemplos, pude comprender que en un relato, no todo tenía que estar conectado ni relacionado de forma directa y evidente. Se podía componer con fragmentos que no tuvieran relación aparente, cuya selección dependía de la subjetividad del artista a la hora de abordar el tema. Ello me impulsó a componer una pieza lejos de lo audiovisual, una libreta de investigación, *Este es el diario secreto del detective DePonce*, donde volcaba y desplazaba parte de la línea narrativa a un plano más pictórico a través de dibujos, anotaciones y recortes. Ésto también estaba muy presente en el director ya citado,

49 PILOTREDSUN. *Not so fast*. Youtube, 2019. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=aFdE__2OKc8 [18/11/2020]
 50 FIRTH, David. *Sock 5: Three Skins Without Men*. Youtube, 2012. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=miQrzviTPQg> [18/11/2020]

Harmony Korine, en sus trabajos *Gummo* (1997) y *Julien Donkey-Boy* (1999), donde introducía fragmentos de personajes que sólo aparecían una vez, fotografías de lugares, o situaciones que no parecían aportar a priori absolutamente nada a la trama principal, pero que componían el cosmos que se retrataba en el filme. El metraje de *Asuntos Internos* fue filmado en su totalidad antes del confinamiento, siguiendo con el previo *storyboard* y diseño de personajes, incluso contaba con una segunda parte. Aunque no sería hasta meses después del estado de alarma cuando la concluiría, puliendo algunos aspectos que lo adaptasen a la nueva mecánica del proyecto, quedándome más con el propio metraje en sí que con el relato que se contaba.

Para la secuencia de *El ensueño de la hija del guarda* (título robado de un cuadro de Ponce de León), me interesé en la historia olvidada de uno de los hoteles de Torremolinos, el Príncipe Otomán (actual Sol Príncipe), efímero en su duración, tan sólo cuatro años, y cuya historia trágica encajaba muy bien en el proyecto. Un lugar que representaba otra versión relacionada con el concepto de la crisis de identidad, no sólo del hotel, al ser planteado como un estrafalario palacete pseudoarabesco, incluidos los decorativos pero enormes minaretes, sino también como otro de los miles de ejemplos del particular posmodernismo propio de Torremolinos. Lo que, como Salvador Moreno Peralta explica: “[Torremolinos] atesoraba los atributos de la modernidad de hoy, esto es, la amalgama, la yuxtaposición, la simultaneidad, el *collage*, la ambigüedad: la historia lineal borrada en la fugacidad de un presente en constante ebullición donde toda nostalgia ha sido proscrita.”⁵¹

¿Y este concepto del pueblo, no encajaba también con el propio aspecto formal y conceptual de mi proyecto? Comencé a componer la secuencia mientras escribía el guión de una voz en off que relataría la historia del hotel, apoyándome en fotografías y postales que obtuve gracias a la colaboración de Lutz Petry y José Luis Cabrera con su inmenso banco de imágenes de Torremolinos Chic, y también a partir de adquirirlas en webs de segunda mano. El planteamiento de la secuencia evolucionó, por un lado, a crear una serie de personajes, las cuatro hermanas, con las que

construir el relato partiendo de la excusa de su historia personal, y por otro lado, a editar algunas de las postales para ofrecer parte del mundo inhóspito presente. La secuencia finaliza con un viaje al centro de las ruinas del hotel, que compone la indivisible pieza *El índigo de su pestilencia*, obra conjunta con un compañero del máster, Juan José Viedma, cuyo texto constituye el maleficio que asola el lugar. Para el resto de la secuencia, construí la vida de una familia de chicas torremolinenses que exponen su extraña “cotidianidad” en ese mundo en el que se encuentran. Estas piezas materializan parte del aspecto teórico investigado en la nueva metodología post-confinamiento, donde ya me había deshecho de la dependencia del protagonista principal como único testigo, único canal, por el cual relatar la historia. Al fin y al cabo, el núcleo de este proyecto es el propio cosmos del lugar, junto a su contexto, más que el caso policíaco *per se*.

La instalación

Concluyendo la memoria con este último apartado, debo añadir que, de alguna manera, la investigación en torno a lo meramente instalativo, comenzada y desarrollada durante mi TFG, había quedado relegada a un ámbito más secundario dada la imposibilidad de experimentar con el espacio del estudio por razones ya expuestas, además de haber concentrado

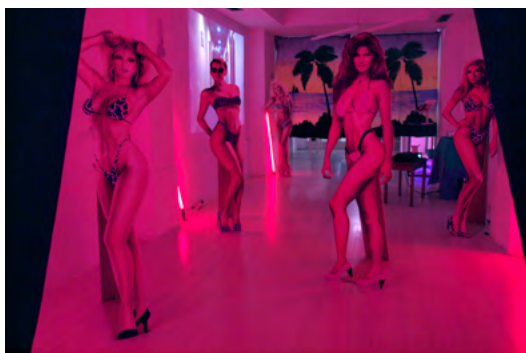
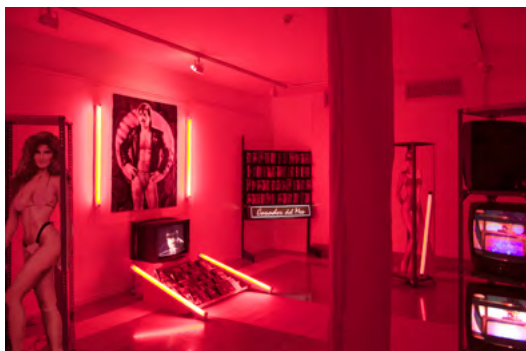
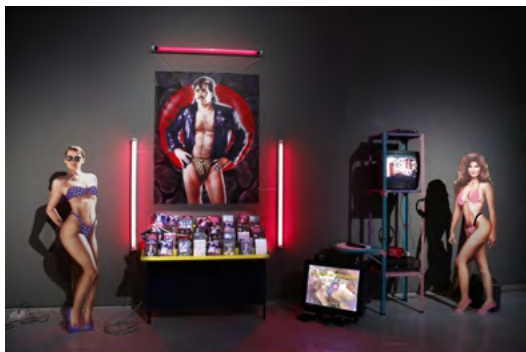
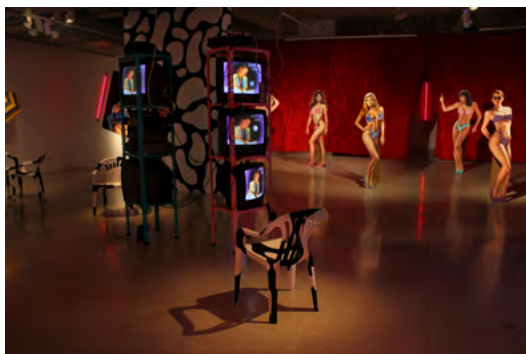


Colección de postales originales del hotel Príncipe Otomán y sus correspondientes “adaptaciones” al proyecto para las secuencias *El ensueño de la hija del guarda* y *El índigo de su pestilencia*.



Storyboard y algunos fotogramas de la secuencia *El ensueño de la hija del guarda*.

51 PERALTA, Salvador. *Torremolinos, el mito en el pueblo*. En TAJAN/CABRERA, op. cit., pág. 23.



Diferentes configuraciones del proyecto *The Gift*.

la convocatoria DMencia XXI, 2019) y en la Factoría de Arte y Desarrollo de Madrid (2020). Los diseños expositivos de cada una de las versiones del proyecto variaban según el espacio, llegando a omitir o incluso a rediseñar algunas de las piezas con el fin de mantener la coherencia del concepto instalativo. Por ejemplo, en Doña Mencía, recompuse los estantes de los televisores como peanas de *gogós* (a la manera de la discoteca Piper's de Torremolinos) para las misses, además de iluminar toda la sala con luces rojas, dotándole de un nuevo concepto espacial - cercano al *puticlub* del pueblo - que compatibilizaba con el proyecto; en Madrid, en cambio, utilicé la arquitectura del local, una antigua tienda de ropa que aún mantenía parte de sus elementos originales, para distribuir las misses de cara al escaparate, a modo de pase de modelos que desfilaban y posaban en la entrada del lugar. En definitiva, trabajar con el espacio donde expongo es crucial a la hora de entablar las relaciones entre las piezas, las cuales no sólo interactúan entre ellas, sino también con el lugar.

52 BAL, Mieke. *Teoría de la Narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid, Cátedra, 2009, pág 22.

53 LEÓN CORDERO, Ricardo, op. cit.

54 MACHUCA, Blanca/CABEZAS, María del Mar. *Cruzando el Puente*. Málaga, Servicio de publicaciones del Vicerrectorado de Cultura y Deporte, Universidad de Málaga, 2018.

el grueso de mi producción en un aspecto más audiovisual que espacial. Aún así, pese a mantenerme en un plano de naturaleza meramente cinematográfica y documental - lineal, bidimensional -, sí considero que el marco teórico instalativo sigue formando parte de este proyecto, en especial a la hora de trabajar el aspecto fragmentario del relato. En mi TFG, *The Gift*, terminé por dividir la narración en capítulos, pequeños acontecimientos que en conjunto componían la trama principal, aunque entre ellas no existiera un orden preestablecido tal y como dictan las bases de un relato convencional. Como meros acontecimientos separados entre sí, aunque conectados, habiendo adquirido este recurso de un campo lejano del audiovisual, más cercano al cómic, donde las escenas se encuentran enmarcadas por las viñetas, separadas entre sí por el *gutter*, o el espacio en blanco que dibujan el conjunto de viñetas en una página. Estos *gutter* son entendidos como hiatos o pequeñas elipsis, que ayudan al lector a generar el movimiento de un acontecimiento que se recoge en dos o más viñetas, tal y como lo define Mieke Bal: “el acontecimiento es el paso de un estado a otro”⁵². Tanto en la memoria del TFG como en el catálogo de la exposición en el que se materializó⁵³, se plasma la evolución de trasladar estos hiatos o elipsis a un campo instalativo, espacial, donde el espectador, dependiendo de su localización física en la sala de exposiciones, determina el orden de los acontecimientos que son mostrados a través de diferentes canales, como proyecciones en pared, televisores, pintura, dibujo, sonido, escultura... Continuar con esta experimentación al proyecto del Máster me llevó a componer la pieza del altar de postales eróticas o la pintura de grandes dimensiones *Accidente en la N-340*, cuyo boceto terminaría por telecinarse para la secuencia del mismo nombre.

Además, la configuración del espacio también depende del lugar donde se expone, adaptando el proyecto al *site specific*, aunque manteniendo la estructura esencial de distribuir las partes del relato por medio de la elipsis espacial. Ello se muestra claramente en la manera de recomponer y reubicar las piezas del proyecto *The Gift* para las diferentes salas donde se expuso, comenzando por la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga (2018), siguiendo por la Sala de Exposiciones del edificio del Rectorado de Málaga (en la exposición colectiva *Cruzando el Puente*⁵⁴, 2018), en la Casa de la Cultura Juan Valera de Doña Mencía, Córdoba (bajo

Conclusiones

En general, me siento muy realizado y satisfecho de la trayectoria y camino que me ha llevado este proyecto desde su concepción hasta la conclusión de esta primera parte, la cual no será la última. Actualmente me encuentro en un punto donde este proyecto me promete un largo recorrido lleno de hallazgos y nuevas vías que explorar, habiéndome empujado este Máster a desarrollar un corpus teórico que anteriormente me resultaba desconocido aunque de gran interés, y que me servirá como portfolio o dossier para presentarme a futuras convocatorias y becas. Uno de los aspectos más significativos de todo este Máster fue ser consciente de mis propias capacidades de improvisación y adaptación hacia nuevas circunstancias imposibles, donde podría haber descartado todo ante la imposibilidad de filmar, y haber finalizado este proyecto de mala manera. La secuencia *Noche primera: el amor (Delfinario)* es un ejemplo de reubicación y remodelación de todo el proyecto con el propósito de mantener el relato adelante costara lo que costara. Descubrí que se puede contar una historia de una manera mucho más básica - fotografía y voz - de lo que hasta entonces consideraba como mínimo. Se podría decir, dentro de lo que cabe, que saqué algo muy positivo y rico de un auténtico infortunio que fue el estado de alarma.

Además, el hecho de recibir la aportaciones de profesores y artistas invitados, especialmente aquellos a los que ya admiraba, fue un auténtico privilegio, ya que tener la oportunidad de poder mostrarles mi trabajo, que lo apreciaran y que me ayudasen a continuar con sus consejos y referencias fueron clave a la hora de desarrollarlo. En definitiva, este Máster me ha dado ese empujón que necesitaba y que en casa no conseguía dar, no sólo por disponer de un espacio donde trabajar, sino también por compartir clases y un lugar común con otros artistas de diferentes puntos del país con los que intimé y enriquecí mi trabajo, algunos de ellos convirtiéndose con el tiempo en buenas amistades.

Aportaciones del profesorado

Una de las primeras tutorías donde comencé a cuestionarme ciertos aspectos de mi trabajo fue con Mar Cabezas, a la cual le compartí mi preocupación por continuar arrastrando la mitología del anterior proyecto que ya no me resultaba fresca. Ella me aclaró que daba igual si era una continuación o si renunciaba a todo, este era un proyecto nuevo y autónomo.

En clases teóricas, aquellas impartidas por Luis Puelles me ayudaron a profundizar en ciertos aspectos del marco teórico que hasta entonces había pasado por alto, especialmente relacionadas con el contexto, además de que Puelles relacionara sus clases con los conceptos del extrañamiento y la desubicación, con referentes y textos que enriquecieron mi trabajo.

Aunque, también recibí alguna que otra crítica por mi énfasis en aspectos relacionados con la extensa planificación y guión del proyecto, habiendo procrastinado la experimentación con el material y con el espacio. Tanto Blanca Montalvo como Javier Garcera me hicieron ver que el exceso de idear y de volcarme totalmente sobre el aspecto conceptual no me estaba ayudando a desarrollar mi línea de trabajo, porque la experimentación se basa en el contacto directo con el medio, y no en la hipótesis y planificación de éste. Fue el momento en el que decidí apartar el guión que tanto tiempo me estaba robando y de tantas posibilidades me estaba privando.

Una de las visitas más relevantes de todo el Máster fue la de Antoni Muntadas, artista al que ya conocía y admiraba por su línea de trabajo en el vídeoarte. Éste quedó impresionado por mi proyecto anterior, el cual consideraba muy rico, y que nos llevó a tener una charla sobre referencias y posibles maneras de continuar trabajando a partir de éste para generar un nuevo proyecto. Fue todo un honor poder contar con su ayuda y tener la oportunidad de enseñarle mi trabajo.

Blanca Machuca entró por sorpresa en mi estudio, mientras filmaba algunos primeros planos de una de las secuencias. Esto me percató de que seguía anclado a la excesiva planificación, incluso con las tutorías. Al verme trabajar con mi cámara sin micrófono, orientó su revisión hacia aspectos que desconocía relacionados con la apropiación y la recontextualización de material ajeno a partir del doblaje y de la superposición de audio.

Aunque, no sólo se podría llegar a esta experimentación con audio; Pepa Poquet fue otra aportación rica

para el proyecto, ya que nos enseñó las asignaturas que impartía en la facultad de Bellas Artes de Valencia, relacionadas con la recuperación de metraje descartado, el *found-footage*, el trabajo en analógico con película de Super8 y 35 mm, la digitalización de éstas, el telecinado... recursos que a mi, particularmente, me resultaban muy interesantes de experimentar y aplicar a mi trabajo.

Con Javier Ruiz del Olmo aprendimos tanto metodología del proyecto y a la hora de componer esta memoria, como recursos virtuales para buscar información y bibliografía, que supusieron una ventaja durante el estado de emergencia ante la imposibilidad de moverse fuera de casa. Aunque, hubiera preferido que sus clases se centraran más en impartir fotografía y cine, ya que su asignatura en la facultad siempre me resultó muy enriquecedora.

Ya entrados en el confinamiento, y ante el cambio de impartir clases de manera online, recibimos la “visita” de algunos profesionales del arte como galeristas, comisarios o artistas, con los cuales mantuvimos ciertas tutorías individuales y clases teóricas. La impartida por Carlos Miranda supuso la asimilación de una nueva metodología de trabajo que era el *libro de frontera*, formato que desconocía y que me abrió todo un nuevo camino lleno de posibilidades para experimentar con mi proyecto.

También, la oportunidad de contactar con Jesús Zurita, artista que admiro, que no se limitó a preguntar o a felicitarnos por nuestros proyectos sin aportar nada - como algunos otros que ya recibimos -, y que realmente parecía interesado en cada uno de nuestros proyectos como demostraba en sus anotaciones que, personalmente, me ayudaron a distanciarme de lo que ya había hecho y a orientar el trabajo hacia senderos de los que no me había percatado. Su mirada de bisturí me ayudó a ver detalles que había realizado de manera inconsciente pero que estaban presentes en mi trabajo, además de descubrir que compartimos la misma fascinación por el cineasta David Lynch. Fue una de las tutorías que más me aportó de todo el Máster, lástima que sólo tuviésemos 10 minutos por cabeza.

Por último, con José Lebrero nuestra tutoría fue relajada y nos limitamos a conversar sobre algunos aspectos presentes en mi línea de trabajo, más que enseñarle lo que había hecho. Conversamos sobre mi interés hacia ciertas décadas del siglo XX, qué era lo que más me interesaba de ellas, mi afición por coleccionar cosas antiguas, además de restaurarlas y luego introducirlas en mi trabajo... En definitiva, era el tiempo que antes las cosas requerían lo que me ayudó a depurar toda mi fascinación por lo pasado. Fue bastante enriquecedor.

Fuentes referenciales.

Monografías, artículos y textos literarios.

- BAL, Mieke. *Teoría de la Narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid, Cátedra, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. *Las Flores del Mal*. Barcelona, Editorial Mateu, 1966.
- BAUDELAIRE, Charles. *El Spleen de París*. Madrid, Visor de Poesía, 2008.
- BIESENBACH, Klaus. *Douglas Gordon: Timeline*. Nueva York, MoMA, 2006.
- BISHOP, Claire. *Installation Art*. London, Tate, 2014.
- BLANCO, Daniel. *Los pecados del verano*. S.A. Madrid, Ediciones, 2015.
- CHANKIN, Brian. *Deadly Prey: Hand-Painted Movie Posters from Ghana*. Chicago, Perfectly Affordable Press, 2019.
- CLEMENTE, José Luis. *Rodney Graham: A Glass of Beer*. Málaga, CAC Málaga, 2008.
- CORMAN, Roger/JEROME, Jim. *Cómo hice cien films en Hollywood y nunca perdí ni un céntimo*. Barcelona, Kaplan, 1992.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona, Anagrama, 2008.
- FERRIS, Emil. *Lo que más me gusta son los monstruos*. Madrid, Reservoir Books, 2018.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía. *Alfonso Ponce de León*. En Jábega. Málaga, Revista de la Diputación Provincial, núm. 47. 1984.
- GARCÍA DE TRUÑÓN, J.M. *El pintor falangista Alfonso Ponce de León*. Madrid, La Razón de Proa, 2020. Disponible en: <http://www.larazondelaproa.es/articulo/personas/pintor-falangista-alfonso-ponce-leon/20200123162134001747.html> [18/11/2020]
- GARZÓN CARRILLO, Diego. “El arte como duelo”. Bogotá, Diario El Tiempo, 21/01/2018. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/un-analisis-de-palimpsesto-de-doris-salcedo-173272> [28/02/2020]
- GODTLAND, Eric/HANSON, Dian. *True Crime: Detective Magazines 1924-1969*. Londres, Taschen, 2013.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. *Lo Ausente como Discurso: Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*. Castellón, Universidad Jaime I, 2003.
- GROYS, Boris. *Ilya Kabakov*. Londres, Phaidon, 2006.
- GRÑÁN, Francisco. “Del mito de las suecas al destape sin dejar la playa”. Málaga, La Opinión de Málaga, 30/08/2010. Disponible en: <https://www.diariosur.es/v/20100830/cultura/mito-suecas-destape-dejar-20100830.html>
- GIBSON, Ian. *La vida desforada de Salvador Dalí*. Barcelona, Anagrama, 1998.
- GULACY, Paul. *Slash Maraud* [Colección completa]. Madrid, Ediciones Zinco, 1987-1988.
- HODGE, Thomas. *VHS Video Cover Art*. San Diego, Schiffer Publications, 2015.
- INGLADA, Rafael. *Alfonso Ponce de León [1906-1936]*. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2001.
- JEFFORDS, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Jersey, Rutgers University Press, 1994.
- KABAKOV, Ilya. *Instalaciones*. París, C. G. Pompidou, 1995.
- LAGUNA, Agustín. *Alfonso Ponce de León, una figura clave en la pintura de la vanguardia española*. Cantabria Occidental, 2016. Disponible en: http://cantabriaoccidentalprensa.blogspot.com/2016/09/alfonso-ponce-de-leon-una-figura-clave_20.html [18/11/2020]
- LANCHA, Francisco. “El príncipe de las hamburgueserías”. Málaga, Diario Sur, 31/07/2010. Disponible en: <https://www.diariosur.es/v/20100731/turismo/principe-hamburgueserias-20100731.html>
- LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*. Guipúzcoa, Nerea, 2009.
- LEÓN CORDERO, Ricardo. *The Gift*. Catálogo de exposición. Málaga, Universidad de Málaga, 2018. Disponible en: https://issuu.com/ricktanner/docs/catalogo_completo_the_gift_1986_-_ [18/11/2020]
- MACHUCA, Blanca/CABEZAS, María del Mar. *Cruzando el Puente*. Málaga, Servicio de publicaciones del Vicerrectorado de Cultura y Deporte, Universidad de Málaga, 2018.
- MANDEZ BAIGES, Maite. *El Relax Expandido*. Málaga, OMAU, 2010.
- MATAS, Alicia. *Esa época de espectáculos de delfines y visitas a un Picasso de cera*. Andalucía información, 19/06/2019. Disponible en: <https://andaluciainformacion.es/torremolinos/833769/esa-epoca-de-espectaculos-de-delfines-y-visitas-a-un-picasso-de-cera/> [18/11/2020]
- MARRA, Benjamin. *Night Business* [Colección completa]. Nueva York, Traditional Comics, 2010.
- MARTÍN, Lucas. *La maldición del primer delfín de Torremolinos*. Málaga, La Opinión de Málaga, 2011.
- MICHENER, James A. *Hijos de Torremolinos*. Madrid, Plaza y Janés, 1971.

MORENO GÓMEZ, José Ignacio. *Alfonso Ponce de León. Un pintor genial arrojado a la cuneta*. El Municipio. 2014. Disponible en: <https://elmunicipio.es/2014/07/alfonso-ponce-de-leon-un-pintor-genial-arrojado-a-la-cuneta/> [18/11/2020]

MUJICA, María Fernanda. *John Waters: “La diferencia entre el buen gusto y el mal gusto está en el tiempo”*. Buenos Aires, Diario La Nación, 01/04/2018. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/john-waters-la-diferencia-entre-el-buen-gusto-y-el-mal-gusto-esta-en-el-tiempo-nid2121448> [15/02/2020].

MUÑIZ, Eduardo. “Una reflexión sobre la piratería y el acceso a la cultura conecta Lima, Ginebra y Pontevedra”. Vigo, Diario de la Universidad de Vigo, 01/03/2019. Disponible en: <https://www.uvigo.gal/es/universidade/comunicacion/duvi/reflexion-pirateria-acceso-cultura-conecta-lima-xenebra-pontevedra> [28/02/2020]

NORIEGA, David. *La gran redada franquista contra la cuna de los derechos LGTBI en España*. elDiario.es, 2020. Disponible en: https://www.eldiario.es/sociedad/redada-franquista-derechos-lgtbi_1_6056970.html [18/1/2020]

O’MALLEY, Harris. *The Difference Between Toxic Masculinity and Being A Man*. The Good Men Project, 2016.

PETRY, Lutz / CABRERA, José Luis. *Torremolinos Chic*. Disponible en: <http://www.torremolinoschic.com> [18/11/2020]

PRIETO, Manuel. *Las suecas de Torremolinos*. Curistoria Blog, 2012. Disponible en: <https://www.curistoria.com/2012/04/las-suecas-de-torremolinos.html> [18/11/2020]

RAMÍREZ, Juan Antonio. *El estilo del relax*. Málaga, Colegio Oficial de Arquitectos, 1986.

RICIMER. *Un parche en el ojo*. Blogger, 2020. Disponible en: <http://unparcheenel ojo.blogspot.com/> [18/11/2020].

RIVERA, Agustín. “Las suecas y el macho ibérico invaden la Costa del Sol”. Málaga, diario El Confidencial, 29/09/2012. Disponible en: https://blogs.elconfidencial.com/espana/tinta-de-verano/2012-08-29/las-suecas-y-el-macho-iberico-invaden-la-costa-del-sol_402489/ [18/11/2020]

ROCHE, David. *The Death of the Subject in David Lynch’s Lost Highway and Mulholland Drive*. Stendhal, E-rea. 2004.

ROSENKRANZ, Patrick. *Spain Vol. II: Warrior Women*. Seattle, Fantagraphics, 2018.

SADER, Marta. *Así era la Marbella de antes de Gil*. Traveler, 2019. Disponible en: <https://www.traveler.es/viajes-urbanos/articulos/historia-marbella-como-era-antes-de-gil/15630> [18/11/2020]

SANTOS, Diego. *Museo del Relax. Málaga - Costal del Sol*. Málaga, Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica, Universidad de Málaga, 2016.

TAJÁN, Alfredo/CABRERA, José Luis (coord). *Torremolinos. De Pueblo a Mito*. Suplemento de la revista Litoral. Málaga, Diputación de Málaga, 2017.

THOMAS, Leon. *Ronald Reagan: Slasher Americano*. Renegade Cut, 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iBA3Hiqms5M> [18/11/2020]

THOMAS, Leon. *Queer Theory in 80’s and 90’s Action Movies*. Renegade Cut, 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7wsHjT8sPi4> [28/02/2020]

THOMAS, Leon. *What Is (and Is Not) Toxic Masculinity?* Renegade Cut, 2019. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=E_O7w5W7rZg [7/01/2020]

QUETZAL. *Por qué me gusta el arte malo (Análisis de The Room)*. Ovejas Eléctricas, 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pF1W49Fv9eY> [27/02/2020]

VV.AA. *Santiago Ydáñez. El corazón manda*. Málaga, CAC Málaga, 2017.

WEBER, Bruce. “Spain Rodríguez, creator of underground comics”. Nueva York, The New York Times, 02/11/2012. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2012/12/03/arts/spain-rodriguez-creator-of-underground-comics-dies-at-72.html> [18/11/2020]

WYNN, Natalie. *Men*. ContraPoints, 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=S1xxcKCGljY> [16/6/2020]

ZIZEK, Slavoj. *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch’s Lost Highway*. Washington, Occasional Paper, 2000.

Filmografía

AGUIRRE, Javier. *Una vez al año, ser hippy no hace daño*. España, Ágata Films, 1969.

AYOADE, Richard/HOLNESS, Matthew. *Garth Marengi’s Darkplace*. Reino Unido, Avalon TV, 2004.

BACH, Enric. *El Pionero* [Temporada 1]. España, HBO España, 2019.

BERGER, Pablo. *Torremolinos 73*. España, Estudios Picasso. 2003.

BUCHS, Julio. *Cuidado con las señoras*. España, Ízaro Films, 1968.

CORMAN, Roger. *Los 7 magníficos del espacio*. EE.UU. New World Pictures, 1980.

COSMATOS, George P. *Cobra (El brazo fuerte de la ley)*. EE.UU. Cannon Group, 1986.

DAVIS, Andrew. *Por encima de la ley*. EE.UU. New Line Cinema, 1988.

DEODATO, Ruggero. *Holocausto caníbal*. F.D. Italia, Cinematografica, 1980.

ÉRICE, Víctor. *La Morte Rouge*. España, Nautilus Films 2008.

FERNÁNDEZ DE CASTRO, David. *Dictadura, divises i biquinis*. España, Lastor Media/TV3. 2020.

FIRTH, David. *Sock 5: Three Skins Without Men*. Youtube, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=mi-OrzviTPQg> [18/11/2020]

FRANCO, Jesús. *Vampyros Lesbos*. España/Alemania del Este, CCC Telecine. 1971.

GEORGE, Peter. *Surfistas nazis deben Morir*. EE.UU., Troma Entertainment, 1987.

İNANÇ, Çetin. *Son Savasçi (El Último Guerrero)*. Turquía, Birinci Ticaretim, 1982.

İNANÇ, Çetin. *Dünyayı Kurtaran Adam (El Hombre que Salvó el Mundo)*. Turquía, Anit Ticaret, 1982.

JACKSON, Peter. *Bad Taste*. Nueva Zelanda, WingNut Films, 1987.

JACKSON, Peter. *Braindead: tu madre se ha comido a mi perro*. Nueva Zelanda, WingNut Films, 1992.

KORINE, Harmony. *Gummo*. EE.UU., Fine Line Features. 1997.

KORINE, Harmony. *Julien Donkey-Boy*. EE.UU., Fine Line Features, 1998.

KUSNETZOFF, Andy. *Los 80's, La Década Que Nos Hizo*. EE.UU., National Geographic, 2013.

LAZAGA, Pedro. *El abominable hombre de la Costa del Sol*. España, Pedro Masó Producciones. 1970.

LAZAGA, Pedro. *El turismo es un gran invento*. España, Pedro Masó Producciones, 1968.

LESTER L., Mark. *Commando*. EE.UU., Twentieth Century Fox Film, 1985.

LESTER L., Mark. *Showdown in Little Tokyo*. EE.UU., Twentieth Century Fox Film, 1991.

LITTLE, Dwight H. *Señalado por la muerte*. EE.UU., Twentieth Century Fox, 1990.

LYNCH, David. *Cabeza borradora*. EE.UU., The American Film Institute for Advanced Film Studies, 1977.

LYNCH, David. *Terciopelo azul*. EE.UU., De Laurentiis Entertainment Group. 1986.

LYNCH, David/FROST, Mark. *Twin Peaks* [Temporadas 1-3]. EE.UU., ABC Productions/Showtime, 1990-2017.

LYNCH, David. *Fuego camina conmigo*. EE.UU., New Line Cinema, 1992.

LYNCH, David. *Carretera perdida*. EE.UU., Ciby 2000, 1997.

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

LYNCH, David. *Inland Empire*. EE.UU., Studio Canal, 2006.

MALMUTH, Bruce. *Difícil de matar*. EE.UU., Warner Bros, 1990.

MARCLAY, Christian. *The Clock*. EE.UU., White Cube Gallery, 2010.

MERINO, Fernando. *Amor a la española*. España, Ágata Films, 1967.

McTIERNAN, John. *La jungla de cristal*. EE.UU., Silver Pictures, 1988.

OLEA, Pedro. *Días de viejo color*. España, Mota Films, 1968.

OZORES, Mariano. *Objetivo: BI-KI-NI*. España, Ízaro Films, 1969.

OZORES, Mariano. *Manolo la nuit*. España, Filmayer, 1973.

OZORES, Mariano. *Fin de semana al desnudo*. España, Lotus Films, 1974.

OZORES, Mariano. *Mayordomo para todo*. España, Lotus Films, 1976.

PILOTREDSUN. *Not so fast*. Youtube, 2019. www.youtube.com/watch?v=aFdE__2OKc8 [18/11/2020]

PILOTREDSUN. *Burners*. Youtube, 2020. www.youtube.com/watch?v=vZ3Pi1QBAlQ [18/11/2020]

PILOTREDSUN. *Mr. Fujiwara's Office*. Youtube, 2020. www.youtube.com/watch?v=P52mGNLNI1g [18/11/2020]

PILOTREDSUN. *Felonious Bolus*. Youtube, 2017. www.youtube.com/watch?v=jXiiulGxrT4 [18/11/2020]

SÁNCHEZ, Eduardo / MYRICK, Daniel. *The Blair Witch Project*. EE.UU., Haxan Films. 1999.

SODERBERG, Steven. *Sex, Lies, and Videotape*. EE.UU., Outlaw Productions. 1989.

TARANTINO, Quentin. *Pulp Fiction*. EE.UU., Miramax, 1994.

TARANTINO, Quentin. *Kill Bill [Vol I y II]*. EE.UU., Miramax, 2003/2004.

TEMBOURY, Pedro. *Karate a muerte en Torremolinos*. España, Telespan 2000, 2003.

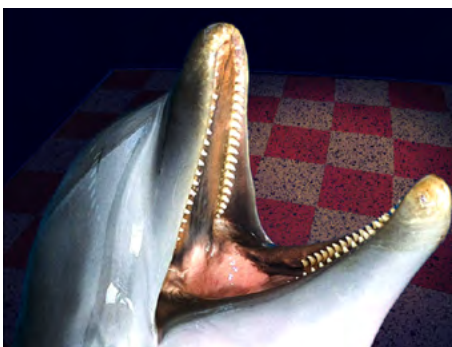
TRIER, Lars von. *The House that Jack Built*. EE.UU., Zentropa Entertainments, 2018.

TRIER, Lars von. *Europa*. Alemania, Alicéleo, 1991.

VERHOEVEN, Paul. *RoboCop*. EE.UU., Orion Pictures, 1987.

VERHOEVEN, Paul. *Total Recall*. EE.UU., Carolco, 1990.
VERHOEVEN, Paul. *Instinto básico*. EE.UU., TriStar Pictures, 1992.
VERHOEVEN, Paul. *Starship Troopers*. EE.UU., TriStar Pictures, 1997.
YERKOVICH, Anthony. *Corrupción en Miami [Temporadas 1-5]*. EE.UU., NBC Studios, 1984- 1990.
ZIZEK, Slavoj. *El Manual de cine del perverso*. Reino Unido, Amoeba Films, 2006.
天衣無縫, 本格的な縁日, NicoNico Douga, 2012. <https://www.nicovideo.jp/watch/sm18629632> [18/9/2020]

DOSSIER
FOTOGRAFICO



Noche primera: el amor (Delfinario)

5'10"

Vídeo

2020

vimeo.com/432472382



Asuntos Internos

4'53"

Vídeo

2020

vimeo.com/454711642



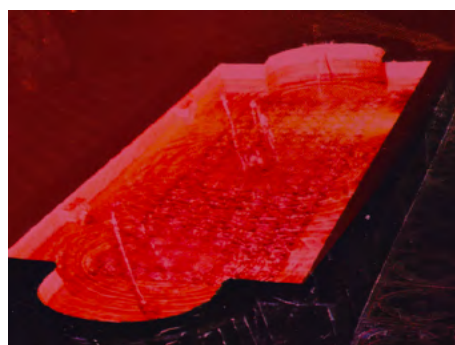
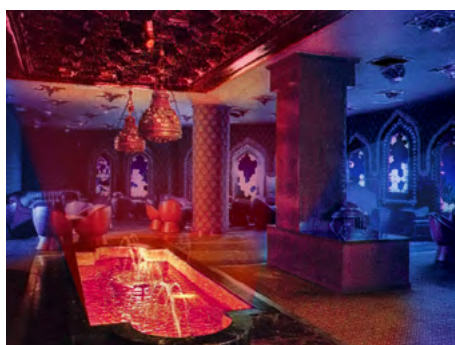
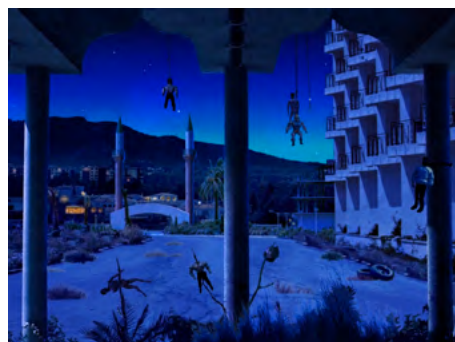
El ensueño de la hija del guarda

9'04"

Vídeo

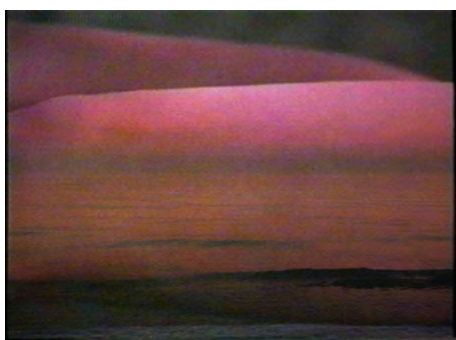
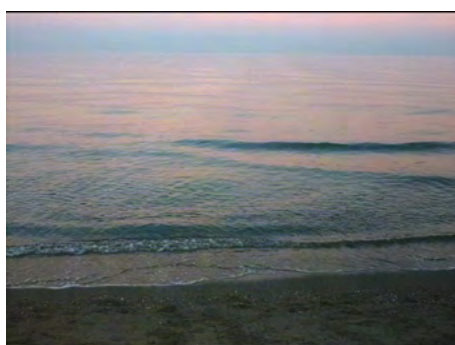
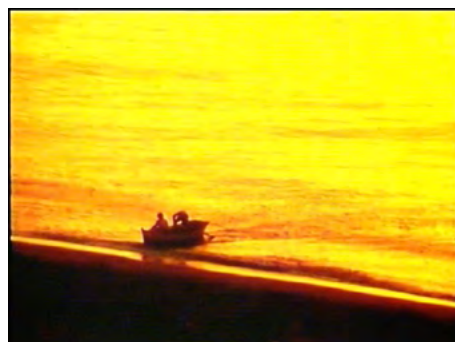
2020

vimeo.com/460889695



El índigo de su pestilencia
2'07"
Vídeo
2020

vimeo.com/460889695



Vampyras Lesbos Bajondillo (boceto)

2'23"

Vídeo

2020

vimeo.com/460222952



Accidente en la N-340 (Countach) (boceto)

0'53"

Vídeo

2020

vimeo.com/413706064



Hombría (boceto)

0'39"

Vídeo

2020

vimeo.com/413907398



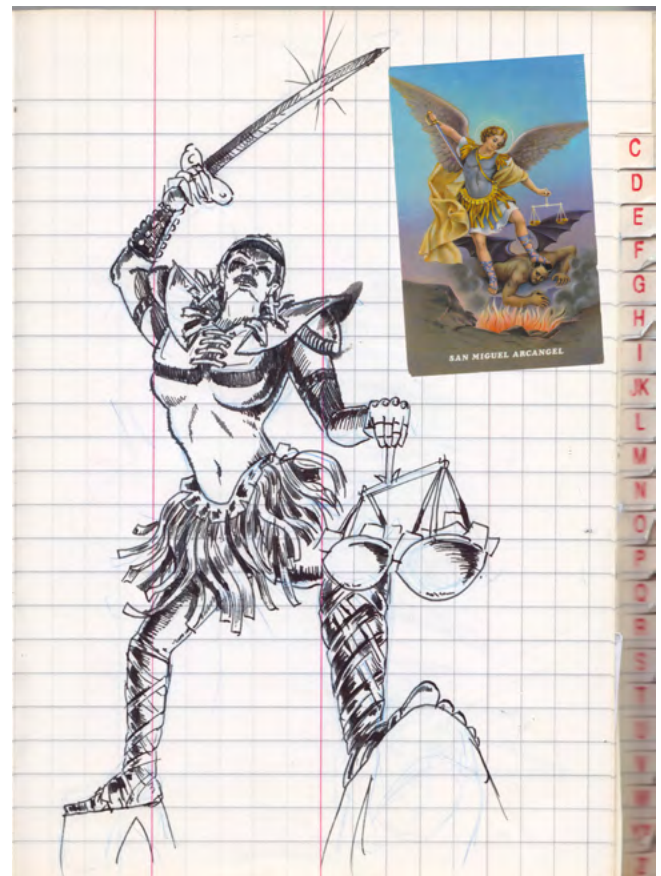
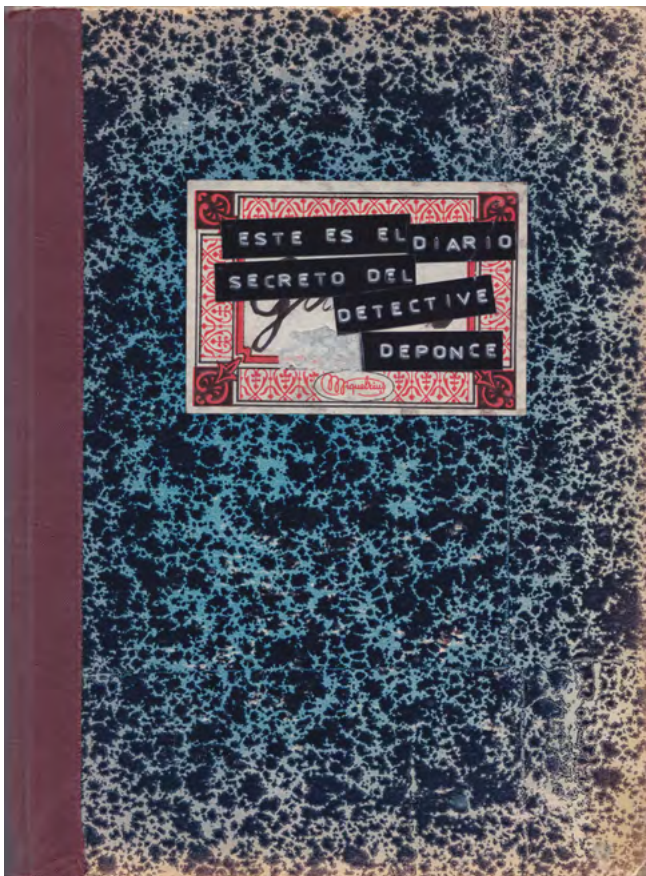
The Swedes Club (boceto)

0'30"

Vídeo

2020

vimeo.com/460221354



Este es el diario secreto del detective DePonce
Portada y San Miguel
15 x 21 cm
Mixta sobre papel y collage
2020



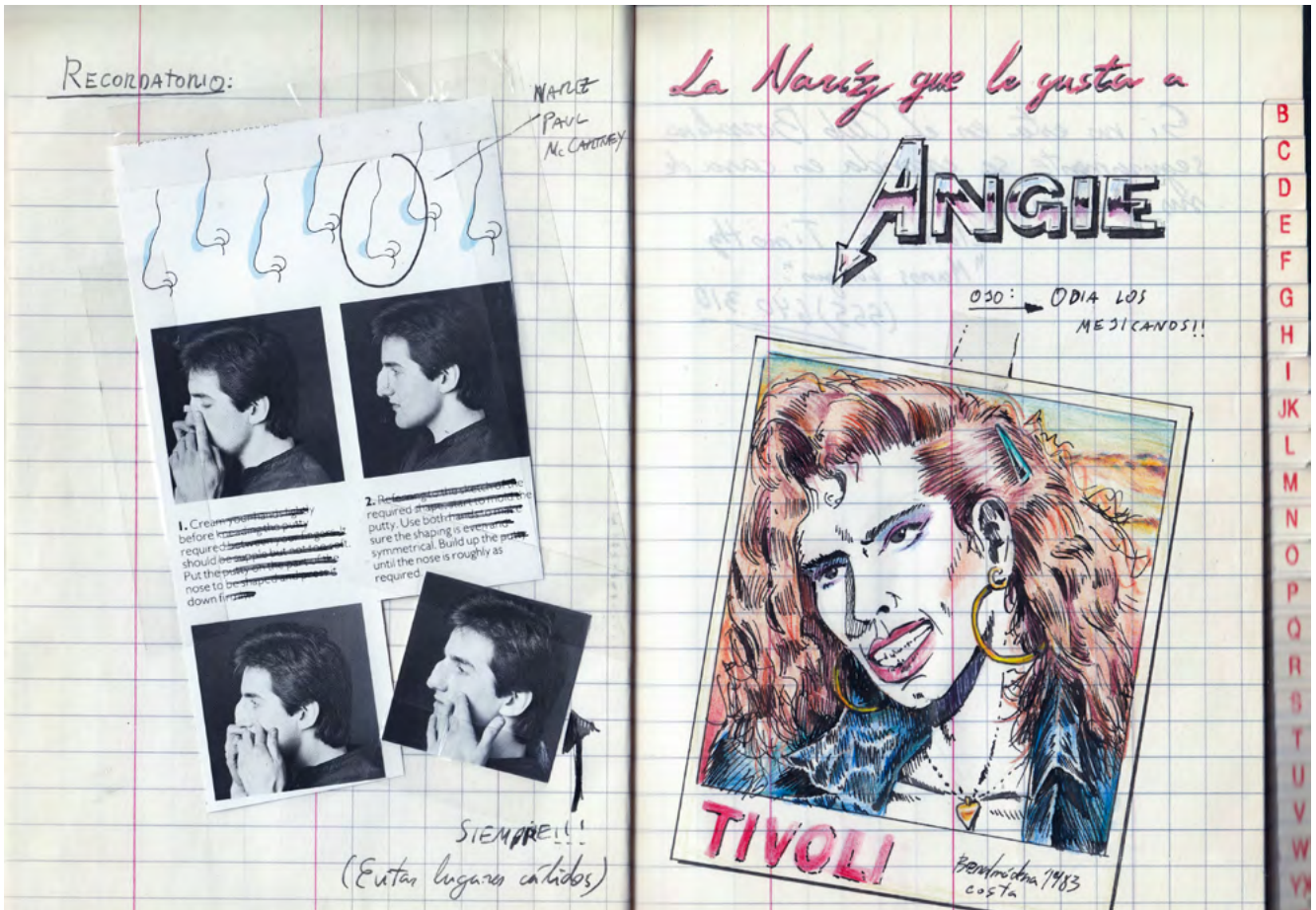
Este es el diario secreto del detective DePonce

Accidente

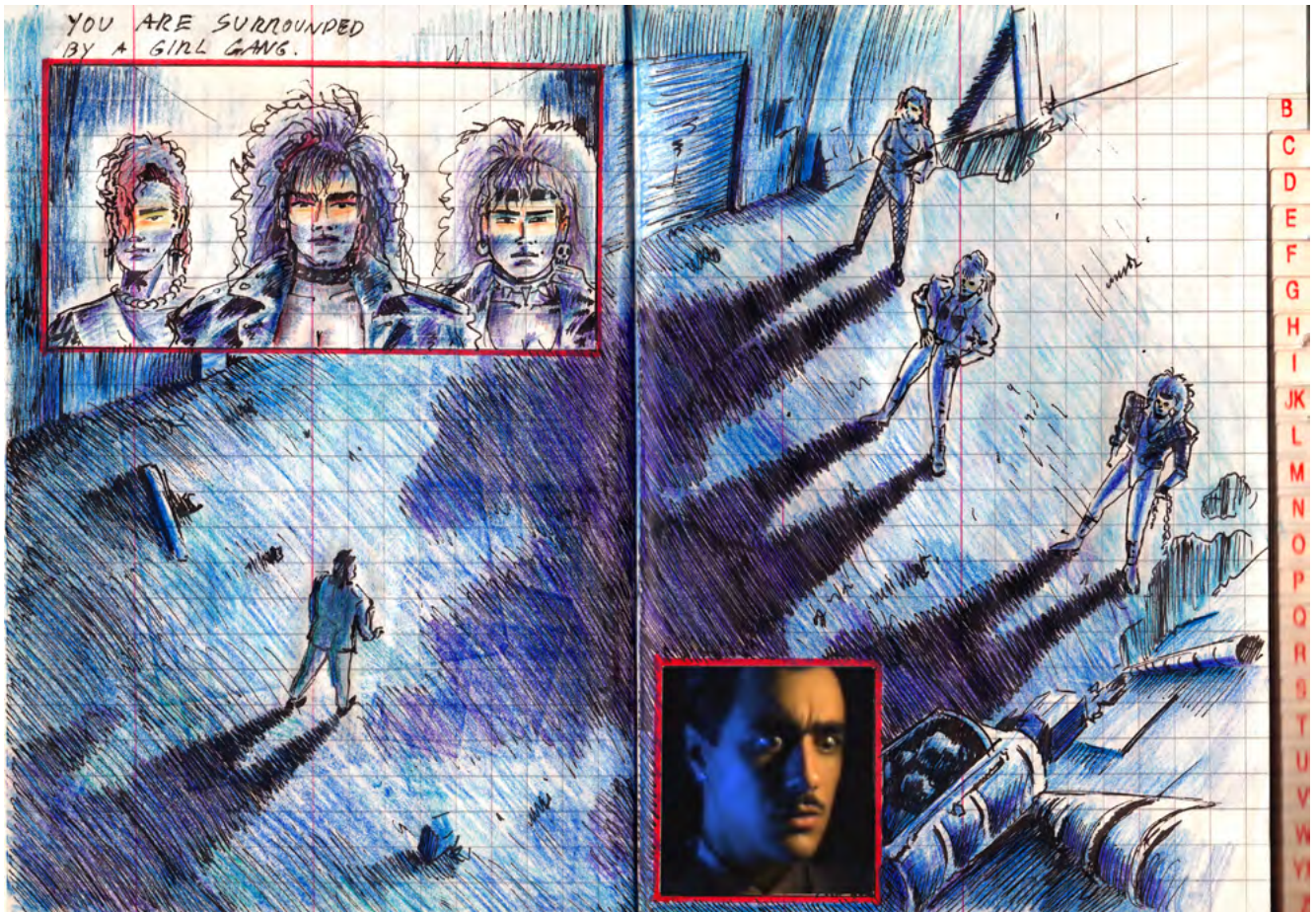
30 x 21 cm

Mixta sobre papel

2019



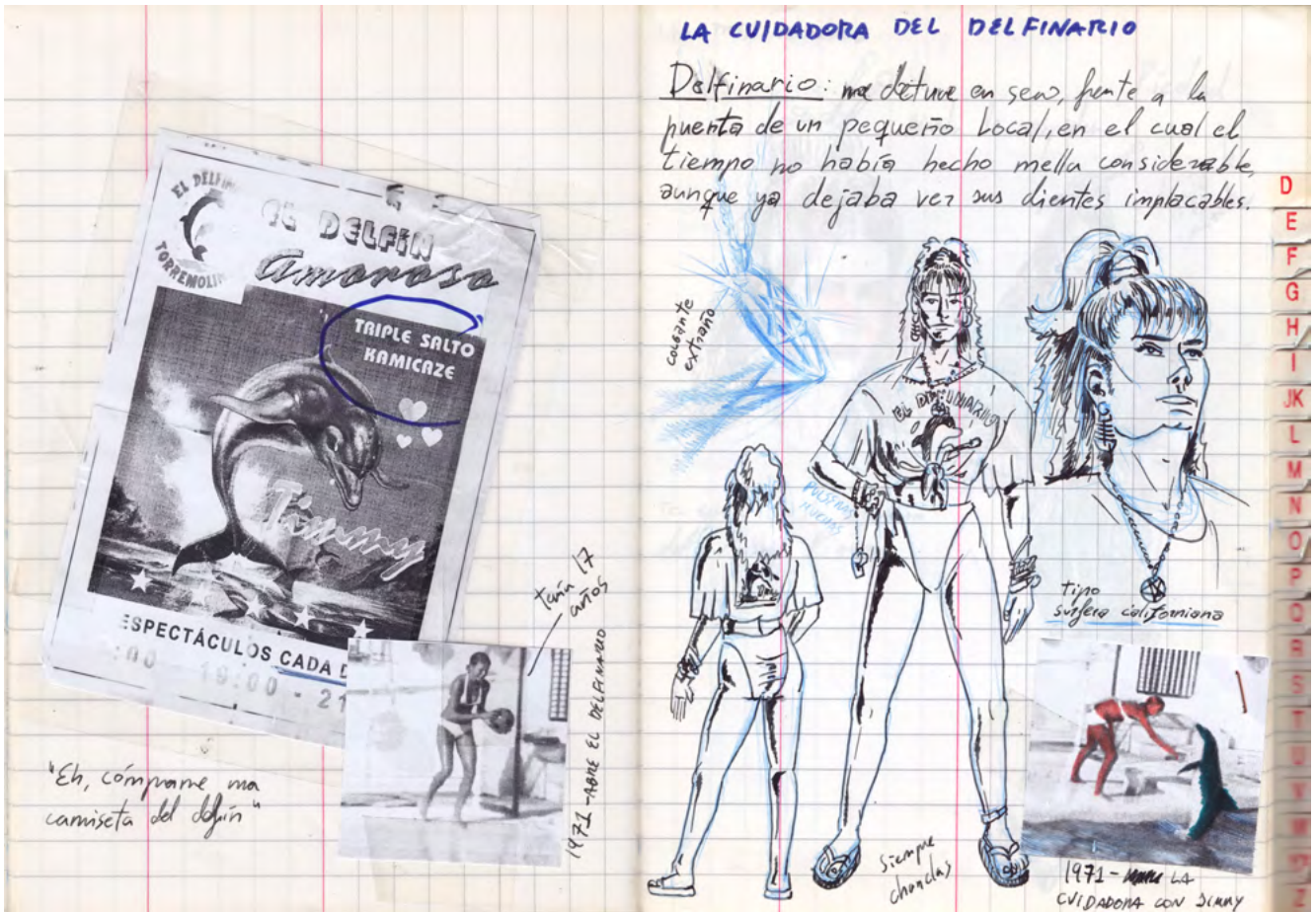
Este es el diario secreto del detective DePonce
Tivoli, Benalmádena
30 x 21 cm
Mixta sobre papel y collage
2019



*Este es el diario secreto del detective DePonce
Estás rodeado por una banda de mujeres
30 x 21 cm
Mixta sobre papel y collage
2019*



*Este es el diario secreto del detective DePonce
Vampyras Lesbos Bajondillo
30 x 21 cm
Mixta sobre papel
2020*



Este es el diario secreto del detective DePonce
 Delfinario
 30 x 21 cm
 Mixta sobre papel y collage
 2020



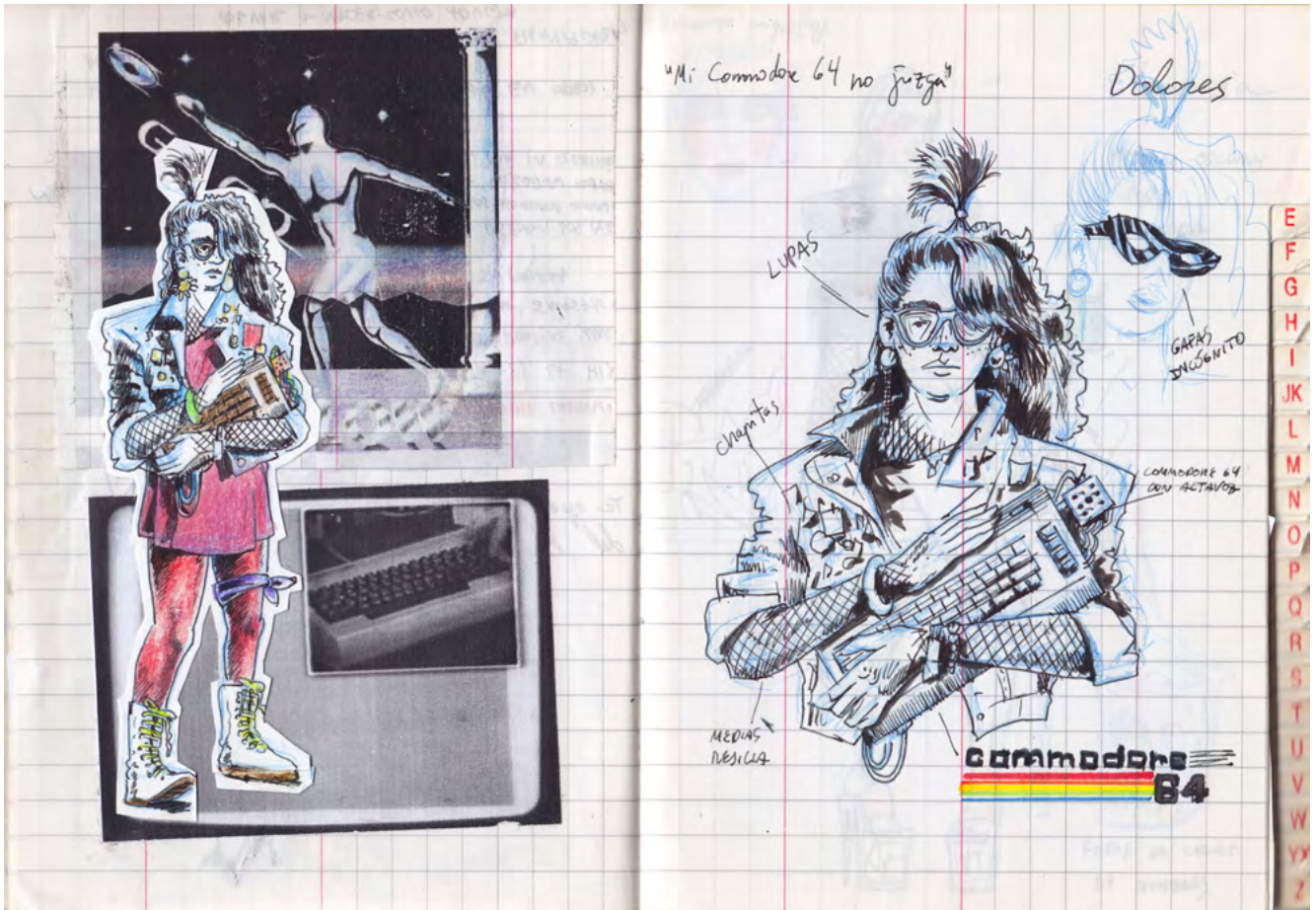
Este es el diario secreto del detective DePonce

Piedad

15 x 21 cm

Mixta sobre papel y collage

2020



Este es el diario secreto del detective DePonce

Dolores

30 x 21 cm

Mixta sobre papel y collage

2020



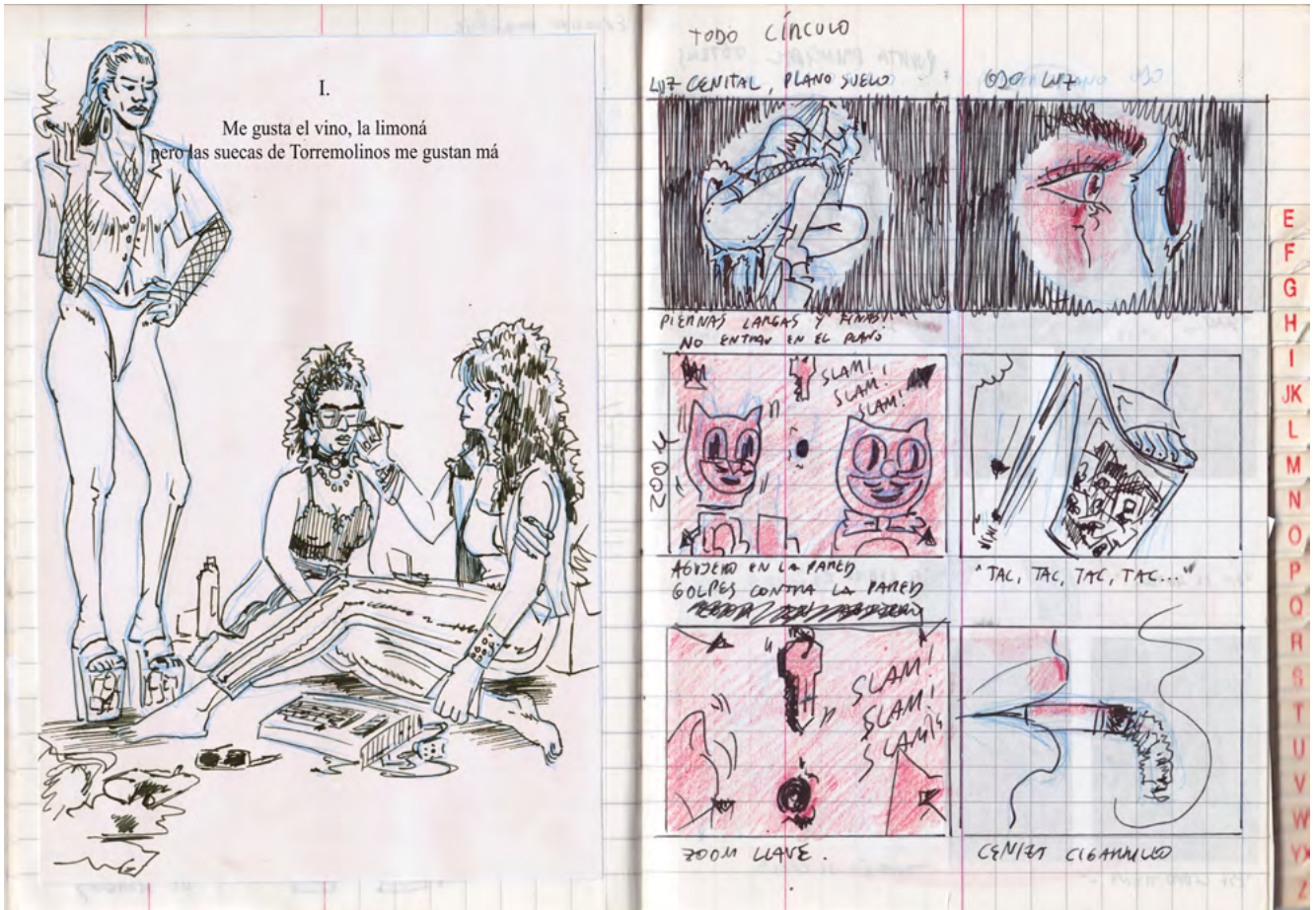
Este es el diario secreto del detective DePonce

Clemencia

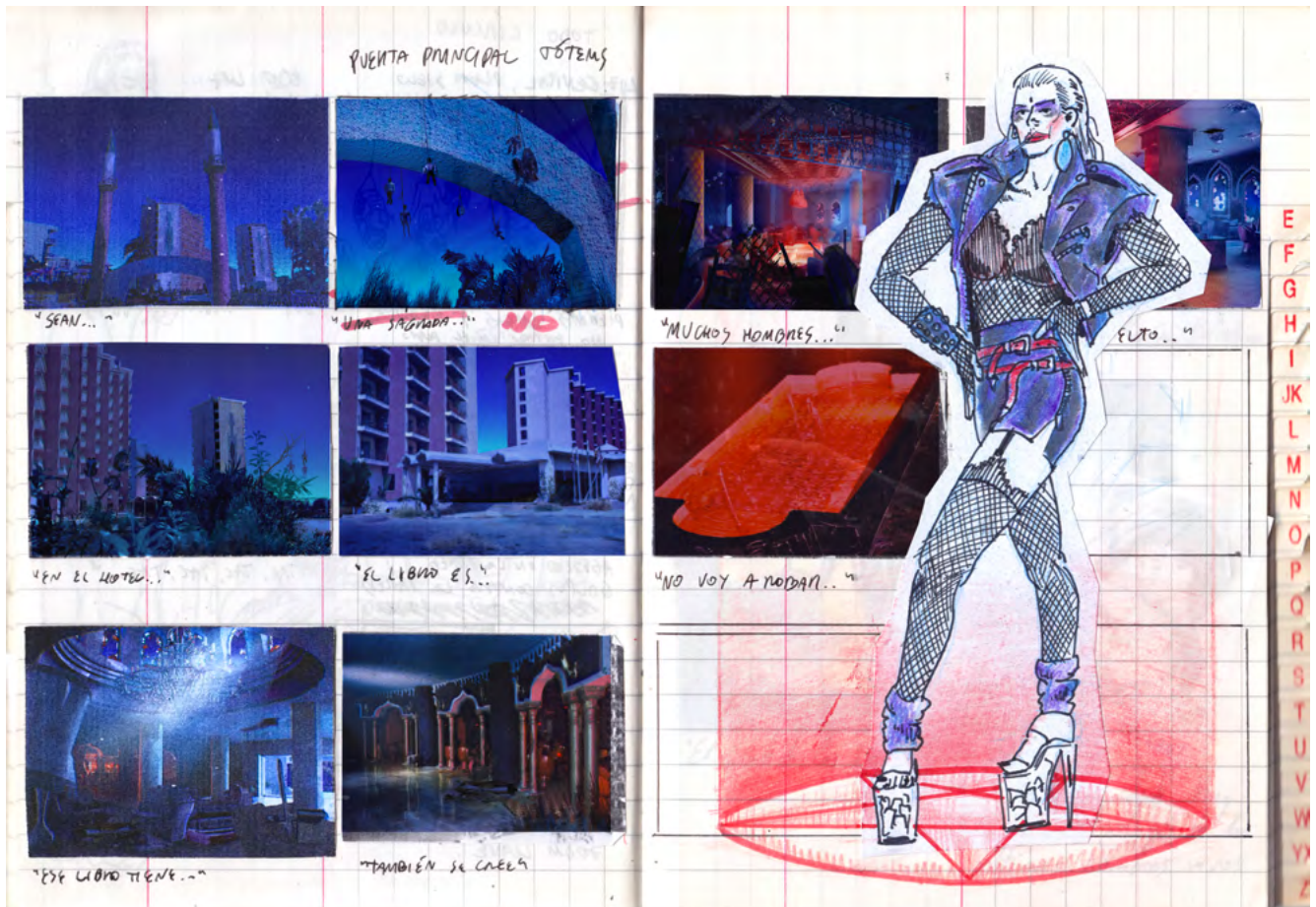
15 x 21 cm

Mixta sobre papel

2020



*Este es el diario secreto del detective DePonce
El ensueño de la hija del guarda
30 x 21 cm
Mixta sobre papel y collage
2020*



*Este es el diario secreto del detective DePonce
El índigo de su pestilencia (Clemencia)
30 x 21 cm
Mixta sobre papel y collage
2020*



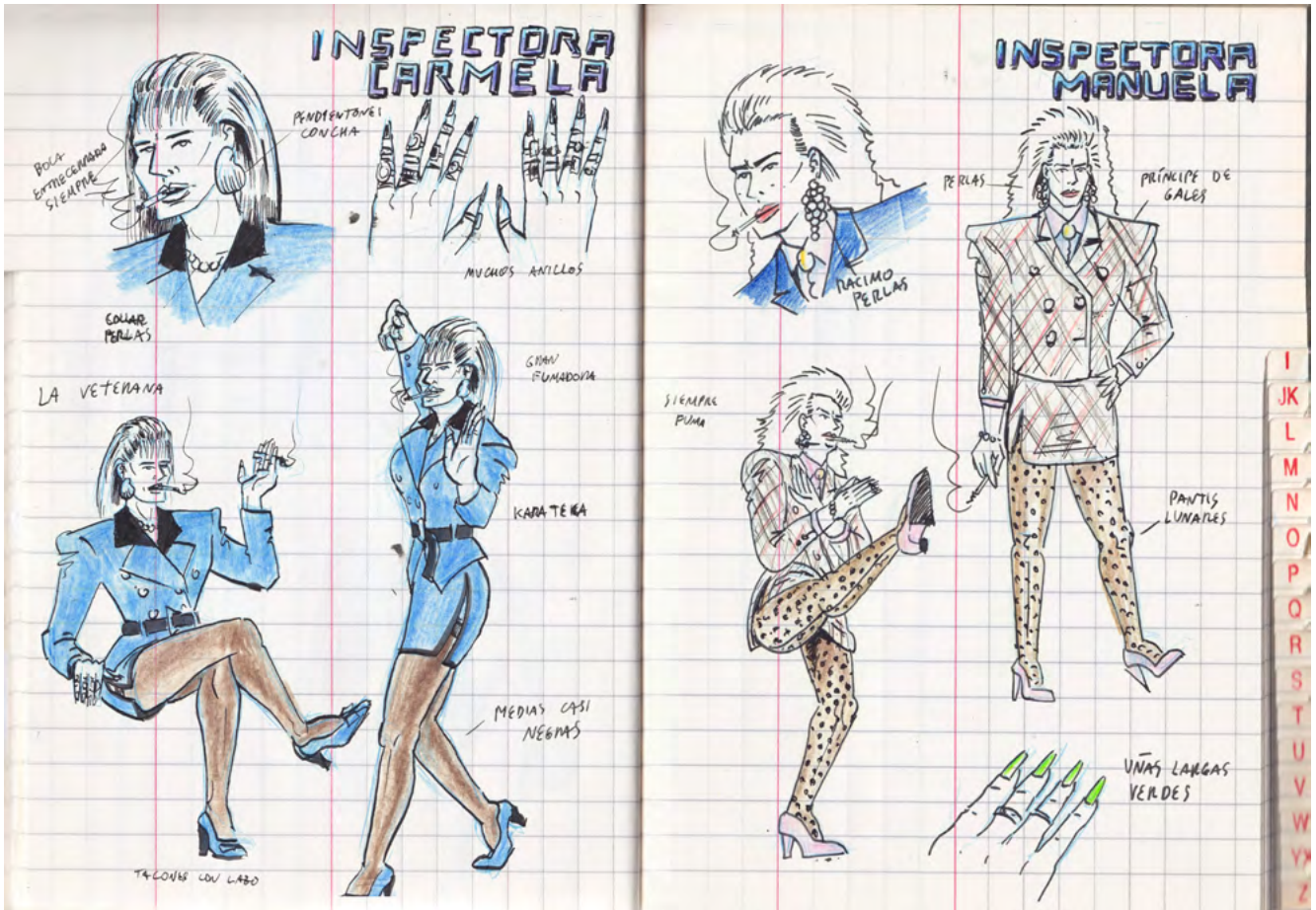
Este es el diario secreto del detective DePonce

The Swedes Club (tonight in Shelagh's Bar)

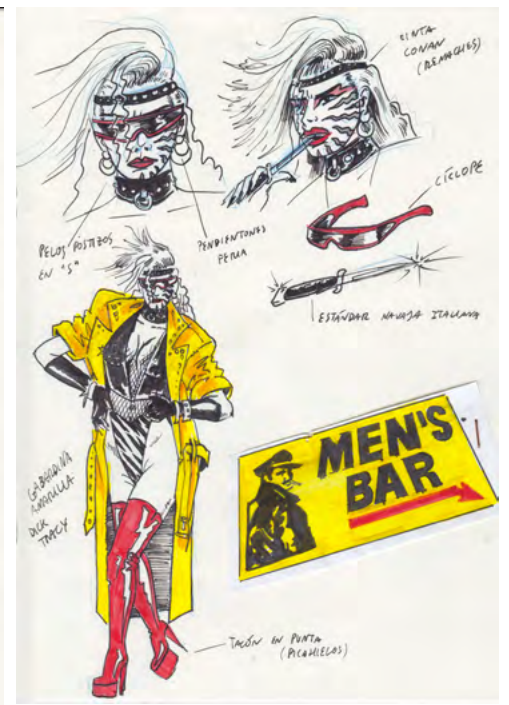
15 x 21 cm

Mixta sobre papel y collage

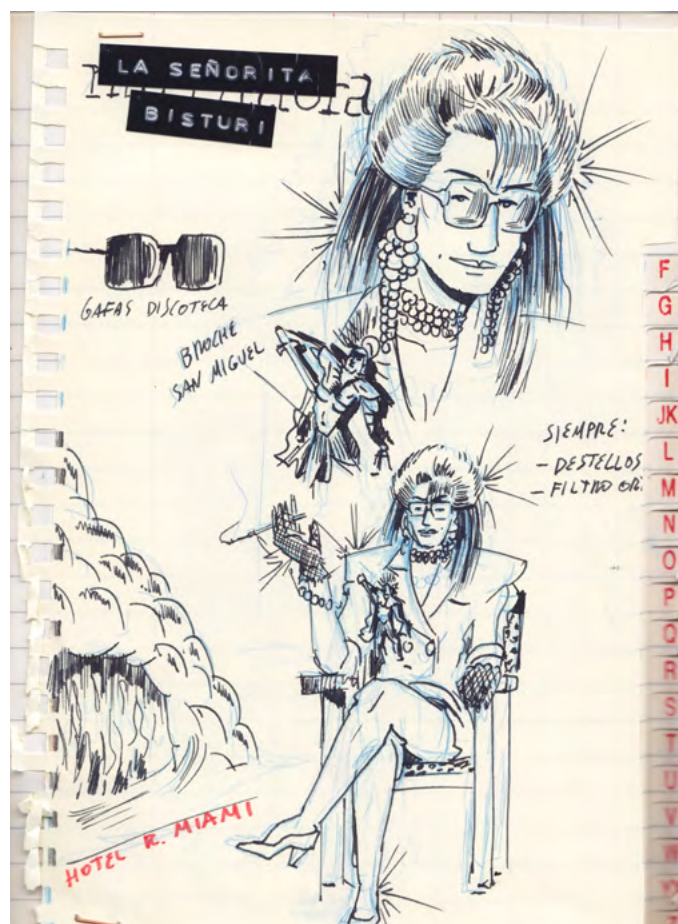
2020



Este es el diario secreto del detective DePonce
 Asuntos Internos (Carmela y Manuela)
 30 x 21 cm
 Mixta sobre papel
 2019



Este es el diario secreto del detective DePonce
Tres Vampyras Lesbos
 15 x 21 cm
 Mixta sobre papel
 2020



Este es el diario secreto del detective DePonce

La señorita Bisturí

15 x 21 cm

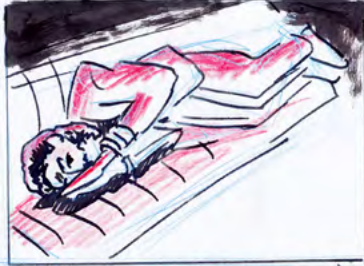
Mixta sobre papel

2020

INTERNAL AFFAIRS I



APARECE DORMIDO EN EL ASIENTO TRASERO DEL MERCEDES "OSCILAO ESTÁTICO" - REBOLLEDO



SE DESPIERTA, ~~PERO NO CAMBIA~~ TINTINEO DE ESPASAS



ESPOSAS CAEN PLANO TIPO FLASHBACK



ENFOCAN RETROVISOR, DEDOS FEMENINOS GIRAN ESPEJO HASTA RICAR, UNÉ MIRA A CÁMARA → HUMNO TABACO



CONDUCE AVENIDA PLAYA MAR USAN CENICERO COCHE AGENTES CARMELA - MANUELA



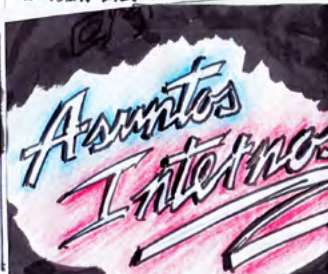
TERMINA DE RECOMPONERSE MIRA A VERA Y A OTRA DE LAS AGENTES. HUMNO TABACO



LA AGENTE CARMELA SE GIRA FUMANDO, REACCIONA AL VERLO



ENSEÑA LA CÁMERA, SE DESPIERTA UN MONTÓN DE PLACAS Y FOTOS EN TODAS SALE FUMANDO

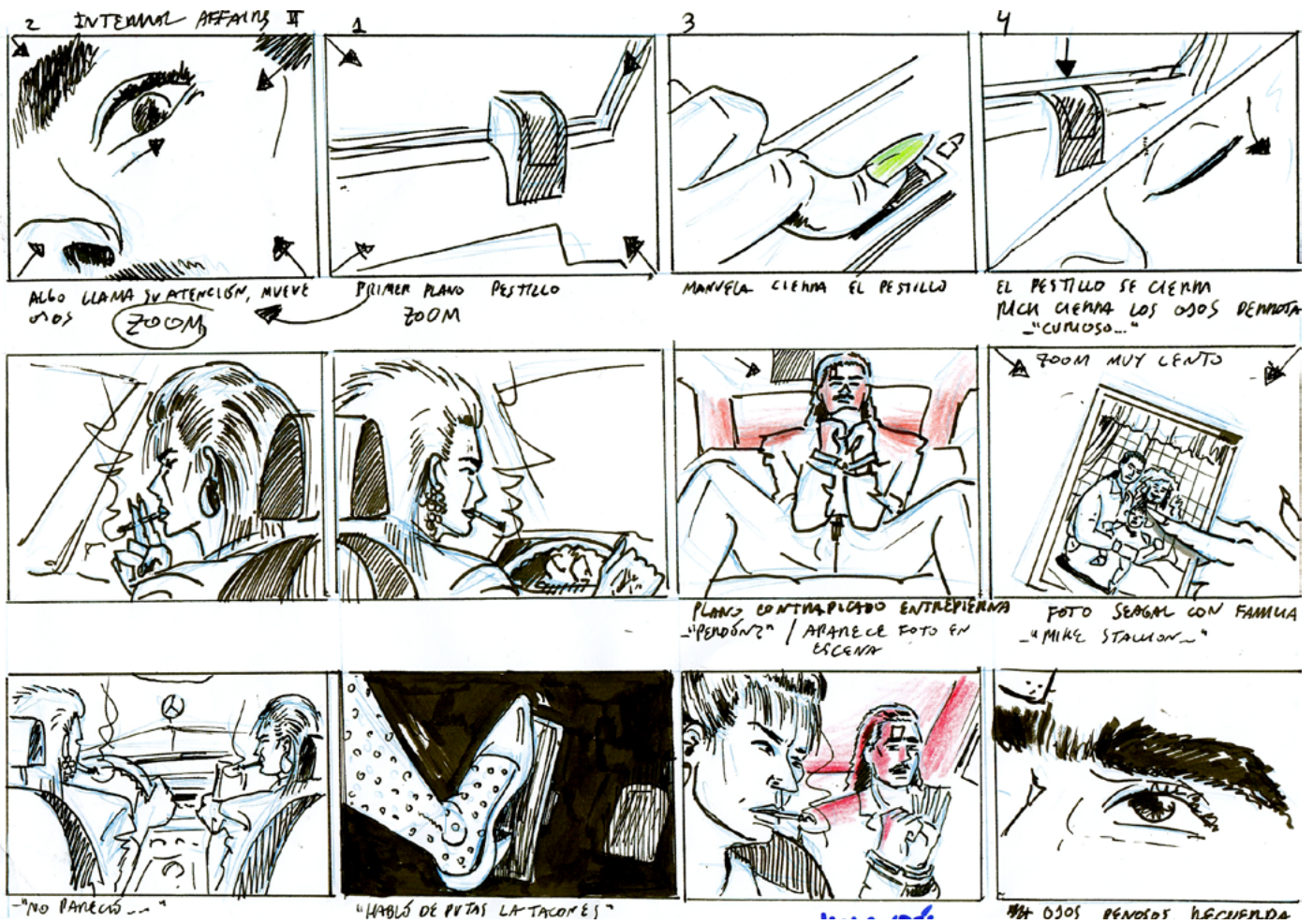


Storyboard de *Asuntos Internos* (1)

30 x 21,5 cm

Tinta sobre papel

2020

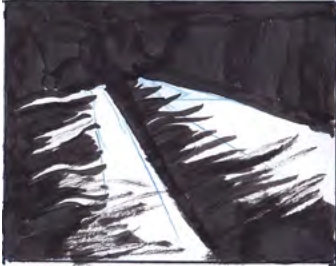


Storyboard de *Asuntos Internos (2)*

30 x 21,5 cm

Tinta sobre papel

2020



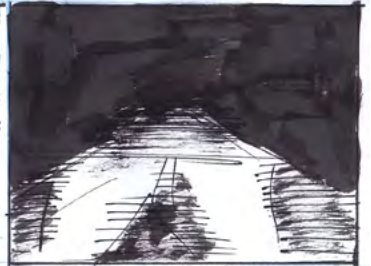
FAROS NEBLINOSOS OSCURIDAD COCHE
HOLANDY



STEVEN SEAGAL (4 GENERACIONES) MIRA DETRÁS NERVIOSAMENTE



LUCIA ESTA AHÍ FLASH, SONIDO DE FARE



CARRETERA PERDIDA



LUCIA SE FROTA LA FRENTE PUA NO TIENE LA TINTA "QUE TE DUELE, DE PONCE?"



"¿ALGUNA OPRESIÓN...?" AMBAS MIRAN HACIA ATRÁS, COCHE EN MARCHA



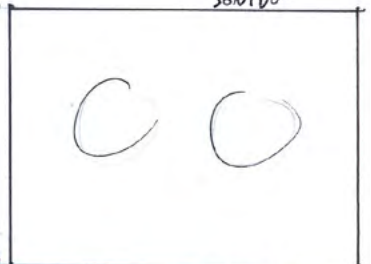
UNA LUZ VA QUE MÁNDOLE LA CAPA - EL ACCIDENTE..



OTRO COCHE FRONTAL "NO CREYERIS EN... " SONIDO FRENADO



FOGONABO, QUÉ NA



FRASE DUELA DE EN

Storyboard de *Asuntos Internos (3)*
30 x 21,5 cm
Tinta sobre papel
2020

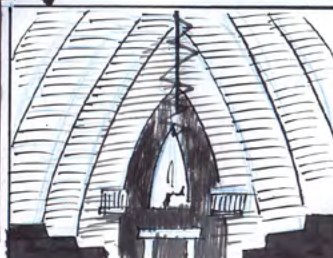
CASTIGO DEL ORGULLO 5



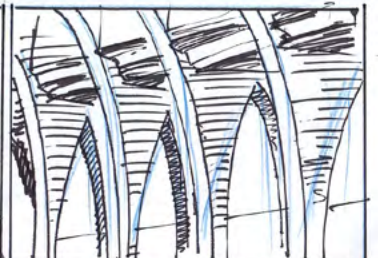
PLANO IGLESIA ARCÁNGEL
PLANO FIJO



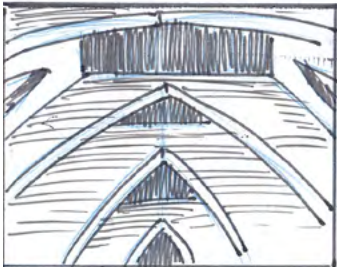
ZOOM ARCÁNGEL FOCO LUZ
IN



PLANO GENERAL IGLESIA
CÁMARA BAJA, MONUMENTAL
ZOOM OUT



LATERAL MOVIMIENTO, TRAVELLING
→



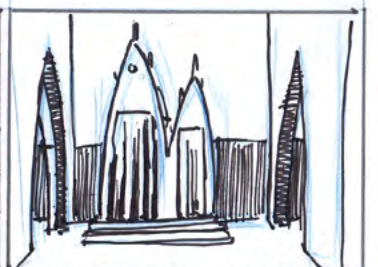
TRAVELLING BOVEDA
FORMA VAGINAL CONTINUA



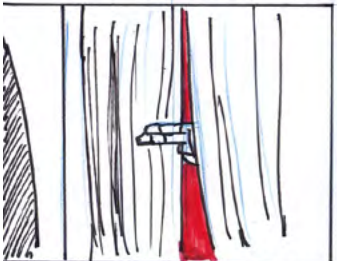
STEVEN SEÑAL CONFESANDOSE



CONFESIONARIO DESDE
DENTRO (VERSO BAUDELAIRE)



CONFESIONARIO PLANO FIJO
(INESTABLE, NERVIOSO)



DE LA CORTINA DEL CONFESIONARIO DICHA ESTÉ DON NINGO



MISMO PLANO ARUNDO



GABRIEL LE HABLA

Storyboard de *Castigo del orgullo* (1)

30 x 21,5 cm

Tinta sobre papel

2020

CASTIGO DEL ORGULLO II

TRIANGULARIDAD CONSTANTE



Storyboard de *Castigo del orgullo* (2)

30 x 21,5 cm

Tinta sobre papel

2020

CASTIGO DE ORGULLO III



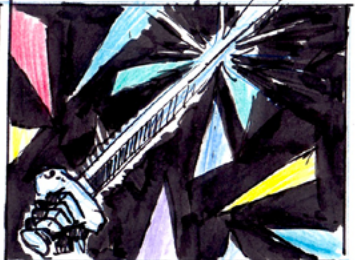
RICK INTENTA ESCAPAR, PUERTA CERRADA



LUZ CONTRACENTRAL SAN MIGUEL ATACA, ESPADA ARRIBA, ABAJO



APONEA LA PUERTA MIENTRAS EL PARABOLO (GABRIEL) LE GMITA



ESPADA BRILLA MUCHO, CAE ARRIBA Y ABAJO



TIPO "CURSED", MANCHA BLANCA EN FORMA ESPADA LE PAGA, ESTE REACCIONA COMO GOLPES



PRIMER PLANO GIALLO BOCA SERMON GABRIEL



SUBE ESPADA (+ CONTRARIADO)



PRIMER PLANO BALANZA POSIBLES EMOTICAS VENTILACION CAEN



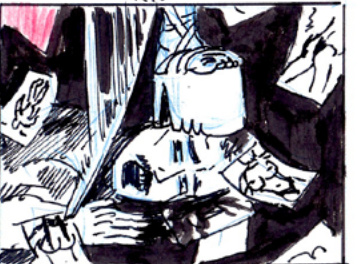
ESPADAZO FRONTAL



POSTALES CAEN 1



LEVANTA POR ULTIMA VEZ



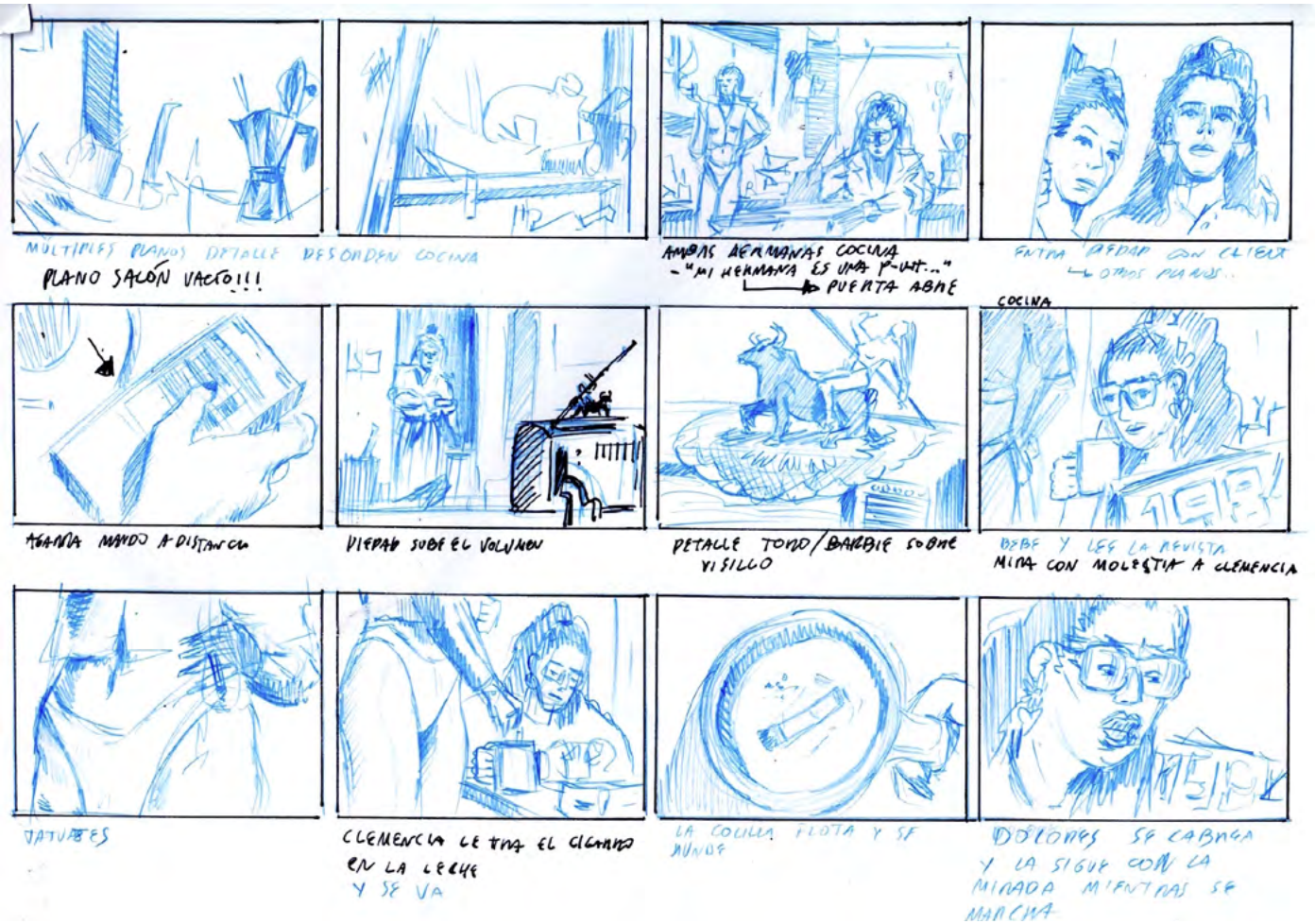
MUCH ESTÁ ALLÍ, LE PISAN LA

Storyboard de *Castigo del orgullo* (3)

30 x 21,5 cm

Tinta sobre papel

2020

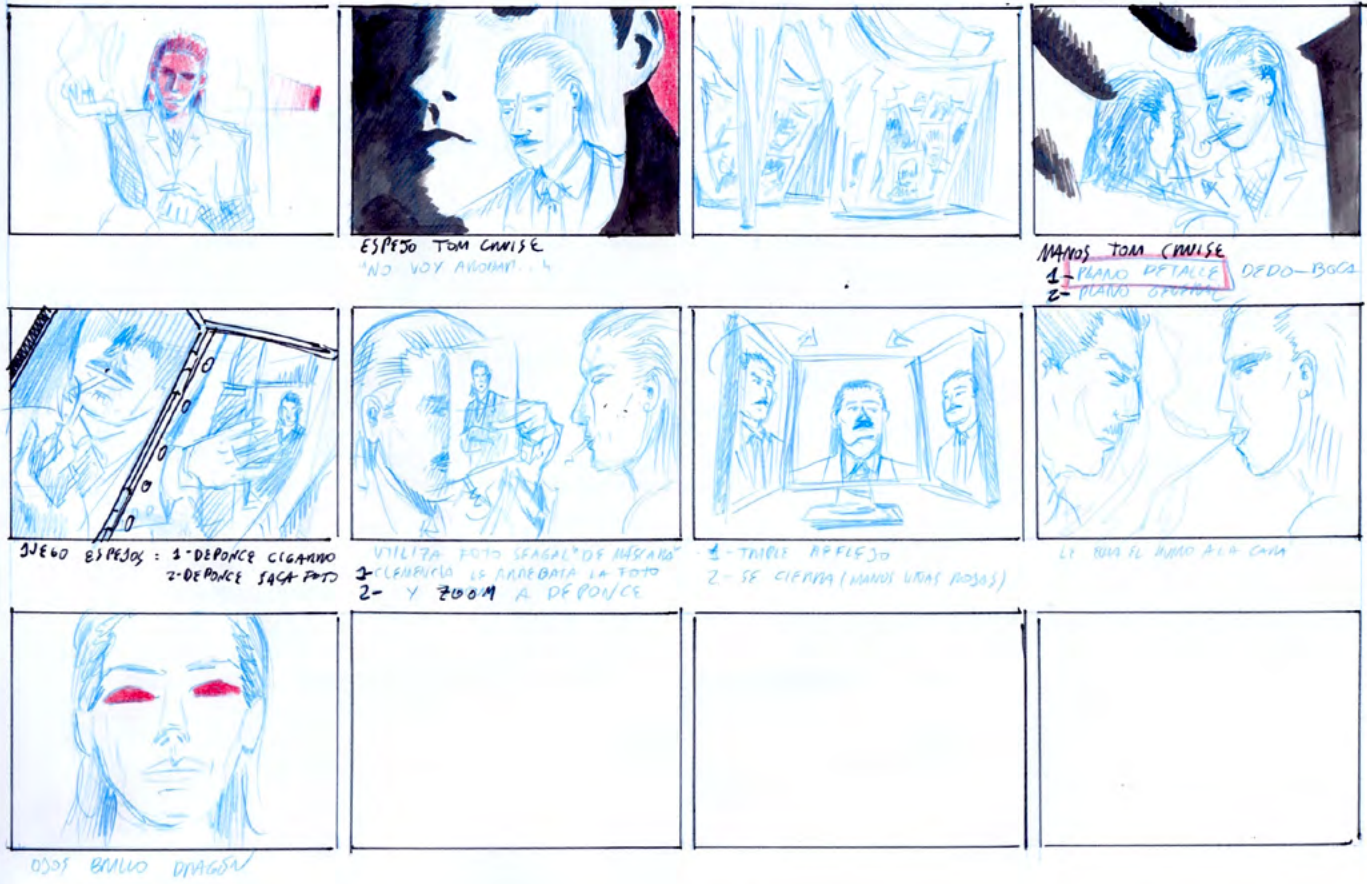


Storyboard de *El ensueño de la hija del guarda* (1)

30 x 21,5 cm

Lápiz y tinta sobre papel

2020



Storyboard de *El ensueño de la hija del guarda* (2)
 30 x 21,5 cm
 Lápiz y tinta sobre papel
 2020

ASUNTOS INTERNOS # (1)



Storyboard de *Asuntos Internos II (1)*

30 x 21,5 cm

Tinta sobre papel

2020



Storyboard de *Asuntos Internos II (2)*

30 x 21,5 cm

Tinta sobre papel

2020

I.

Una colección de nudos de nervio atrofiado y duro, como las pencas de aloe que han renunciado a su gel en favor de las jóvenes, delimita el paso hacia el centro del mal. Todo pequeño aliento orgánico huye al acercarse a su diámetro, imitando a la lava, y se tropieza con cualquiera de estos restos de vida desperdiciada.

Hoy interrumpen el paso de los interesados por esta fuerza preternatural, de huesos enormes y locos como el pasado y la brutalidad del ahogo en el lodo, que no criba por edad ni por el respeto que sus presas rinden a sus ancestros; que, donde mora, toda chispa incendia, y el calor agradable de una hoguera parece invierno. Este es el último destino de tantos visitantes desprovistos de conocimiento, inermes como niños.

Las corrientes de aire se pelean por salir y asfixiar a la bestia, que las vigila con sorna a la espera de quien aprecie el índigo de su pestilencia.

Guión de *El índigo de su pestilencia*

Texto de Juan José Viedma

2020

EQUIPO

Camarógrafo/Fotografía	---- Cristian Armada
Maquillaje/Peluquería	---- Ana Morales
Vestuario	---- Ricardo León Ana Morales
Iluminación	---- Ricardo León Cristian Armada
Dirección/Guión/Edición/Foley/Sonido	---- Ricardo León

REPARTO

Detective DePonce	---- Ricardo León
Detective Mike	---- Steven Seagal
Dolores	---- Ana Morales
Piedad	---- Anabel Perujo
Clemencia	---- Marta Osorio
Cliente 1	---- Patricia Lázaro
Inspectora Carmela	---- Marta Salguero
Inspectora Manuela	---- María Fernández
Marina, la cuidadora de delfines	---- Marina Lanza

MATERIAL DE ARCHIVO

Música

Angelo Badalamenti - *Nightsea Wind* (1990)
PilotRedSun - *Burners* (2020)
James Ferraro - *On Air* (2011)
Stephen Bennet & Jamie McMenamy - *The Morge and the Graveyard* (1998)
Jody Gray & Andy Ezrin - *The Quilt Club* (2002)
Richard Bellis - *The Pact* (1990)

Imagen (fragmentos)

Torremolinos, 1971 (Metraje casero por Ian Rough, 1971)
Intro *Trece Noches: Antonio Gala y Jesús Quintero* (Canal Sur, 1991)
Amor a la española (Fernando Merino, 1967)
El abominable hombre de la Costa del Sol (Pedro Lazaga, 1969)
Manolo, la nuit (Mariano Ozores, 1973)
En Büyük Yumruk (Çetin Inanç, 1983)
Above the Law (Andrew Davis, 1988)
Señalado por la muerte (Dwight H. Little, 1990)
Out for Justice (John Flynn, 1991)
Postales ediciones grafibérica.

LOCALIZACIONES

Urbanización Playamar, calle Playa Park (Torremolinos)
Plaza de la Gamba Alegre (Torremolinos)
Urbanización La Nogalera (Torremolinos)
Playa del Bajondillo (Torremolinos)
Calle Gordon (Málaga)