



impúdico, ca. (Del lat. impudicus). 1. adj.
Sin pudor, sin recato.

MADREQUENTINA

ONELINA

EJERCICIO EN 6 CUADROS Y 1 EPÍLOGO
COMPOSICIÓN AUDIOVISUAL EN 7 ACTOS



*Esta es la foto de
Quentin Crisp origen
del proyecto.

MADRE QUENTINA QUENTIN

Se teñía el pelo de rojo, se pintaba las uñas, se maquillaba y se vestía y se movía con ademanes femeninos. *¿Por qué?*, le interpela alguien. *“Porque así es como soy. Y no me gustaría que ni usted ni nadie pensara que estoy avergonzado por ello.”*, le responde Crisp. Como él mismo dice: *“Si algún talento tengo en absoluto, no es para hacer sino para estar.”* Ciertamente, la gran obra de arte de un artista tan dotado como Quentin Crisp, fue él mismo.

La decencia, en todo caso, deber de ser un estado mucho más agotador de mantener que su opuesto. Aquellos que lo consiguen parecen necesitar una cantidad de sueño entumecedora. (Quentin Crisp)



MADREQUENTINA

BIO

- ▲ PORTADA
- ▲ LA FOTO
- ▲ SUMARIO
- ▲ DE Q C A Q
- ▲ INTRO. EL MOTÍN DE LAS IDENTIDADES
- ▲ EL PUDOR (SEGÚN SAN PABLO)
- ▲ EL PUDOR (SEGÚN EL CATECISMO)
- ▲ EL TRIANGULO DEL CALAMBUR. JOSÉ RAMÓN DA CRUZ
- ▲ LA PRIMA COSA BELLA / NICOLA DI BARI
- ▲ PUDOR, MAHIVA SZABÓ-GALITTA (GIROS IMPOSIBLES EN EL AIRE, 1992)
- ▲ MADREQUENTINA EJERCICIO EN 6 CUADROS Y I EPÍLOGO
- ▲ QUENTIN CRISP
- ▲ BÁRBARO Y EL "ENIGMA CAPADOCIA"
- ▲ DOZHAR EN LA BARCA
- ▲ FICHA ARTÍSTICA
- ▲ FICHA TÉCNICA
- ▲ JOSÉ RAMÓN DA CRUZ
- ▲ ROSSY DE PALMA
- ▲ FERNANDO MARRON
- ▲ ARTURO CARDELÚS
- ▲ ÁNGEL QUIRÓS
- ▲ DEL TRAJE AL PELO
- ▲ MATÉRICA DE LOS RINOCERONTES
- ▲ OTROS TEXTOS: TRES FICCIONES DEL METAYÓ: QUENTIN, DZOHAR Y NIJINSKI.
- ▲ OTROS TEXTOS: GEOGRAFÍA DE LOS APELLIDOS
- ▲ CONTRAPORTADA



MADREQUENTINA

CUBIOSITY

DE QUENTIN A QUENTIN(A)

EL CÁLCULO LÓGICO, O DERIVACIÓN LÓGICA, ES UN ALGORITMO O SISTEMA LÓGICO QUE PERMITE INFERIR O DEDUCIR UN ENUNCIADO VERDADERO A PARTIR DE OTRO U OTROS QUE SE TIENEN COMO VÁLIDAMENTE VERDADEROS.

LA INFERENCIA O DEDUCCIÓN ES UNA OPERACIÓN LÓGICA QUE CONSISTE EN OBTENER UN ENUNCIADO COMO -CONCLUSIÓN- A PARTIR DE OTRO(S) -PREMISA(S)- MEDIANTE LA APLICACIÓN DE REGLAS DE INFERENCIA.

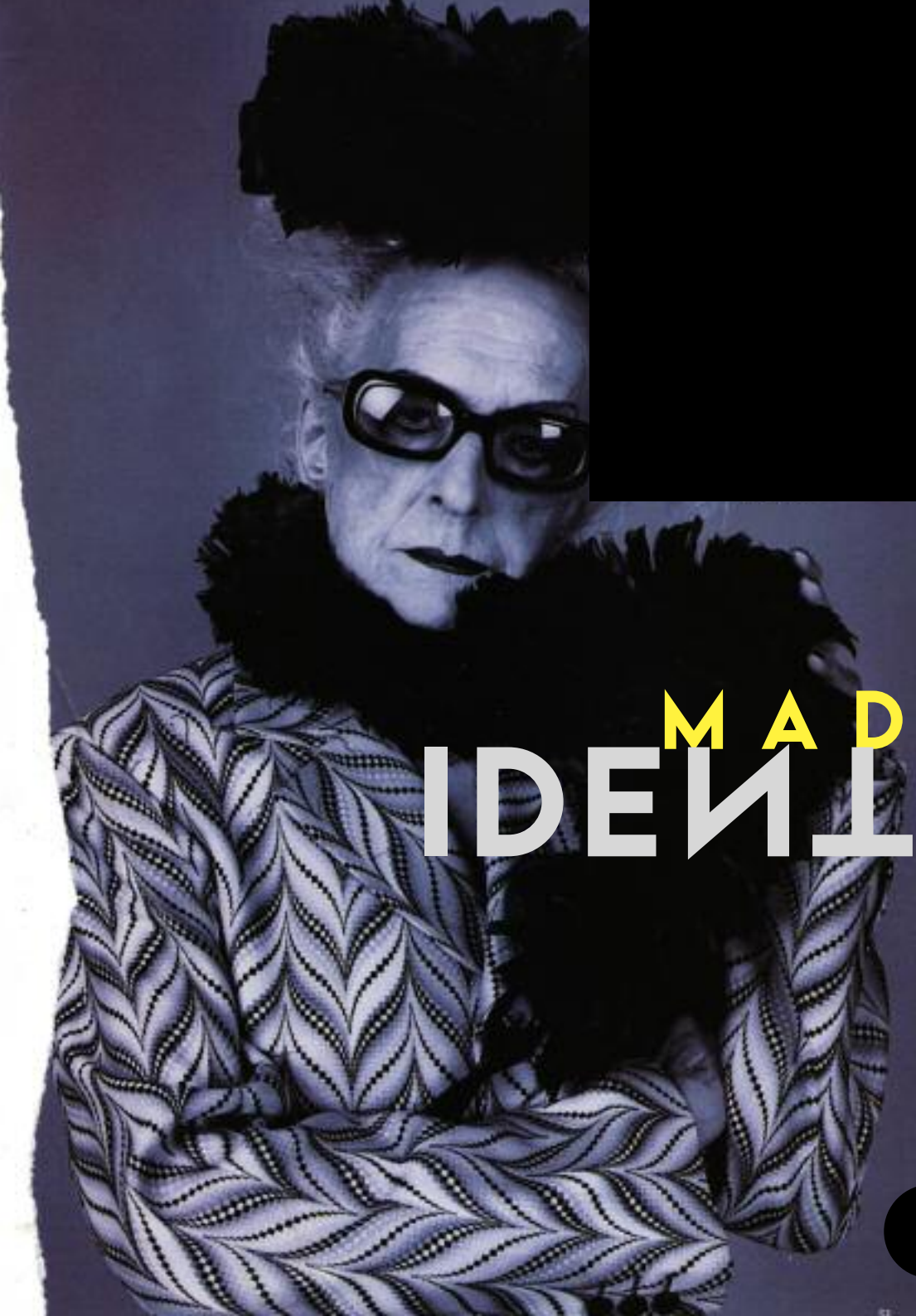


INTRO EL MOTÍN DE LAS IDENTIDADES

MADREQUENTINA

La *provocadora* obra de Courbet *L'origine du monde* descansa en el parisino Musée d'Orsay y es de estudio obligatorio en cualquier curso de historia del arte, aunque hoy en día sea aún objeto de censura en alguna/s red social. Realizada en 1866 y oculta durante gran parte de su historia, la recibió el Estado francés en 1981 pero continuó almacenada hasta 1995. Desde entonces se exhibe en el Museo de Orsay de París. Algo sigue mal.

Qué es MadreQuentina? Son 152 objetos instalados en un triángulo hilado como un compás: es un tríptico borroso, una composición audiovisual a base de cartabón argumental que podría ser lo que *canónicamente* es llamado video de creación o cine experimental, o es la idea de superar esas definiciones: o es simplemente una zumba: según se vea: éste es el asunto: según se vea y se mire. Pero sin dejarlo fácil.



IDENTIDAD MAD

Quentin Crisp (1908-1999), nombre de pila Denis Charles Pratt, fue un escritor, modelo artístico, actor y diletante inglés conocido por su memorable y perspicaz ingenio. Fue un icono gay en los 70 tras la publicación de sus memorias, "The naked civil servant" que atrajo la atención del público por su exhibicionismo desafiante y su persistente rechazo a ocultar su homosexualidad.

Bárbaro (Nicolás S. Wood) quemó su casa, la reconstruyó y la volvió a quemar. Se creía "duplicado" en su inanidad y su pasión por la canción ligera italiana, con Nicola di Bari a la testa.

Dzohar ocupa el epílogo. El probable asesino de la maratón de Boston descendió a un infierno de persecuciones, muertes, disparos, huidas y acorralamiento hasta terminar atrapado en una metáfora: un barco en tierra.

Los 7 actos representan la puesta en escena de la "exposición al mundo", la seducción de la realidad como suceso (terror, burla, fascinación...).

Como fórmula creativa la foto de QC es el PRE-TEXTO, el pudor es el TEXTO, el movimiento y el espacio es la FORMA EXPRESIVA PRIMARIA que nos llevará a la composición final.

EL PUDOR (SEGÚN SAN PABLO)
SAN PABLO A LOS CORINTIOS:



MADREQUENTINA

HERMANOS: EL CUERPO NO ES PARA LA FORNICACIÓN, SINO PARA EL SEÑOR; Y EL SEÑOR, PARA EL CUERPO.

DIOS, CON SU PODER, RESUCITÓ AL SEÑOR Y NOS RESUCITARÁ TAMBIÉN A NOSOTROS. ¿NO SABÉIS QUE VUESTROS CUERPOS SON MIEMBROS DE CRISTO? EL QUE SE UNE AL SEÑOR ES UN ESPÍRITU CON ÉL.

HUID DE LA FORNICACIÓN. CUALQUIER PECADO QUE COMETA EL HOMBRE QUEDA FUERA DE SU CUERPO. PERO EL QUE FORNICA PECA EN SU PROPIO CUERPO. ¿O ES QUE NO SABÉIS QUE VUESTRO CUERPO ES TEMPLO DEL ESPÍRITU SANTO? EL HABITA EN VOSOTROS PORQUE LO HABÉIS RECIBIDO DE DIOS.

NO OS POSEÉIS EN PROPIEDAD, PORQUE OS HAN COMPRADO PAGANDO UN PRECIO POR VOSOTROS.

POR TANTO, ¡GLORIFICAD A DIOS CON VUESTRO CUERPO!



EL PUDOR (según el Catecismo)

El pudor es un mecanismo instintivo, propio de la castidad, que protege con la vergüenza la intimidad sexual. Evita todo tipo de excesos y peligros morales en materia sexual.

Es un muro protector de la pureza que ayuda a evitar excesos y peligros morales de todo tipo en materia sexual. Aunque el pudor es instintivo, también es necesario aprender ya desde pequeños para que se sepa apreciar y guiar correctamente.

El pudor protege la propia intimidad. No es casto el que trata de ignorar lo sexual sino el que comprende su propósito en los designios de Dios. El pudor es propio de la persona humana. Los animales no tienen pudor. Por eso hacen en público sus funciones más íntimas.

"Las formas que reviste el pudor varían de una cultura a otra. Sin embargo, en todas partes constituye la intuición de una dignidad espiritual propia al hombre. Nace con el despertar de la conciencia personal. Educar en el pudor a niños y adolescentes es despertar en ellos el respeto de la persona humana" Catecismo #2524

El pudor no indica miedo irracional a exponer el cuerpo. Supone más bien respeto a lo más personal del hombre.

El pudor se expresa en: la casa, el vestido y el lenguaje.

La casa es un lugar íntimo. Hay tiempos para compartir con otros, pero también hay tiempos para que la familia este reunida a solas para compartir desde el corazón con la confianza que no es propia tener con todo el mundo.

El vestido. Se cubren las partes más íntimas, que no se comparten con cualquiera.

Quien ama respeta y busca que se respete la intimidad. De ahí el celo que muestra el marido o el novio por la decencia en el vestir de su esposa o de su novia. Pudor no es miedo al cuerpo desnudo, sino respeto a su gran dignidad. Da libertad para no ser dominado por la lujuria y protege también al prójimo. Protegerse de la mirada intrusa. Salvaguarda el sexo del uso posesivo de los demás. No permite ser reducido a un objeto. Palpar algo es, en cierta medida, un acto de posesión. Ver es como tocar a distancia. Ofrecer a la mirada ajena las partes íntimas del cuerpo supone dejarse poseer en lo que tiene uno de más íntimo. Toda exhibición sugiere un acto de entrega. Hacerlo en público se asemeja a la prostitución.

El lenguaje. El pudor no permite expresarse para hacer «de dominio público» sus estados afectivos ni sus debilidades ante la tentación. Evita aquellos aspectos de vulgaridad, chabacanería y desorden que acompañan a ciertas expresiones sexuales.

El triángulo del calambur

EL TRIÁNGULO DEL CALAMBUR

EL TRIANGULO DEL CALAMBUR

José Ramón da Cruz

El origen de todo esto fue la foto de Quentin Crisp que durante un tiempo adjudiqué erróneamente a Herb Ritts. Fue Fernando Marron, bastante después, el que me aclaró que la foto era de Andrew Macpherson, un conocido fotógrafo de moda.

Lo que me transmitía la figura fotográfica de Quentin Crisp era algo así como un “desasosiego templado”, que es una forma un poco bruta de explicarlo. Una representación del reverso que no se llamaba así siquiera. Todo lo que quería expresar estaba en la fotografía de Macpherson. Pero había que ir deshaciéndola. Esa foto era todo. Todo. El instante (*momentum* absoluto y claro de la fotografía) era ese: una señora/señor, su perfil, los ojos cerrados pero sin sueño y sin forzar, el cardado como una extensión del ritmo, puro ritmo: como un pavo real y el limbo. Y la foto, el instante *momentum* absoluto trasciende y se reinventa. Es lo que ocurre con las historias en las que creo, que son muy raras: pero van explicando cosas, poco a poco como las historias que se cuentan levantando el papel cebolla, o las historias que se descubren abriendo puertecitas de papel. Pero, además: no es lo que te esperas y eso lo hace trascendente. La fotografía era una iluminación, había vida. Luego estaba todo lo de detrás, la tramoya y la carpintería. No era Quentin Crisp un personaje de mi entorno, por lo tanto el punto “fascinable” o sugerido debía ser otro. Lo que a mi ecosistema le proponía esa foto. Los misterios: el pudor, tan universal, tan misterioso. Qué

nos hace hacer lo que hacemos? O qué nos hace hacer lo que no deberíamos hacer? Qué punto de criterio moral, legal, legítimo, visceral, cerebral está en un lado u otro de la locura o la extravagancia, o muy cerca de ellas? Tengo una respuesta fácil y básica: el comportamiento: la marca de Crisp. El que vive y se comporta como realmente le apetece termina siendo muy cansino para sí mismo. Así, Quentin se va diluyendo y se va convirtiendo en Quentina: porque da igual: empiezo a manipular y los signos se van transformando. El comportamiento es bidimensional como cualquier "relación humana": ves y te ven y punto. Pero el punto es lo que asombra y -todavía peor- lo que rige.

Asumo una forma de codicia en la manipulación, como cualquiera que pretenda contar algo, un chiste o un tratado. Manipulo cosas y manipulo todo: personajes, historias, actores, técnicos... y yo mismo, por eso el observado se convierte en observador: el cotilla en cotilleado... De ahí al nuevo contexto: el desaforo, la caricatura que exagera la realidad para ser "fijada".

Quentina se sube a la escalera-terrazza, se asoma y no ve nada porque no hay nada. Lo asombroso está siempre dentro de las cabezas y la propia cabeza de los Quentin/a, Dzohar, Bárbaro... son unas crónicas *lovecraftianas*, pero imprevisibles. Fundamental: lo imprevisible.

¿Travestirse es muy distinto a vestirse? ¿Es más fascinante la necesidad de Bárbaro de ser otro o la necesidad de Capadocia de ver como otro quiere ser otro? ¿Qué ocurre cuando uno (Dzohar) ha traspasado la borrosa lógica de la acción (de ¡lo hice! A qué he hecho?)? ¿Hay un Eureka o hay arrepentimiento, incredulidad...? Dzohar no es el soldado entregado a la causa, el soldado que renuncia a su vida por la razón X, no me lo parece y no lo creo. Me da la sensación de que Dzohar es alguien que despierta de un sueño creyendo que está despertando de un sueño, víctima de cierta parálisis del sueño y de todo lo contrario: del enorme impacto de la realidad como un plato que se acaba de romper, con su ruido y su pavoroso desarrollo posterior de culpabilidades y sentencias. Dzohar es alguien/algo que se despertó en una barca en tierra materializado en una fábula negra, tan negra y fabulosa que su propia y ensangrentada detención tenía algo de *bramantiniano* plasmado en las impresionantes fotos de la propia policía del condado: todo un western. Las luces de los

MADRE QUENTINA



helicópteros, la desnudez de los infrarrojos sobre el cuerpo muriendo, las explosiones de los disparos... La salida del monstruo, pequeño, vulnerable y vulnerado.

Dzohar no parecía ser alguien derrotado sino más bien asombrado. Hay que contemplar la mirada de John Holmes, el asesino vestido de Joker, en el juicio: sus ojos no daban crédito, parecía estar despertándose muy lentamente. Y sobre todo tenía muchísimo miedo.

Todo parece estar y moverse como un alien en la enorme estructura del absurdo y de lo absurdo, y lo que se mueve -no entre sino- en esos límites. El birlibirloque de cómo nos asombran las cosas de los que se asombran por nuestras cosas.

¿Por qué Dzohar? La *movie extended* del atentado a la maratón de Boston. La caza al terrorista y la imagen/suceso/pulsión del cuerpo en la barca. La realidad revisada otra vez. DZOHAR EN LA BARCA no deja de ser un capítulo impúdico, la celebración, la bandera... Pero sobre todo tiempo y movimiento (o falta de). Es el efecto íntimo de lo inmensamente público: la mirada interior que lo que está siendo visto por millones de "otros ojos": la pulsión colosal (google/s). Los pensamientos de Dzohar oculto en una barca y una semántica de cuento: la barca ocupada por el perseguido (muy perseguido siendo probablemente culpable) es un elemento más disneyano que mediático. Es una barca, está hecha para la fantasía, el viaje, la paz, la armonía, la aventura... Pero -además- es una barca en tierra, una barca que sólo puede navegar en el profundísimo anonimato. Confieso que perseguí la barca desde la alfombra del google earth y aterricé en el 67 Franklin St, Watertown, MA, EEUU, donde estaba la barca. Y que dos días más tarde en el mismo google sólo quedaba el armazón del remolque.

Confieso también que el quentin de Macpherson ya lo tenía como personaje para un proyecto anterior: *Curiosity*, un proyecto aparcado para el que Arturo Cardelús y Jessica Bendinger hicieron una canción maravillosa que nos obligará a retomar.

A partir del nacimiento de Quentina como concepto había que corporizarla. Ahí manipulo a Rossy de Palma y la convierto en algo parecido a un ninot o un dibujo animado de línea clara. Desde la grabación no he vuelto a hablar con Rossy, no he sabido qué piensa ni pensaba de su personaje tras verse en el premontaje. No lo sé, pero es que "ella" ya no era suya. Deliberadamente convertí a una estupenda actriz

QUENTINA





en un exquisito mecano abstracto. Doy por hecho que Rossy, espléndida y generosa, es consciente de su inmenso poder plástico, absolutamente necesario para la corporización del personaje. La clave de toma de imagen en este método es la disposición de los elementos necesarios para el montaje de la HISTORIA. Respecto a la interpretación el actor debe saber que *“No sabemos quién o qué eres. No hay fondo: es un personaje vacío, tal y como nos aparece cuando vemos a alguien que no conocemos de nada”*. En este caso, el motor de la dirección es inducir y provocar las situaciones que luego (montaje) se recogen “documentalmente”. Los elementos (actores, espacio...), la provocación (movimientos en escena) y el registro (la cámara) son los instrumentos de inducción a una historia que termina de perfilarse en el montaje y de la que en un principio solo conocemos como una intención abstracta y abierta, un abanico de posibilidades: es decir una puesta en escena que se ha convertido en un “suceso”.

Este método permite que se graben secuencias excluyentes (no todo entrará) que infartarían a un productor de Hollywood porque la fuerza de la historia (montada) residirá en la fuerza narrativa de la imagen, en la capacidad de transmisión emotiva de todos esos elementos en acción y combinación. Es lo que es su tiempo se denominó con cierto tono burlesco una *creación divina*: se asemejaba a la composición aparentemente aleatoria de la creación, de Dios y su divino arbitrio. En tierra firme: la realidad es aparentemente aleatoria. El señor que cruza la calle con un bombín y saluda al kiosquero que se hurga la nariz es aleatorio, pero es real. Sólo nos falta decidir si es interesante, si eso es una historia digna de trabajar con ella, si es un “material”, porque historia es. Recuerdo Lisboa –por ejemplo- y una señora mayor a punto de ser atropellada en la inmensidad de la avenida de Pombal: no me seducía tanto el suceso del casi accidente como el gesto de sonriente vergüenza de la señora al llegar a la acera y alejarse con la mueca cargada de sonrojo y sonrisa: durante mucho tiempo.

Nunca podré entender a Quentina si no es con Rossy. Quentina –la persona que observa y es observada- ya no podrá ser nadie que no sea Rossy. Quentina es un Quentin transcendido. Gracias otra vez, Crisp, y gracias Rossy.

Bárbaro es el absurdo eterno y humano, muy humano. No hay más que ver los programas de moda de las televisiones (extrañas adicciones

reales o inventadas...). Los tags particularísimos de cualquier ciudadano son parte de una auto invención, un pequeño paraíso esculpido a oscuras que –por norma- no será bienvenida: hipocresía. En Bárbaro necesitaba una clave de micro-interpretación porque en la cara estaba todo. Ahí apareció Jumillas (Daniel Jumillas), jovencísimo actor y casi *doble* de Tim Roth. Justo lo que necesitaba: un Tim Roth muy joven. Jumillas resultó tener un potencial asombroso, como actor podrá llegar prácticamente a donde quiera. Contenido y con capacidad de transmitir la emoción moribunda de un “hombre duplicado”. La aparición de Capadocia fue epatante, solo hay una foto.

De Dzohar ya he hablado. En las guerras el general no es un soldado. La guerra lo aclara todo, todo lo mueve, crea y destruye, avanza y hace avanzar porque es un mundo dominado por la verdadera elite del progreso: la psicopatía y los asesinos, los generales que en tiempo de paz son psicópatas y en tiempo de guerra héroes. El ejército: la única máquina económica a la que no se le exige explicaciones ni facturas.

Había tres estadios que sugerir hasta corporizar todo esto. Sobre el triángulo de las historias había que inyectar los enigmas que son las *superexplicaciones*, los *superobjetos*: estos elementos que se infiltran en el escenario para retorcer semiótica: *¡visite la casa de su vecino, la encontrará ilógica, bonita o fea, pero ilógica!* Así, con Aborigen, Ana Renedo y Natalia de Lara, fuimos construyendo los espacios y los elementos secretos, muy secretos. La fotografía partía de la fotografía (la de Macpherson) con lo que había que ser tan cuidadoso como lo es Fernando Marron, puntilloso, maravillosamente pesado y exquisito y con el que forjamos los tres estadios fotográficos: A) La imagen de los actos Quentin es referencialmente blanca o gris y limpia (tono Ritts). B) La imagen de Bárbaro objetivamente *sucia*. C) La imagen del epílogo Dzohar es subjetivamente sucia.

La relación con Arturo Cardelús no es nueva, tenemos automatismos y el mismo entusiasmo por sondear espacios distintos, donde el audio -y la música en particular- es de una importancia global, no un ingrediente. La música cuenta y envuelve con una fuerza decisiva, las voces en off no solo aportan (des)información, también son música, forman una combinación sostenida de silencios y música, un corpus tan vivo que sigue siéndolo en su ausencia.

¿Qué hace Nicola de Bari en el universo de Bárbaro? Es una pregunta del perito Capadocia. Es que los universos personales son así.

Adoración G Elipe y Gema Romera aportan la sensibilidad del montaje cinematográfico en una bendita retroalimentación de importancia definitiva: el montaje decide la duración final y sus efectos (pantalla partida, acelerados...). Se investiga sin límite hasta dar con el pulso exacto de cada acto

y el lenguaje final es pura métrica.

Mucha más gente colaboró en la producción haciéndola muy fácil, dejándome el espacio suficiente para especular con los tonos y medidas del argumento y la forma. Conté con Ángel Quirós, el mejor proyecto de productor independiente y con el que trabajo desde hace unos años. Y un equipo en el que estaban Alba de Lara (mi gran ayudante de estos últimos años), Nerea, Angy, Luis Carlos, Llamazares, el gran Terremos, Mónica, Fede Pajaro en el mix-sound final...

“Empecé a sentir que el arte no era solamente superfluo sino además insultante para la vida. Su implicación es que el mundo visible resulta intolerable a menos que un grupo de aficionados al negocio de la creación le dé unos empujones”. (Quentin Crisp)

MBAO & E O JENTINA



Bramantino
Cristo resucitado
c. 1490
Técnica mixta sobre tabla. 109 x 73 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
Nº INV. 61 (1937.1)



Policía de Boston Massachussets
Dzhohar saliendo de la barca
c. 2013
Fotografía.



LA PRIMA COSA BELLA / NICOLA
DI BARI

MADREQUENTINA DI BABI

HO PRESO LA CHITARRA
E SUONO PER TE
IL TEMPO DI IMPARARE
NON L'HO E NON SO SUONARE
MA SUONO PER TE.

LA SENTI QUESTA VOCE?
CHI CANTA È IL MIO CUORE
AMORE AMORE AMORE
È QUELLO CHE SO DIRE
MA TU MI CAPIRAI.

I PRATI SONO IN FIORE
PROFUMI ANCHE TU
HO VOGLIA DI MORIRE
NON POSSO PIÙ CANTARE
NON CHIEDO DI PIÙ.

LA PRIMA COSA BELLA
CHE HO AVUTO DALLA VITA
È IL TUO SORRISO GIOVANE, SEI TU.
TRA GLI ALBERI UNA STELLA
LA NOTTE SI È SCHIARITA
IL CUORE INNAMORATO SEMPRE PIÙ
SEMPRE PIÙ.

LA SENTI QUESTA VOCE?
CHI CANTA È IL MIO CUORE
AMORE AMORE AMORE
È QUELLO CHE SO DIRE
MA TU MI CAPIRAI.

I PRATI SONO IN FIORE
PROFUMI ANCHE TU...

LA PRIMA COSA BELLA
CHE HO AVUTO DALLA VITA
È IL TUO SORRISO GIOVANE, SEI TU
TRA GLI ALBERI, UNA STELLA
LA NOTTE SI È SCHIARITA
IL CUORE INNAMORATO SEMPRE PIÙ.

LA SENTI QUESTA VOCE?
CHI CANTA È IL MIO CUORE
AMORE AMORE AMORE
È QUELLO CHE SO DIRE
MA TU MI CAPIRAI
MA TU MI CAPIRAI.



**PUDOR, Mahiva Szabó-Galitta (Giros imposibles en el aire, 1992)*

Encontré este poema de Mahiva Szabó-Galitta de 1992 que me acerca mucho al drama Dzohar.

PUDOR, 1

Cada vez que se equivoca cambia y asume

Asumo una fábula del pudor que no puedo leer

Cómo pierde el verso cuando se recita,

Se derriten las palabras más sublimes y se acartonan entre los pliegues ferósticos de la boca...

Feróstico como el ferrocarril... Cómo el viento se convierte en vileza, soplo, aliento feo y

Cómo el verso se convierte en anguila tuerta y fajín cuando se recita,

Cómo hay que callarlo... Silente, ni el viento en brisa, o el huracán, silencio dominante interior... Nunca hay una nuca, si alguien/algo bate los labios y recita como un estallido: todo eso está perdido, se acabó la forja-forjada en todos los años de un infinito mirar: el sol, él solo

Le duele oír. Nos pide quietud... Y luego:

El verso... Qué viejo está recitado.

El pudor: tan valiente que no habla. Es un haba y un clan, Haba Madrina. Esclerótica y humo: nada.

Cada primavera... murmuramos monstruos que agitan miles de anillos plateados: pero no se les oye: te ven: siempre.

Cada primavera... no es posible evitarlo (no se puede evitar). El aire nos rodea como turba: te vuelven a mirar y no quitan un ojo: siempre

Al punto amanece en una barca en tierra. No hay contexto más absurdo. Y la policía montada del Canadá te revienta la garganta. Tan merecido ese verso que dice

Qué hay aquí dentro

Y tras el silencio dice: Qué hay aquí



CAPÍTULO 1: QUENTINA

Inputs: Donde contemplamos como Quentina (de perfil) contempla algo que nunca veremos.

CAPÍTULO 2: GOTHA

Inputs: Donde contemplamos todo lo que ocurre a espaldas de Quentina.

CAPÍTULO 3: EL FILO DEL HILO

Inputs: Donde contemplamos lo que contempla Quentina a través de su mirada/cuchilla.

CAPÍTULO 4: UNA HISTORIA DE 1972 MUY ACTUALIZADA

Inputs: Donde contemplamos (a mucha distancia) algunas peripecias sin importancia en la vida de Bárbaro el hombre duplicado.

CAPÍTULO 5: PUDOR

Inputs: Donde contemplamos el pudor.

CAPÍTULO 6: TO RICCARDO PATRESE

Inputs: Donde contemplamos los recuerdos de Quentina tendidos al sol.

EPÍLOGO: DZOHAR EN LA BARCA

Inputs: Donde contemplamos la huida y el acorralamiento del monstruo en un barco en tierra.



* Esta es la foto de Quentin Crisp que origina todo el proyecto. Un proyecto integrado inicialmente en la producción del largometraje CURIOSITY y que ha tomado vida propia.

MADRE QUENTINA

MADRE QUENTINA

Composición audiovisual en 6 actos y un epílogo a través de 16:30 minutos. Se teñía el pelo de rojo, se pintaba las uñas, se maquillaba y se vestía y se movía con ademanes femeninos. *¿Por qué?*, le interpela alguien. *“Porque así es como soy. Y no me gustaría que ni usted ni nadie pensara que estoy avergonzado por ello.”*, le responde Crisp. Como él mismo dice: *“Si algún talento tengo en absoluto, no es para hacer sino para estar.”* Ciertamente, la gran obra de arte de un artista tan dotado como Quentin Crisp, fue él mismo. impúdico, ca. (Del lat. impudicus). 1. adj. Sin pudor, sin recato.



QUENTIN CRISP

Quentin Crisp murió ocupando casi todo el siglo XX y fue uno de los más finos humoristas ingleses de los últimos tiempos. Su prosa limpia, inteligente y de frase brillante, hereda el talento epigramático de Wilde y Bernard Shaw, a la vez que se constituye en irónica reconstrucción documental de un mundo, el del viejo, terrible, hipócrita y fascinante siglo XX. Con el descaro propio de quien nada tiene que ganar ni que perder, Crisp encarna una cruzada de un solo hombre a favor de sí mismo. Su coraje queda patente cuando, aún muy joven, en los poco tolerantes años treinta, decide ignorar las convenciones sociales y mostrarse públicamente tal y como se sentía, un excéntrico personaje de gestos afeminados y conversación chispeante. Vestido con trajes de terciopelo y colores chillones, el pelo largo y teñido de rojo, se pasea por la vía pública con exagerados ademanes femeninos. En aquellos primeros años hubo de sufrir insultos, golpes y amenazas sin cuento, además de pasar por la cárcel y perder el respeto de familiares y amigos.

“El propósito de la existencia es reconciliar la opinión brillante que tenemos de nosotros mismos con las cosas terribles que los demás piensan de nosotros”.

En MadreQuentina el personaje se transforma en fiscal silencioso asomado a la fantástica exposición del “espejo” que es una ventana.

MADRE QUENTINA BÁRBARO

Recogido de una noticia de Tyler Morning Telegraph

1. TYLER MORNING TELEGRAPH

El domingo 9 de julio de 1972 una mujer mayor aparece corriendo entre las calles Teague y Church de Navasota en el condado tejano de Grimes. Lleva entre sus brazos un microondas de tamaño medio, tiene la cara desencajada (*sic*) y corre desorientada.

La mujer era Jacinta “Holly” Slabodsky y huye del segundo incendio provocado por su hijo Nicolás (Bárbaro o Bruto) S. Wood.

Nicolás, de apenas 22 años, incendió por segunda vez la casa familiar de la calle Manley haciendo arder la frisa del sofá del salón. Se considera un accidente menor ya que el incendio apenas traspasa el salón, pero Jacinta y su microondas no volvieron nunca más.



**BÁRBARO Y EL
“ENIGMA CAPADOCIA”**



CRIS CAPADOCIA

2. CAPADOCIA

Chris Capadocia fue el analista que peritó los daños y visitó a Bárbaro en su celda del Grimes County Sheriff's Department en Anderson. Lo hizo en nombre del consejo asegurador de Trama Ltd como agente libre. Capadocia se haría relativamente famoso seis años después al peritar los despachos del alcalde de San Francisco George Moscone y del concejal Harvey Milk, asesinados por el funcionario conservador Dan White. Capadocia relacionaba lo que él denominaba “elementos anómalos” con los acontecimientos intentando demostrar que había unas “leyes de hierro” por los que estos podían ser prevenidos. Tenía un instinto detectivesco y espiritual a la vez, en los que ataba cabos entre lo físico y el alma buscando explicaciones forenses en la forma del suspiro de un sospechoso o en el perfil que éste evitaba. Se extralimitaba en sus funciones pero nunca se le llamó al orden, representaba el ala “instintivista” de los peritos, los que limitaban e invadían la criminología y –en algún momento- se situaban directamente en el área de la policía. Pero Capadocia nunca fue un colaborador, no era fiable un personaje que distinguía con vehemencia entre sospechosos y *suspicious*. Estos últimos eran suyos y venían a ser los sospechosos conscientes de ser sospechosos sin admitir culpa.

Bárbaro fue declarado inocente de incidente menor y volvió a su casa de la calle Manley. La misma que ya había ardiado quince años antes provocando la muerte por asfixia de su hermano Capuccine. Del primer incendio no se responsabilizó a nadie a sabiendas de que Harry Wood, el último marido de Jacinta y padre del pequeño Capuccine, vivía en la *downley* del lago Toba en Sumatra desde hacía meses. No estaba en ese momento y nunca volvió. Bárbaro no tenía padre conocido sin que eso significara una vida licenciosa por parte de Holly, madre soltera por los vaivenes de la crisis del carbón en Kentucky, de donde procedía.

Capadocia grabó las conversaciones con Bárbaro tras hacer un seguimiento de su comportamiento y reconstruir una biografía que para Capadocia era peculiar. Esta minuciosidad era la que le traería su gran reputación forense y la que de alguna forma inquietaba –metodológicamente- a la policía tejana.

Le costó mucho entrevistarle. Por lo que sabía, Bárbaro dormía constantemente desde la huida de su madre y el microondas. El primer día de libertad había llenado la alacena del cobertizo y sólo salía para coger algo de allí o tirar una basura escasa: y fumar, algo que al *instintivista* Capadocia le parecía un signo más allá de lo convencional.

El microondas era de los primeros microondas portátiles que la antigua marca Sanyo había ido imponiendo en el mercado americano. Era, efectivamente, portátil o algo portátil como la carrera desenfundada de Holly por la calle Church hacía ver.

Capadocia tenía en mente que no se trataba de un pirómano al uso, lo que ocurre es que tampoco era mucho más. Se fue fascinando con una historia menor y desde Austin ya le avisaban que la póliza de seguro no era lo suficientemente elevada como para tenerle plantado frente a la casa de un “disipado” más bien pacífico. Mientras Bárbaro estaba en el calabozo de la jefatura se acercó



hasta la casa y preguntó a los vecinos. Por lo que estos decían Bárbaro no se alejaba del carácter apático de todo aquel barrio y aquella ciudad, tópico enclave de la aburrida llanura tejana. A los vecinos –la señora Ryan, apuntó en sus notas- sólo les chocaba la afición del joven por la canción italiana que ella conocía bien por su difunto marido Tasso Tassimo, un pescador calabrés de Vibo Valentia. Por lo que decía esta vecina Bárbaro parecía un entusiasta del rey de la balada italiana, de Nicola di Bari

Capadocia pudo acceder al pequeño taller que los Wood tenían en un lateral de la pequeña casa de la calle Manley. Había herramientas bastante avanzadas –Harry era ebanista- como sierras eléctricas de calar, sopletes de brequero, un metrónomo y dos sismógrafos. Aquello era –en el acto y acta- muy raro porque Harry había desaparecido en Indonesia hacía más de una década y esos utensilios eran bastante modernos. No es un signo importante para un *institivista*, que va mucho más allá. Nicola Di Bari tenía más peso que un anacronismo.

Lo asombroso es que Bárbaro no tenía ni idea de haber tenido un hermano, ni del primer incendio, según le había contado –desganadísimo- en el primer y breve encuentro en el calabozo. La conducta *entreincendios* de Bárbaro era de cierta normalidad si en esta normalidad cabe la apatía de un joven que crece en el Texas profundo, con una relación distante con su madre y esporádica con su padrastro. Estudió hasta donde pudo e intentó trabajar en la gasolinera de la avenida Washington hasta que cerró, al mes y medio.

Capadocia encontró las primeras evidencias de un comportamiento extraño justo cuando se disponía a dejar el caso a petición expresa de Austin. Como en las películas de detectives o policías acabados Capadocia pidió sus días de descanso para centrarse en Navasota. Primero rodó unas imágenes con su Cinemax ,8 una cámara de 8mm, en las que Bárbaro salía de su casa para tirar la basura. En principio era un joven abatido que parecía fumar constantemente, pero con una prótesis en la cara. Esto demostraba las imágenes rodadas con la cinemax. La prótesis era un burdo recorte de la cara de un muñeco pegado con esparadrapo.

A partir de ahí Capadocia entra en lo que años más tarde denominará “*días de niebla*”.

Capadocia anotó en su agenda sus propias citas en tercera persona.

Escribe Capadocia: “No es un hombre, no sabe fumar, usa el fuego para quemar casas”.

Escribe Capadocia: “Deja que su cuerpo hable. No es suya la cabeza que le habla o le canta”.

Escribe Capadocia: “La que tiene miedo es la parte monstruosa”.

Escribe Capadocia: “El que se extraña es el extraño”.

Emborrona Capadocia (*sic*): Ahora asómate despacio, mirando siempre al fondo, a lo que casi ni se ve.

Unos años después, tras el caso Milk, Capadocia reunirá sus extrañas anotaciones de los días brumosos en EL HOMBRE DUPLICADO.



DZHOKHAR EN LA BARCA

DZHOKHAR IN THE BOAT

CUBIOSITY

EPÍLOGO: DZOHAR EN LA BARCA

La barca (el exterior)
La barca (el interior)
La barca (escena y paredón)

1. Huida Google. Grabando de la pantalla de un ordenador hacemos el recorrido de Dzhohar con el movimiento de ratón y fechas del google (desde el MIT hasta el 67 Franklin St, Watertown, MA, EEUU).
2. Aéreo Barca (archivo). Imágenes del helicóptero sobre la barca. Con los disparos. Música diacrónica.
3. Interior Barca. Reconstrucción subjetiva de Dzhohar en el interior. La lona, que se ilumina con la luz del helicóptero. Los sonidos interiores (la cabeza, las sirenas...) en holophonic. Efecto contundente de meta-yo-
4. Salida. Foto de la salida.

"Resulta bonito viajar en el mismo barco que aquellos a los que consideras mejores que tú, sobre todo si se está hundiendo".
(Quentin Crisp)



FICHA ARTÍSTICA

QUENTINA

QUENTINA: ROSSY DE PALMA
BÁRBARO: DANIEL JUMILLAS
MADRE (DE BÁRBARO): BEATRIZ BERTI

FICHA TÉCNICA

AMITINA

IDEA, CONCEPTO Y DIRECCIÓN JOSÉ RAMÓN DA CRUZ
IMAGEN FERNANDO MARRON
ARTE ABORIGEN
MONTAJE ADORACIÓN G. ELIPE
MÚSICA ARTURO CARDELÚS
PRODUCCIÓN ÁNGEL QUIRÓS



QUENTINA

JOSÉ RAMÓN DA CRUZ

José Ramón da Cruz (Tánger, 1961). En 1978, a los 17 años, crea el equipo de cine experimental Grupo TAU, rebautizado después como Faboproducciones TAU o Sindikato Nacional de Espectáculos. El Grupo Tau fue considerado uno de los representantes del cine de vanguardia new wave / no wave (Cine Español 1896-1983, del Ministerio de Cultura). En ese periodo turbulento de la "movida madrileña" el Grupo Tau albergaba tendencias radicales y de suicid-art como El Eritreo Convulso, Grapo o la Federación Bogart No! que proyectaban sus obras en lugares como el Rock-Ola o el Café Alphaville.

Toda esa experiencia culmina en el vídeo. En 1984 y con su primer vídeo de creación, OF-TAL, es premiado en el Festival Internacional de Vídeo de Madrid considerándosele como uno de los puntales de la "nueva ficción europea" (El País). En 1985 en pleno apogeo del videoarte crea el grupo de producción La Turkía del Vídeo (más tarde La Turka) y desde ahí el efímero movimiento videoartístico La Escuela de la Obsesión. En 1986 el Centro de Arte Reina Sofía adquiere varios de sus vídeos para su inauguración y participa en la Bienal de la Imagen en Movimiento de 1992. En 1987 es destacado como uno de los "87 creadores del 87" por la revista La Luna de Madrid que dice de él: "A sus...26 años es el rey de las 25 imágenes por segundo...". En el Festival de Chicago de 1988 se le consideró como el "Zurbarán del vídeo español" por su vídeo Suicidio del Arcángel San Gabriel. Su obra videográfica se expone con éxito en Francia, Italia, Alemania, Australia, EE UU, Japón, Austria, Suiza, Portugal, Dinamarca, Holanda, Grecia, Yugoslavia, Polonia, Cuba, Argentina, Uruguay, Brasil...

Abandona el videoarte en 1990 tras las enormes dificultades para producir Armstrong. Ocho años después volverá de forma intermitente con algunos encargos (centenario de Lorca...) pero profesionalmente enfocado en televisión y publicidad como casi todos los videocreadores de su generación.

En 2004 comienza el rodaje del experimento documental Biosfera (que culmina en 2013 con Tangernación y Mapa Emocional) y funda la productora Mínimo desde donde –entre otras- produce las primeras series españolas de ficción para telefonía móvil: Tercer Territorio y Feroces (Vodafone Live!). Desde Mínimo retoma su actividad videocreadora (videoinstalaciones) pero no es hasta MadreQuentina (2013-14) que vuelve 23 años después al videoarte puro.

En 2014 reúne todas las actividades experimentales en la productora COMUNAL.



MQ

ROSÉ

ZUMO DE ENTREVISTA (largo)

MadreQuentina

MadreQuentina es un ejercicio de métrica, que es lo que me obsesiona formalmente desde hace bastante tiempo. Es un desarrollo métrico sobre un tríptico emocional, de pulsiones, con un pretexto que es el pudor. El pudor desde el punto de vista de lo indecoroso, lo sospechoso y lo agresivo. Me valgo de 3 personajes y medio para exponer con una idea de ópera de cámara una representación de la fascinación del raro y lo raro. Pero luego y sobre la pantalla son tres historias cruzadas: una abstracta, una absurda y otra realísima. Las tres tienen el mismo hilo contemplativo.

Rosy de Palma

La fuerza plástica de la foto origen de Quentin Crisp necesitaba una representación a la altura. Sobre todo porque el personaje de Quentina era una caricatura, con sus exageraciones de caricatura pero en una línea clara como la foto y como el espacio teatral que quería componer. De hecho a Rosy sólo le sugerí ver y verse en el Deafman Glance de Bob Wilson, donde estaba la pared teatral y los tempos interpretativos.

Videoarte o Cine Experimental

Es un debate desde que Nam Jun Paik se montó en el taxi de Nueva York persiguiendo al Papa. Me parece un debate absurdo, sobre todo cuando es mutilante, cuando se utiliza para impedir... MadreQuentina está en un terreno indefinido, pero es que no estoy dispuesto a aceptar esas definiciones. Son definiciones marcadas por la evolución de la tecnología y los intereses de cada sector, tanto en el vídeo de creación como en el cine experimental encontramos los mismos experimentos, intenciones y lugares de exposición, es una pelea superflua, un poco idiota y muy gastada. Se trata de crear y producir composiciones audiovisuales. Sólo entiendo los géneros a partir de las intenciones y sí, los estilos, esto es lo importante. Un cuarto de siglo después.

Dejé mis creaciones personales en 1990 con Armstrong. Es decir antes de cumplir los 30 años. En ese tiempo se había acumulado una pequeña gran historia que viene a ser la de los ochenta, aunque yo no me sienta demasiado identificado, qui-



JOSÉ RAMONDA CRUZ

zás porque está demasiado asociada a la música y al pop-cine de Almodóvar. En aquellos años, nosotros –ingenuos- trazábamos un paralelismo entre lo que ocurría en España y lo que ocurría en Francia o Inglaterra respecto al “arte de la imagen”. Es decir creíamos que había una proto-industria audiovisual marcada por la revolución tecnológica que incluía desde el incipiente videoclip hasta las televisiones privadas que se anunciaban y que esa industria contaría con los videoartista, tal y como pasaba en el resto de Europa. No fue así, la industria videomusical fue un disparate colosal donde las casas discográficas y los mismos músicos demostraron una falta de conocimiento y ambición sobrecogedora, literalmente. La televisión privada era un espantajo: cuando no era Luis Ángel de la Viuda haciendo radio con cámaras eran las tremendas mamachicho, y el Canal + bastante tenía con colocar a todos los hijos de consejeros de PRISA que se traían un máster de Nueva York y que eran legión. Honestamente, ni los videoclips ni la televisión convencional eran algo que nos fascinara, lo que interesaba era poder producir con más medios y aprovechar la liberación de los lenguajes en ese momento para trabajar con mucha más libertad. Personalmente hubo una conversación que fue determinante. Para hacer Armstrong (1990) buscamos no financiación –eso era una quimera- sino la cesión de equipos, que también era una postura muy europea. Buscamos en el sector público y en el privado. Había un centro cultural municipal en San Blas (el Antonio Machado) que tenía una cámara betacam (creo) y fuimos (fue Buda como productor) a solicitar la cámara a cambio de dar unas clases o algún servicio parecido. La respuesta del responsable fue negativa, argumentaba el hombre que si nos la cedía a nosotros tendría que cedérsela a todo el mundo. Bien, siendo un centro cultural público cedérsela a todo el mundo no era una cosa descabellada sino casi exigible, pero básicamente era una patadita en el ego de cualquiera. El Reina Sofía se había inaugurado cuatro años antes con dos vídeo-creaciones más expuestas, había sido premiado en las dos ediciones del Festival de Madrid, en la Biennial de Barcelona, la Muestra de Arte Actual... Había realizado el primer videoarte de la historia del Círculo de Bellas Artes, había presentado mi último vídeo en el Palacio de Cristal del Retiro, había sido programado en aquel entonces en más de veinte países... En poco más de

cinco años, y todo eso era insuficiente o insignificante para el buen funcionario de San Blas al que no cabe reprocharle más que su ignorancia, porque como postura era general en la administración cultural. Al final fue K-2000 quien nos cedió los equipos de grabación y montaje, pero aquel funcionario nos había dado algo, nos había dado una buena idea de futuro, una idea transparente. Eran —además— los tiempos en los que la facción *plastidecor* del videoarte se había hecho con los museos, y la televisión abominaba del videoarte. Por si eso fuera poca cosa al Instituto de Cine y Artes Audiovisuales lo de artes audiovisual debía parecerle el circuito cerrado del vigilante jurado de la entrada porque al vídeo de creación no lo reconoció nunca (ni hoy). Es decir éramos un exclave: cine para el arte, arte (pero no audiovisual) para el cine. Estábamos en un apartheid inconsciente y seguíamos viendo naves ardiendo más allá de Nam Jun Paik. Era muy cansino tener que producir suplicando ayudas y los alquileres de las cintas ya no llegaban como antes. Agotador. Así que decidí como otros muchos una retirada hacia otros terrenos no mejores pero más claros, era algo biológico. Durante mucho tiempo creí que era yo el que me había alejado de aquellos territorios, ahora no estoy tan seguro. Es verdad que todo era muy incómodo. Recuerdo una edición de ARCO, donde como La Confusión Española tuvimos un stand durante unos años, en la que se corrió la voz de que la NHK japonesa (que eran los chinos de entonces) venía a captar talento español. Todavía me parece ver las manadas de los incipientes ñus del videoarte correr desorientados como una carga de mamelucos al grito de ¡dadme producción que soy el nuevo Picasso! Era muy patético todo y había mucha mala fe, lo que hizo que el embrionario periodismo especializado desapareciese y que tras los creadores fueran los promotores de todo aquel movimiento los que se fueran dispersando. Ese espacio fue ocupándolo una tercera generación entrada ya en años y que proponía una vuelta al gusto holandés.

Durante un tiempo se apagó todo y yo creí que fui yo. Me alejé de los fundamentalistas que iban copando los comisariados (los Arteleku, los catalanes y sus muestras sobre los catalanes y más catalanes...) sencillamente porque sus propuestas me parecían reaccionarias y no encontré la libertad creativa que necesitaba. Me fui imbuyendo en la nada madrileña que seguía apostando por el cine-cine contra la teoría del tronco común, y en el espectáculo de la segregación positiva de la cultura autonomista que hacía que gallegos, catalanes, vascos o almerienses pudieran

MADRE QUENTINA



producir sin mayor problemas, o con menos problemas. Daba un poco igual.

El tiempo del apagón fue largo, ya lo he contando en La Zona Apagada, no quiero repetirme pero veo que lo voy a hacer. Ya en el milenio fui junto a Pedro Costa a una conferencia sobre el videoarte español en el que Marisa González pasaba la bayeta a la historia del videoarte español y como Trosky en el primer estalinismo desaparecían algunas figuras mientras engordaban otras, las que de alguna forma había colaborado con el ultramuseísmo. Aquella conferencia en el Reina Sofía fue un factor hasta cierto punto sorprendente, no era la única que redefinía la historia, que *cortapegaban* y utilizaban ardides como la desmemoria y el ninguneo, muy del modelo holandés. Lo que ocurre es que también aquello me hizo ver que mi “carrera artística” (denominación que siempre me pareció aborrecible) era mía hasta la exclusividad, como la otros millones más.

Ahora estoy en la cincuentena y la madurez me sienta bien. He preferido ceder la mitad de mi vida para crear en la otra mitad un estado libérrimo porque de otra forma no podría soportarlo. No soporto la falta de independencia, no solo me impide crear, es que me impide respirar. Tengo amigos, muy amigos y no tan amigos que juraría que admiran mis obras pero que no pondrían ni un euro que les sobrara en una producción mía. Les entiendo casi hasta el aplauso, no sé si yo lo haría, el que caso es que lo hago porque no puede ser de otra forma, me cuesta tanto explicar lo que quiero contar que creo que no debo contar, tengo que trabajar casi en éxtasis y eso es una tortura para cualquier productor que no sea yo mismo. Afortunadamente los amigos que no pondrían un euro son capaces de trabajar conmigo gratis o por poco dinero y me entienden.

Pero todo esto ha sido fundamento y clave para volver a creer en el crear. Como debe ser. Durante tres décadas he creado constantemente, en algunos casos con una enorme libertad, pero no con la libertad de hacer lo que yo solo comprendo y explico porque no puedo explicarlo, porque es un proceso creativo como creo que tiene que ser: un auténtico proceso en tiempo, longitud y variables, sin otras servidumbres.

MADREQUENTINA IDEILLILA



“Es necesario detener esta entrevista ahora que he llegado al final de mi personalidad”.



ROSSY DE

PALMA

Palma de Mallorca, 1964

A principios de los años 80 formó parte de Peor Imposible, un grupo efímero e imprescindible de la Movida. En 1986 Pedro Almodóvar la invita a participar con un pequeño papel en La ley del deseo, en una divertida escena con el actor Eusebio Poncela. Desde entonces realizó varios trabajos con el director manchego, títulos como Mujeres al borde de un ataque de nervios, junto a actores como Carmen Maura, Antonio Banderas y María Barranco, o ¡Átame!, las cuales engordaban su currículo de actriz mientras repartía el tiempo en sus otras aficiones: cantar o posar como modelo para fotógrafos y diseñadores ya que su peculiar rostro atraía a los vanguardistas del diseño y la moda como Jean-Paul Gaultier.

Volvió a trabajar con Almodóvar en La flor de mi secreto y Kika, y con otros grandes directores como Karim Dridi o Álex de la Iglesia hasta que se vuelca casi totalmente en Francia, donde desempeña papeles en películas como El embolao, La mule, Double zéro... En la comedia People (2004) compartió elenco con Rupert Everett, Marisa Berenson y Ornella Muti.



FERNANDO

São Paulo, 1979. Estudió Comunicación Social (Radio y Televisión) en la Universidad FAAP de São Paulo que completó con un máster en Dirección de Fotografía por la Escuela Séptima Ars de Madrid.

Desarrolla su experiencia en cine, TV y publicidad trabajando con compañías como O2 Filmes, Greengo Films, Hot Spot Films Dubai, Working Title, Studio Canal, Discovery Channel...

Ya como operador y/o director de fotografía participa en largometrajes como Los días no vividos de Alfonso Cortés-Cavanillas (2013), Senna de Asif Kapadia (2010), Sertão Progreso de Cristian Cancino (2010) o La moneda de Pedro Dantas (2009).

Actualmente simultanea su trabajo entre España, Brasil y Chile.

MadreQuentina es un ejercicio poético, es videoarte, y en este campo suele haber mucha libertad de creación. Pero Quentina tiene como punto de partida un personaje real, Quentin Crisp, alguien que vivió no hace mucho. Es más, alguien que ha dejado muchísimos escritos sobre su mundo y sobre sí mismo, y que ha sido retratado en todo tipo de soporte fílmico y en lienzo un sinnúmero de veces a lo largo del pasado siglo, de hecho una gran parte de su vida la pasó ganándose como modelo para estudiantes de dibujo. Yo me acuerdo que en la primera reunión que tuve con José Ramón, el director, sobre Quentina, él me enseñó una foto de Crisp, un estupendo perfil suyo con una peluca blanca, que parece contrabalancear con la nariz que él sostiene de manera provocadora, inquietante; un magnífico retrato en blanco y negro, lleno de equilibrio y tensión, que sacó Andrew Macpherson en el último año de la vida de Quentin. Esta foto desde entonces se ha convertido en mi referente máximo, en mi imagen de Quentina. He leído muchas de las cosas que escribió Quentin y también vi a la peli que está basada en su libro autobiográfico, *The Naked Civil Servant*, en la cual lo interpreta John Hurt, que está genial, pero que hemos decidido no tenerla como base para nuestro proyecto, fijándonos más en estas imágenes estáticas de él y en un montón de cosas más que aportaba José Ramón mientras se desarrollaba la producción.

Trabajar con José Ramón es muy tranquilo, en el sentido estricto de la palabra. El proyecto lo ha creado él, o sea, lo trae todo en su cabeza, y con eso no tiene ninguna dificultad en transmitirme que es lo que quiere, y suele querer unas cosas muy locas, que molan mucho; a la vez, te permite y espera que aportes cosas nuevas, que traigas tus ideas, locuras, devaneos, lo que sea. Eso a un fotógrafo le viene muy bien, uno se siente cómodo para experimentar y aportar cosas, aunque no siempre todo valga, claro; pero es un proceso muy interesante. Para los distintos momentos -'movimientos', si preferís- de Quentina José me ha presentado imágenes, fotografías, sobre las cuales discutimos y llegamos a lo que queríamos imprimir en cada escena. Me hace mucha gracia que, además de estas referencias muy concretas, él a veces puede que te de indicaciones bastante sucintas, herméticas, casi: para una de las secuencias de la peli, por ejemplo, la de La Madre que corre por un aparcamiento, él me dijo algo como 'Aquí quiero un atardecer tejano'. Y ya (!). Y funciona! (O así lo creo yo, que nunca he estado en Texas ni mucho menos, pero estamos los dos muy contentos con la secuencia y eso es lo que vale).

Yo creo que el reto más importante que supuso la realización de MadreQuentina ha sido intentar capturar y transmitir a la pantalla algo de la personalidad, del carácter de Quentin Crisp. Aunque Quentina no sea Quentin, y sí una creación de José Ramón libremente inspirada en él, para mí había la necesidad

de hacer lucir a este personaje, de tomar algo de su inquietud, de sus contradicciones, de la fuerza que tenía esta persona. (Este tío ha sido, a la vez, transgresor y reaccionario, revolucionario y conservador, drag queen en el Londres de los años de la Guerra y conservador en los Estados Unidos de los 80, o sea: !?! Es un personaje muy difícil de empezar a comprender, de verdad fascinante). Para eso, sin duda el aporte más importante ha sido Rossy de Palma. Todos la conocemos, hemos escuchado mil veces eso de que tiene una presencia increíble delante de la cámara, es una chica Almodóvar, pero nada te prepara para cuando la ves por el visor de la cámara. Cuando me dijo el productor que ella sería la protagonista yo me quedé flipado. Luego hemos sido presentados en la oficina, en una prueba vestuario, y yo 'Vale, es Rossy de Palma.'. La veo por cámara este mismo día y 'Hombre, es Rossy de Palma!'. Un par de semanas después, en el plató en el día del rodaje, la luz puesta, maquillaje, peluquería, todo, la veo por el visor y 'Joder, es Rossy de Palma!'. Y a la vez era Quentina, y para mí su imagen ahora se mezcla y se fusiona con la foto de Andrew Macpherson y ya no sé más disociar Quentina de Quentin sin tener que hacer algún esfuerzo.

MadreQuentina está dividida en momentos, en movimientos muy definidos, y la fotografía es el elemento que marca estas diferencias. Hay tres macro separaciones, si queréis, que son: Quentina, ella en su mundo en blanco y negro de sombras y rinocerontes; Bárbaro, que con su madre y su muñequito del diablo vive en una especie de suburbio setentero pseudo-tejano al sonido de canciones italianas; y el infierno de La Barca, donde Dzhokhar se esconde después del atentado en la maratón de Boston, y hasta donde le perseguimos por video, internet, drones, o sea, hasta donde alcanza la tecnología. Son momentos muy distintos, y para diferenciarlos más hemos utilizado una gama amplia de cámaras y formatos de grabación distintos: Red Scarlet a 4K con objetivos Leica R Summilux para Quentina, Canon C300 con CanonLog y los Leica y Super8 film para Bárbaro y el muñequito, y C300 sin CanonLog y con objetivos Canon USM II, GoPro, vídeo casero y imágenes sacadas de la internet para La Barca. Quizá lo que me ha dejado más satisfecho hayan sido las secuencias de Quentina, creo que ahí es donde hemos llegado más cerca de lo que teníamos planteado hacer. Me ha gustado mucho la respuesta de la Scarlet en blanco y negro y también la textura, menos orgánica que la que nos daría una Alexa, por ejemplo; y el alto contraste de las Leica Summilux, especialmente de un 35mm $f1.4$ que tengo y adoro, y que me aportó la dureza esta que buscaba para estas secuencias. Para Bárbaro mi idea original era rodar a Super16, pero por presupuesto y por el workflow de la posproducción nos hemos decidido a por rodar con C300. Otra vez me ha gustado bastante la textura que sacamos, aunque no me termina de convencer el grano que he añadido en etalonaje (que también llevé yo); añadir grano en pospro tiene muy poco que ver con rodar en película, pero fotografiar es constantemente hacer concesiones, de todos los tipos y por todas las razones imaginables, y esta ha sido mi opción y estoy contento con ella. La Barca es un poco caos, como era la idea, una mezcla de todo, y creo que la hemos resuelto de una manera satisfactoria.

El equipo de fotografía ha sido lo más reducido posible: en el plató donde rodamos las secuencias de Quentina éramos yo, un eléctrico y Miri, fenomenal ayudante de cámara que

Fernando Marron
Fotografía Carlos Terreros



además es grandísima sonidista; en los demás rodajes éramos Miri y yo y contábamos con la gran ayuda de los becarios de la productora. Creo que el hecho de que éramos pocos ha contribuido para dar al vídeo su cara medio, como lo pongo...? 'Independiente' no llega a explicar lo que quiero decir, pero por ahí va; esta cara de peli pequeña, en el sentido bueno, de cosa nuestra, en el sentido no criminal de la palabra.

De MadreQuentina yo creo que habría que destacar la dirección de José Ramón, que ha logrado poner, si no sentido a esta locura toda -que no era la idea ni mucho menos- pero sí una cohesión, de manera que uno ve a la obra y sale con la sensación no de haberla comprendido, pero de haberla sentido, vivido, y disfrutado de la experiencia. Yo he disfrutado muchísimo durante todo el proceso, ha sido un gusto pensarla, luego rodar y etalonarla, y por fin he disfrutado al verla terminada.

MadreQuentina, para mí, es cine, es video y es también algo distinto, en el sentido de que uno puede sentarse a verla en una sala de cine y disfrutarlo como buena película, pero tampoco estaría fuera de sitio en un museo de vanguardia o como parte de alguna instalación multimedia, fraccionada, dividida, distribuida por diversas salas o - que se yo? - proyectada en el techo o algo todavía más raro que se le ocurra a alguien. Quentina es un poco de Quentin Crisp, un poco de Rossy de Palma, un poco mucho de José Ramón, y un poquito de mí y de los demás compañeros. Es un algo muy chulo de que me alegro haber participado.

Yo he participado en muchos cortos y videoclips que tenían su cuota de experimentación, siempre me ha gustado probar cosas nuevas en cámara, pero nunca antes había fotografiado videoarte. Ha sido una experiencia muy buena, no me pareció muy distinto a otras cosas que había hecho antes: básicamente tienes una idea y intentas ponerla en práctica. Yo lo he encarado como cine, que es donde está mi experiencia.

MadreQuentina es una película más que ruedo en España, una muy especial, a cual tengo mucho aprecio, y espero poder hacer más cosas del estilo y volver a trabajar con este equipo, que ha sido genial.



MADREQUENTINA

CURIOSITY



ARTURO CARDELÚS

ARTURO CARDELÚS
Madrid, 1981.

Estudió piano en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca, la Academia Franz Liszt de Budapest y en la Royal Academy of Music de Londres antes de ser graduado summa cum laude en el Berklee College of Music.

Establecido en Los Angeles desde octubre de 2011, entre sus últimos proyectos destacan la grabación de la obra "Con Aire de Tango" por la orquesta Filarmónica de Berlín, "Tangernación" de José Ramón da Cruz y la orquestación de "The Paperboy", una película protagonizada por Nicole Kidman y nominada a los Globos de Oro. Actualmente prepara la banda sonora de "Los besos que nos quedan", una historia de amor protagonizada por Federico Luppi y Carmen Maura.

Como compositor de música de concierto destacan los estrenos de la pieza orquestal Loon's Lament en el Auditorio Nacional de Madrid, el Concierto para Piano en el Jordan Hall de Boston y Con Aire De Tango, un encargo de la Orquesta Filarmónica de Berlín grabado en agosto de 2013 en la Philharmonie.

Sus composiciones le han valido premios como el Richard Levy Award (el mayor honor otorgado por el departamento de composición de Berklee), el primer premio en el Berklee Contemporary Symphony Orchestra Composition Competition y la nominación al Jerry Goldsmith Award.

Mi primer acercamiento a MadreQuentina lo interpreto como una mezcla de sonidos electrónicos y otros acústicos. El contraste entre un mundo onírico y la realidad es una de las ideas que más me inspiraron en la banda sonora.

MadreQuentina es mi segundo trabajo con José Ramón Da Cruz. Trabajar con él es un desafío porque te lleva al extremo. Nunca se conforma con lo primero que le mandas y siempre te empuja a ir un poco más allá. Es un proceso fantástico. El principal reto era encontrar el equilibrio entre la imagen y la banda sonora. El lenguaje visual de Jose es muy fuerte, y fue difícil elegir los sonidos que pudieran convivir con su mundo. Fue complicado encontrar el equilibrio entre verosimilitud y ficción. En MadreQuentina llegas a confundir lo que es cierto con lo que no lo es, y la música juega un papel importante en esa confusión.

Así que he creado una música que no es invasiva, que se adapta a la imagen sin corromperla. Fue un proceso muy complicado, pero creo que al final llegamos a ese equilibrio entre el universo sonoro y el visual.

Como obra completa MadreQuentina es un derroche visual y emocional, un viaje maravilloso que no dejará indiferente a nadie. Jose trata las imágenes de una manera parecida a los sonidos, liberándolas de su significado más inmediato y creando una dimensión mucho más profunda. El resultado es emocionalmente devastador. Otro detalle que me atrae es que está organizada en seis cuadros y un epílogo. He usado esa estructura en varias obras de concierto, y es la primera vez que la encuentro en una creación audiovisual.

Para mi MadreQuentina fue una liberación artística. En mi carrera profesional son pocas las ocasiones en las que puedes desarrollarte en un proyecto de arte puro. MadreQuentina debería ser el primer paso de un largo camino.



ÁNGEL QUIÑERO

Madrid, 1975. Tras sus estudios en el Instituto Oficial de Radio y Televisión y el CES de Madrid y su paso por TVE y el Grupo Prisa ingresa en Mínimo Producciones donde dirige el Área de Producto Final, para posteriormente hacerse cargo de la Dirección de Producción.

Pertenece a la asociación Videoartistas Asociados con sede en el centro de arte y vanguardias creativas La Neomudéjar de Madrid y colabora como profesor en el Máster de Gestión de Industria Cinematográfica de la Universidad Carlos III de Madrid. Entre sus últimos trabajos como director de producción figuran el largometraje "Tangernación" (2012), al que sigue la trilogía "Mapa Emocional de Tánger" (2013), las series televisivas "The Wine Quest: Spain" (Fox Internacional) y "Futbología" (Discovery Channel) y la videocreación MadreQuentina (2014).

Interpreté la producción desde el proceso organizativo del videoarte donde los asuntos de producción, pero sobre todo la distribución y la difusión, son los segmentos más débiles. Me daba la sensación que son terrenos sin explorar o mal explorados, por lo menos no muy desarrollados. Así que lo que hice y hago fue intentar aplicar fórmulas de ensayo e innovación, algo así como el I+D de una producción convencional, pero con unas pautas muy precisas: el videoarte o vídeo de creación no es un corto, ni es cine pobre ni arte en minúsculas y sobre todo debe ser exhibido en plenas condiciones. La imagen experimental tiene su propia esencia y su dimensión y tiene algo a lo que los que también nos dedicamos a la producción convencional llamamos oxígeno, OXÍGENO en mayúsculas. Es un ejercicio de musculatura de producción en la que puedes aprovechar las propias técnicas y dinámicas de *solve production* en un entorno como el nuestro que, con la crisis o cambio es no solo necesario, si no indispensable, para no caer en la parálisis creativa y de producción.

Con Da Cruz llevo unos años trabajando, tengo la ventaja de saber cómo trabaja y cómo resuelve. Trabajamos con la suficiente confianza aunque la producción siempre sea un reto y un aliado. Un videoarte es como una sopa de piedra que va exigiendo más y más y el productor debe medir y dar. Quizás sea lo más parecido a un descenso de aguas bravas en el que no puedes controlar cada uno de tus virajes pero en el que sabes que avanzas rapidísimo hacia el final mientras disfrutas a cada momento.

El reto más importante era aplicar algunas técnicas de producción convencional a una video-creación. El video-artista suele ser muy independiente y en MadreQuentina contamos con un equipo muy especializado cada uno en su labor. Conseguir coordinar a un equipo a las órdenes de un creador puro no resulta sencillo si no existe una sintonía casi absoluta por parte de todos sus componentes. Al productor le toca poner la sincronía y añadir su compromiso con la obra, un compromiso mayor: ha creído en la obra y debe llevarla a su máximo exponente de difusión.

Me parece que lo más destacable de MadreQuentina, es que en cierta manera es un estudio de las sensaciones y reacciones básicas que el ser tiene con su medio y -en la actualidad- con los medios que son los grandes intermediarios prefabricados de nuestra relaciones, y que en demasiadas ocasiones nos dictan lo que tenemos que sentir e incluso pensar de una forma despótica.

A MadreQuentina yo la defino no solo como una obra audiovisual sino como una estructura multimedia, no concebida exactamente para ser contemplada de una forma pasiva o lineal sino para recorrerla y es esencial que el observador esté en cierta manera iniciado e integrado en una forma de mirar la actualidad que le hará verla de una manera o de otra. Nunca me atrevería a definirlo como un videoarte o como una obra experimental sino como una estructura transversal.



Ana Renedo




MADRE QUENTINA

DEL TRAJE AL PELO
DEL PELO SE ENCARGÓ ANA RENEDO. EL
TRAJE BASADO EN EL CONJUNTO DE LA

FOTO DE CRISP FUE
OBRA DE NATALIA DE
LARA. TODO BAJO LA
DIRECCIÓN ARTÍSTICA
DE ABORIGEN.

ABORIGEN



Natalia de Lara

MATÉRIA DE LOS RINOCERONTES

MADREQUENTINA
SUBEBOVTELOS

ANTINQUO OUVRO



MADREQUENTINA

OTROS TEXTOS



TRES FICCIONES DEL METAYÓ: QUENTIN, DZOHAR Y NIJINSKI.

TRES FICCIONES DEL METAYÓ: QUENTIN, DZOHAR Y NIJINSKI.

Hablamos de la realidad muy aumentada. De Quentin a Dzohar va lo que va de lo infinitamente sutil y delicado a lo explosivo y brutal, pero de enorme violencia ambos. Nijinski (en versión Christian Comte) es el equilibrio y es lo mismo. La violencia de la belleza es la belleza de lo violento: es armonía interior: volcánica: epatante. Pero no tiene tamaño y puede ser casi inerte.

Podemos suponer -más que entender- la metarrealidad como un feedback de la propia realidad observada por esa misma realidad (en varios planos reales: varios y siempre relacionados). Pero con una interpretación exterior (ahí hay que disentir). El meta-yo nos provoca un despertar reptiliano. La religión es interesante por lo cercana que está de la locura, de algunas de sus formas o manifestaciones, las cartas de Mateo a los corintios no sólo son una chifladura (contextualizada o no), es una declaración de la separación del cuerpo a propósito del miedo atroz del potriello recién nacido, una abominación del propio cuerpo por miedo a aquello que ata a ese gran dios fuliginoso que es lo desconocido. Casi un signo de somatoagnosis (esa forma de agnosia referida al no-reconocimiento del propio cuerpo que suele estar asociada a lesiones en el lóbulo parietal) permítaseme la transgresión. (...)

En la reconstrucción de la actuación de 1912 de La siesta de un fauno que hace Christian Comte, ha desaparecido en esencia la danza. Los saltos descomunales de Nijinsky están sobredimensionados o maldimensionados y la imagen es tan pobre como el original que utiliza Comte para su reconstrucción, que son en realidad las fotos de Adolph de Meyer. Lo que emerge mágicamente es una mirada sobrecogedora, turbadora y feliz en su imprevista armonía. Porque no es la armonía de la danza lo que se nos aparece sino la armonía del muerto revivido, una especie de zombi bellísimo... Comte ha revivido cual doctor Víctor Frankenstein una realidad de la que quedaban fragmentos muertos y le ha dado vida.

(...)



GEOGRAFÍA DE LOS APELLIDOS

ONELINA

GEOGRAFÍA DE LOS APELLIDOS (texto para la Academia del Cine)

José Ramón da Cruz

El primer inconveniente es el apellido: cine experimental... ¿Qué cabe y qué metemos ahí? Un cine que circula por ciertos límites, bordes, nudos... hasta alcanzar unas mil definiciones. En el margen, los márgenes o marginados, incluso automarginados... Todo en referencia al hermano coloso, la vertiente convencional del “cine industria del entretenimiento”. Así, la primera condición es descifrar la vocación marginal que pueda existir en una obra audiovisual. Experimental es otro enigma: ¿es experimento una innovación narrativa o plástica? ¿Incluso una ocurrencia? ¿O la simple intención de descubrir nuevos parámetros constructivos? ¿Sigue siendo experimental algo que ya está experimentado? ¿Es experimental una escuela de estilo que en conjunto es una propensión o tendencia?

Esta geografía semántica es una servidumbre un poco fea porque no refleja tanto la idea de diversidad como la obligada cortesía de distinguirse de lo apabullante: la “industria del entretenimiento masivo”. Masivo sobre todo, porque experimentar es muy entretenido también.

El problema es que entre ese “universo diverso” -y alternativo a su pesar- también se crean clanes y tribus con fronteras sinuosas y muchas veces excluyentes. No es lo mismo cine experimental que cine de autor, no es lo mismo cine experimental que videoarte, se puede ser matérico o de la iglesia arrebatista, algo es de vanguardia o solo cine de artista... Estas reglas de exactitud son caprichosas y dependen de varios actos de fe, incluso de ciertos intereses espurios. Es experimental, y así se considera, la literatura de Proust, Joyce, Tzara, Cortázar... Pero sobre todo es literatura, no la parte experimental de la literatura y mucho menos la parte experimental de Ken Follet, por ejemplo. ¿Se pueden considerar experimentales Arrebato o



BIOSFERA MADRE QUEQUENTINA

Caniche?

En los noventa se extendió —básicamente en Francia— el movimiento anti-experimental de los cineastas experimentales con la intención de reubicar las cosas en su sitio original y casi primordial. Las definiciones experimental, alternativo, vanguardia empezaba a sonar y suenan como argumento para despachar cualquier fórmula de financiación o producción pública o privada. Salvo que la mirada esté férreamente oculta y encajada en el ombligo-guetto del artista. En este caso no hay debate.

Es así que convendría ajustar lo que el cine experimental (llamémoslo) tiene pendiente: una estructura básica de creación y difusión no tan dependiente del curatorismo (tan esforzado como oscuro), la subvención (arbitraria siempre) o los festivales (oscuritos y arbitrarios).

El tercer problema es la salud. El declive de la distribución convencional es una oportunidad, otra oportunidad. Estamos hablando de creaciones costosas aunque estén hechas en tu propia casa y que por lo tanto necesitan varios tipos de asistencia. Y si la producción se resuelve, nos encontramos con un muro llamado difusión: en concreto falta de... Todo el ruido de los derechos de autor contra las descargas plantean sin quererlo una dimensión más apropiada del cine de todo tipo: la democratización de la difusión, una democratización que nunca existió para el mercado clásico de distribución y exhibición.

El apellido alberga, y así debe ser, a todos los factores de libertad de creación: disidencia, variedad, desacuerdo, transversalidad... frente (¿frente?) al fanatismo de ese mercado del “mass entertainment” que obliga a identificarse.

QUÉ

MADREQUENTINA es una “sinfonía de la mirada” alrededor de 3.5 personajes/situaciones/estrambotes:

QUENTINA él/la que observa como la observan. QUENTINA (que es diferente) contempla mientras es contemplada/o. BÁRBARO puede que esté enfermo (o es diferente). BÁRBARO que es un argumento menor de la historia y su historia menor está mirada/observándose por CAPADOCIA, su némesis en la corrección. DZOHAR que quiere que todo sea diferente hasta que despierta. DZOHAR que espera y contempla el estremecimiento. DZOHAR en el punto de mira. Personaje de un cuento fronterizo. MADREQUENTINA son 7 “exposiciones en pantalla y lenguaje”.

Los mensajes están referidos alrededor del concepto del pudor y el “desdoro”, desde una explicación intensamente interior: la piel es un paisaje marciano.

El efecto meta-real es la forma en la que se profundiza sobre una realidad (social además, con lo que de difuso tiene) hasta llegar al meta-yo en el límite de la locura/real/locura que representa –por ejemplo- el supuesto asesino acorralado de la bomba de Boston.

De Quentin Crisp (pretexto de lo impúdico) a Dzohar Tsarnaev (pretexto de una puntualísima metaconciencia) MQ desarrolla varios cuadros de observación: con la idea de la “emocionabilidad” del videoarte (como la poesía) dentro de una dilatación y palpitación de las sensaciones (tempo, extrañeza, curiosidad, espacio vídeo y realidad...). Es decir: si la realidad está vista por la realidad, y esta realidad por la ficción producida por la interiorización absoluta de lo irremediablemente subjetivo, tendríamos (además de este retruécano) el meta-yo que queremos “iluminar”. Válganos.

Quentin Crisp (su reflejo fotográfico) ocupa 5 de los 7 ejercicios.



IDEA, CONCEPT AND DIRECTION JOSÉ RAMÓN DA CRUZ
IMAGE FERNANDO MARRON
ART ABORIGEN
EDITING ADORACIÓN G. ELIPE
MUSIC ARTURO CARDELÚS
PRODUCTION ÁNGEL QUIRÓS
DIRECTION TEAM ALBA DE LARA
ÁNGELA GARRIDO
LUIS CARLOS RAMÍREZ

PRODUCTION TEAM NEREA MORALEJA
MÓNICA PÉREZ TORRERO
MARÍA PASCUAL
COSTUME NATALIA DE LARA
MAKEUP AND HAIR ANA RENEDO
POSTPRODUCTION RICARDO GÓMEZ
GEMA ROMERA
SOUND MIRIAM LISÓN
MIX-SOUND FEDERICO PAJARO

STILL PHOTOGRAPHER CARLOS TERREROS
COMMUNICATION TRESVECESTRECE
TECHNICAL MEANS MÍNIMO ESTUDIO
PLATÓ PEQUEÑO (MADRID)
THE LOBBY
MÍNIMO PRODUCCIONES

SONGS ARTURO CARDELÚS
MIX GUILLERMO MARÍN
CLARINET SOLOS VICENTE ORTIZ GIMENO
SONG "I FEEL"
LYRICS ROCHELLA BROWN + ARTURO CARDELÚS
MUSIC ARTURO CARDELÚS

THANKS AINARA CASTRO / ÁNGEL CABELLO
/ FERNANDO LLAMAZARES / LOLA
RIVERA / LUCÍA LANCHO / NÁUTICA
SANIBASA / SUSANA MORENO

RECORDED MADRID Y TOLEDO (CARRANQUE)
PRODUCED BY COMUNAL
WITH THE SUPPORT OF MÍNIMO ESTUDIO
CENTRO DE ARTE DIFUSO
MÍNIMO PRODUCCIONES

MADRE QUENTINA

SLAVE





MADREQUENTINA

FOTOGRAFÍAS DE LA GRABACIÓN DE MADREQUENTINA DE CARLOS TERREROS

ONENLIV