

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ESCOLA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA POLITÈCNICA
SUPERIOR DE GANDIA

**“El proceso de creación de un
cortometraje fotográfico de ficción.
La imagen fija como elemento
narrativo.”**

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:
Sofía Añón Picó

Tutor/a:
Francisco Javier Moral Martín

GANDIA, 2020

Resumen

La presente memoria contiene el proceso de creación de un cortometraje fotográfico. Se procederá a identificar y explicar todas las partes que han sido necesarias para la ejecución del proyecto, desde la concepción fotográfica hasta el montaje. Se trata de un cortometraje con estética costumbrista, género dramático y temática cercana al realismo mágico. Además, cuenta con la característica de componerse solo con fotografías, es decir, sin ningún plano en movimiento. Para la ideación del proyecto, primero se realizará un análisis para ver cómo se ha utilizado esta técnica narrativa por parte de otros directores. En este estudio se han seleccionado en concreto cuatro obras que son *La Jetée* de Chris Marker, *Salut les cubains* de Agnès Varda, *L.B.J* de Santiago Álvarez y *Van Gogh* de Alain Resnais. La intención de este proyecto es ver el papel que ejerce la imagen fija en la narración del relato y saber cómo se sirve de otros elementos para narrar una historia.

Palabras clave

Cortometraje | Narrativa | Imagen fija | Montaje | Producción | Fotografía

Abstract

This work contains the process of creating a photographic short film. We will proceed to identify and explain all the parts that have been necessary for the execution of the project, from the photographic conception to the editing. It is a short film with traditional aesthetics, dramatic genre and themes close to magical realism. In addition, it has the characteristic of made only with photographs, that is, without any moving frame. For the ideation of the project, an analysis will first be done to see how this narrative technique has been used by other directors. We will study the short films *La Jetée* by Chris Marker, *Salut les cubains* by Agnès Varda, *L.B.J* by Santiago Álvarez and *Van Gogh* by Alain Resnais. The intention of this project is to see the role of the still image in the narration of the story and to know how it uses other elements to tell the story.

Key words

Short film | Narrative | Still Image | Edition | Production | Photography

Índice

1.Introducción	3
1.1. Presentación	3
1.2. Objetivos	4
1.3. Metodología.....	5
2. Relaciones entre Fotografía y Cine	7
2.1. Elementos básicos entre la Fotografía y el Cine	7
2.2. La Fotografía en el Cine	9
3. Análisis cortometrajes seleccionados	11
3.1. La Jetée	12
3.2. Salut les cubains	17
3.3. L.B.J.....	19
3.4. Van Gogh	22
4. Proceso de creación del cortometraje <i>Allí donde la memoria</i>	27
4.1. Proceso de guion	27
4.2. Concepto visual.....	31
4.2.1 Fotógrafos.....	31
4.2.2 Estilo.....	34
4.3. Diseño de producción.....	37
5. Posproducción	40
5.1. Edición fotografías.....	40
5.2. Montaje	41
6. Conclusiones	46
7. Bibliografía	48

Anexos

1. Guion literario *Allí donde la memoria*
2. Referentes en el diseño de producción
3. Guion técnico

1.Introducción

1.1. Presentación

Desde sus inicios, las relaciones entre fotografía y cine no han estado exentas de debate, pues la frontera que las divide es difusa. En un principio, la diferencia más clara entre estas dos artes es el movimiento, y es por ello, por lo que se tiende a pensar de forma simple que el cine es fotografía en movimiento. En palabras de Cuarterolo (2013), por ejemplo, “una propiedad, la imagen fija, que se constituye, cuando se repite una y otra vez hasta 24, en un movimiento que da lugar al cine” (p. 66).

Sin embargo, ¿qué pasaría si redujéramos esas 24 imágenes a solo una? El efecto en el que posiblemente pensemos es el de detener el tiempo, y en ese caso ¿sería posible hacer cine sin el movimiento? Ya que la imagen en movimiento supone un elemento esencial en el lenguaje cinematográfico. Numerosos filmes recurren a planos estáticos donde la cámara no se mueve o incluso, escenas donde los personajes se quedan inmóviles, ensimismados, como ocurre en *Sátántangó* (Bela Tarr, 1994), por citar un ejemplo. Pero en el presente trabajo proponemos ir un paso más allá: eliminar cualquier movimiento o tiempo y construir un cortometraje solo con fotografías, con el fin de ver qué elementos utiliza el cine para narrar y comprobar si la imagen estática tiene la suficiente fuerza narrativa como para lograr la atención y comprensión del espectador.

Partimos de la idea de que la imagen sí puede narrar por ella misma, tal y como puede apreciarse en otras artes, emblemáticamente la pintura, con la que el cine ha establecido no pocas relaciones. En ese sentido, como afirma Mira (2016):

La posibilidad diegética de una imagen inmóvil, gracias a su conformación icónica y compositiva interna, puede excitar una actividad perceptiva más cinemática que contemplativa, impelida a desplegar el recorrido de la mirada como diégesis visual, tanto superficialmente –sobre las cualidades plásticas de la imagen– como en profundidad –sobre un tercer eje diacrónico de tiempo sostenido–, sin quedar atascada en la sorpresa paralizante del detalle absoluto de la instantánea. (pp. 64-65)

Ante una propuesta con estas características el primer ejemplo que nos viene la cabeza es la conocida *La jetée* (*El muelle*, Chris Marker, 1962), la cual también sirvió de inspiración para crear el presente proyecto. Pero como veremos a lo largo de este trabajo, aparte de Marker, otros autores también utilizaron esta técnica para realizar sus filmes y han servido de referente para nuestro cortometraje.

No obstante, debida la irresoluble tensión que existe entre movilidad/inmovilidad de la imagen, no encontramos numerosos ejemplos de filmes con esta técnica. Está relegado más bien al plano experimental o a un efecto dramático concreto, y hay poco contenido

que ahonde en la posibilidad de construir un discurso dinámico a partir de imágenes estáticas. Sin embargo, creemos que supone una interesante y original forma de narrar y de abordar el proceso creativo a la hora de crear un filme, porque al no tener movimiento que sostenga la acción, se deben plantear nuevas formas para que el discurso impacte en el espectador. Al respecto, se dota de una nueva importancia y valor al montaje. Es por ello donde reside nuestro interés en este trabajo, ya que nos servirá para poder ahondar más en el tema y poder aportar algo.

A nivel personal, uno de los principales motivos por los que hemos escogido este tema es por nuestra pasión por la fotografía y el cine, ya que este proyecto supone una buena oportunidad para combinar ambas. Por un lado, nos servirá para reinventar nuestra fotografía, ya que tendremos que analizar e idear nuestras imágenes; así como para organizar y planificar el montaje, con el objetivo de que transmita la idea del cortometraje. Por otro lado, este trabajo nos servirá para ampliar nuestro conocimiento, no solo en técnicas fotográficas o de montaje, sino a nivel teórico con el fin de conocer diferentes directores y movimientos cinematográficos.

Con relación a nuestro corto, esta técnica creemos que, además de ser diferente a lo usual, va acorde con la historia. En nuestro corto, el protagonista revive sus recuerdos a través de las fotografías, vuelve a ese tiempo parado que queda en nuestra memoria. La fotografía tiene un poder evocador por su forma de tratar el tiempo y la memoria ya que permite, en palabras de Vilaró (2011): “la revelación en presente de un tiempo pasado” (p. 264).

1.2. Objetivos

Con este trabajo se quieren conseguir los siguientes objetivos:

Objetivo principal:

- Realizar un cortometraje a partir de la yuxtaposición temporal de fotografías fijas.

Objetivos secundarios:

- Realizar una revisión teórica sobre las relaciones entre fotografía y cine.
- Comprender los fundamentos retóricos y estilísticos de un producto audiovisual basado en fotografías fijas.
- Profundizar en la edición cinematográfica a partir de imágenes fijas.

1.3. Metodología

Para poder alcanzar los objetivos planteados hemos puesto gran énfasis en el estudio y análisis teórico del tema, ya que creemos que es importante tener una base teórica sobre la que poder trabajar para así obtener un mejor resultado en el apartado práctico.

Primeramente, se hizo una búsqueda y selección de libros y artículos relacionados con la fotografía y el cine, con especial interés en aquellos textos que hablaran sobre sus similitudes y disonancias. Aunque la mayoría solo se centra en una de las dos artes, se han podido establecer algunos importantes nexos, como son: la credibilidad de la imagen, el papel del espectador, el tiempo y el movimiento.

También nos hemos centrado en la aplicación de la fotografía en el ámbito cinematográfico, y destacamos tres técnicas: congelar un fotograma, la detección de lo profílmico, y en lo que se centra nuestro proyecto, la construcción de un cortometraje con imágenes fijas. Sin embargo, han quedado fuera del estudio cuestiones como la influencia del cine en la fotografía o aquellos autores que han creado secuencias de fotografías, ya que nuestro proyecto se enmarca en el ámbito audiovisual y no solo el visual.

En segundo lugar, se seleccionaron cuatro cortometrajes que utilizan la imagen fija como elemento constitutivo para analizarlos. Mediante este estudio se pretende desentrañar los componentes clave que utilizan para narrar y transmitir, y así poder aplicarlos a nuestro proyecto. Las obras escogidas son, la ya mencionada *La jetée*, *Salut les cubains* (*¡Saludos, cubanos!*, Agnès Varda, 1963), *L.B.J* (Santiago Álvarez, 1968) y *Van Gogh* (Alain Resnais, 1948).

Los criterios de selección que se emplearon fueron:

Diversidad de autores, es decir, que todas las obras no pertenezcan al mismo director. En el caso de Chris Marker, aparte de la conocida *La Jetée*, tiene otras obras como *Le souvenir d'un avenir* (*Recuerdos del porvenir*, Chris Marker y Yannick Bellon, 2001) o *Si j'avais quatre dromadaires* (*Si tuviera cuatro dromedarios*, Chris Marker, 1966), por lo que el análisis podría haberse centrado exclusivamente en este autor. No obstante, se buscaba una mayor pluralidad formal: al tratar diferentes directores se ven otras formas de narrar y una mayor diferencia a la hora de componer los filmes.

De igual modo, se priorizó una variedad de géneros, y evitar centrarnos solo en la ficción o en el documental, ya que este factor determina las cualidades formales del cortometraje. De hecho, la mayoría de ellos se les considera híbridos de diferentes géneros, por ejemplo, el filme de Resnais es considerado un ensayo.

Por último, se valoró la procedencia del material, ya que este hecho cambia el uso del montaje y la concepción de las fotografías. En el caso de *L.B.J.*, el origen de las imágenes es muy heterogéneo; en cambio, en *Salut les cubains* todas fotografías están hechas por la directora.

Una vez realizado el análisis teórico y formal, se planteó su concreción práctica en la creación del cortometraje. Primero se trató todo el desarrollo que supone el guion, desde la idea inicial hasta la concepción final. Continuamos con el esbozo de las ideas para el estilo visual del filme. Como supone una parte esencial del proyecto, nos fijamos en tres fotógrafos para que nos sirvieran de inspiración. Los fotógrafos en cuestión son Krass Clement, Cindy Sherman y Josef Sudek. Estos autores fueron elegidos por: el uso del blanco y negro, tratar temas costumbristas, la fuerza visual que poseen sus imágenes, así como la composición y la luz empleadas. El trabajo siguió centrando su atención en la dirección de arte, es decir, las localizaciones y el vestuario de los personajes. Una vez completados los pasos mencionados, se inició la toma de las fotografías, lo que correspondería a la producción en sí del cortometraje. Una vez finalizadas las sesiones de fotografías, se pasó a la postproducción, donde se expuso las ideas de edición y montaje que se llevarían a cabo, incluyendo alguna muestra del resultado final. A modo de conclusión, se exponen unas reflexiones finales sobre las aportaciones e implicaciones de este proyecto.

2. Relaciones entre Fotografía y Cine

Estas dos artes, desde sus inicios han estado siempre relacionadas, como bien indica Parejo (2012): “La relación entre fotografía y cine es la de dos sistemas de representación visual que caminan por sendas paralelas y, no en pocas ocasiones, coincidentes” (p. 64).

El principal punto que las une es la imagen, pues supone su medio de representación, del que parten y usan para transmitir y narrar. En el caso del cine, Martin (1990) afirma que “la imagen constituye el elemento básico del lenguaje cinematográfico” (p. 26); la imagen fílmica toma la fotografía, al igual que de otras artes, como referencia para componerse. Barthes (1990) escribe que “presa en un fluir, la foto es empujada, estirada sin cesar hacia otras vistas; sin duda hay siempre en el cine un referente fotográfico, pero dicho referente se escurre, no reivindica su realidad, no protesta por su antigua existencia” (p. 138).

Conociendo este punto en común del que parten, a continuación, se tratará el tema desde dos perspectivas: por un lado, analizando los elementos básicos que une y diferencia las dos artes, y, por otro lado, cómo se incorpora la fotografía en el cine.

2.1. Elementos básicos entre la Fotografía y el Cine

El primer elemento para tratar las coincidencias entre la fotografía y el cine es la credibilidad de la imagen. Parejo (2012) afirma que “indefectiblemente tendemos a considerar que aquello que se nos muestra fotografiado es creíble. Incluso más creíble que lo filmado” (p. 65). Esta cualidad se da porque tendemos a considerar que el cine solo se mueve en la ficción mientras que la imagen actúa en la realidad; en palabras de Barthes (1990) “nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado” (p. 121). La fotografía, por tanto, se enmarca en la realidad al ser una captura de ella misma, de un suceso que ha pasado por delante del objetivo, dando esta cualidad de veracidad. Sin embargo, la imagen fílmica se enmarca en la ficción, es una recreación de la realidad, que se efectúa con el fin de narrar una historia.

Sin embargo, la idea de que la fotografía es más veraz constituye una paradoja ya que sabemos que la imagen fija representa una selección de la realidad, una verdad manipulada; “cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque sólo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles” (Berger, 2016, p. 6). Pese a estar sujeta a la subjetividad del fotógrafo, como la imagen fija parte de la realidad, es donde adquiere su credibilidad.

En segundo lugar, nos fijaremos en el papel que ejerce el espectador ante la obra. Por un lado, con relación a las fotografías Barthes (1990) afirma que “para las ‘buenas fotos’ corrientes, todo lo mejor que podemos decir de ellas es que el objeto habla, que induce, vagamente, a pensar [...] La fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa” (p. 73). El observador tiene un papel activo ante la fotografía pues la imagen fija, además de servirse solo de la visión para expresarse, se encuentra descontextualizada, no tienen un precedente que explique qué ha pasado antes con ese sujeto, objeto o paisaje; es por ello por lo que requieren más esfuerzo cognitivo por parte del espectador, inducen a pensar y el observador es quien completa el significado o narración de la fotografía.

Por otro lado, el cine incita al pensamiento, pero de forma diferente. A través del tiempo, la imagen fílmica va enseñando toda acción y trama hasta completarse; en algunos casos se tratará de confundir este conocimiento hasta que al final se esclarece. Durante la proyección es cuando el espectador se activa para pensar en el desarrollo de la acción, pero en concreto con la imagen: no debe completarla, pues ella por sí sola ya lo hace. Esto se debe a que el cine no descontextualiza la imagen, en palabras de Barthes (1990):

El cine tiene un interés que a primera vista la fotografía no tiene: la pantalla no es un marco, sino un escondite; el personaje que se sale de ella sigue viviendo: un “campo ciego” dobla sin censar la visión parcial (p. 95).

Es decir, fuera de campo la acción puede continuar, aunque el espectador no lo vea; en cambio, la fotografía pierde ese “campo ciego” y “todo lo que ocurre en el interior del marco muere totalmente una vez franqueado este mismo marco” (Barthes, 1990, p. 95).

El siguiente elemento al que se pondrá la atención es el tiempo. La diferencia es clara, como afirma Parejo (2012) “mientras el propósito primordial de la foto parece ser detener el tiempo, el del medio cinematográfico es dejarlo avanzar” (p. 66). O dicho en otras palabras “en la foto algo *se ha posado* [...] pero en el cine, *algo ha pasado*: la pose es arrebatada y negada por la sucesión continua de las imágenes” (Barthes, 1990, p. 123). La fotografía es por tanto más contemplativa, pues permite observar poses y momentos que, a simple vista, por el transcurso del tiempo, no se perciben. En cambio, en el cine, al dejar transcurrirlo hay cierta conciencia de él, de cómo pasa el tiempo, y la atención se relega a la acción o el movimiento. Pero esta idea no niega que la fotografía tenga un tiempo, es su caso se hablaría del tiempo dentro de la imagen, tema que se tratará en el apartado de montaje.

Para terminar, nos centraremos en el movimiento, que está intrínsecamente relacionado con el tiempo. Es la divergencia principal entre fotografía y cine, en palabras de Martin (1990) afirma que “el movimiento es por cierto la característica más específica y más

importante de la imagen cinematográfica” (p. 27). Se tiende a pensar que el cine se constituye de imágenes en movimiento, mientras que la fotografía de estatismo, imágenes congeladas. Y a efectos prácticos así es, pero la fotografía puede contener movimiento, aunque en otro nivel, en un plano más subjetivo, como bien afirma Cuarterolo (2013) “El movimiento, de alguna manera es figurado, que se encuentra implícito en todas estas imágenes remite al movimiento exterior pero real de la mirada espectral” (p. 92). Es decir, el espectador, de forma subjetiva, completa este movimiento con su visionado activo. Por lo tanto, la fotografía no estaría completamente inmóvil, como expone Mira (2016) “La fotografía de posado se constituiría, por tanto, como no sometida por completo a la estasis más que como una imagen narrativa propiamente dicha” (p. 64).

2.2. La Fotografía en el Cine

Pero las relaciones entre fotografía y cine no se quedan solo en meras comparativas de los elementos en ambas artes, sino que en ciertas ocasiones se combinan; en concreto, nos centraremos ahora en cómo se incorpora la fotografía en el cine. Mediante esta hibridación la imagen fílmica adquiere una nueva dimensión narrativa, diferentes formas de transmitir el mensaje, así como una reflexión sobre qué aspectos componen las películas. Como afirma Parejo (2012), “la fotografía como esencia constitutiva que propicia que el cine se interrogue a cerca de su propia manera de articularse” (p. 69). Se distinguen tres modos:

El primero consiste en la detención de un fotograma o como afirma Parejo (2012) “la suspensión del movimiento a través de la congelación de la imagen” (p. 75). De entre todos los fotogramas que componen el filme se escoge uno para congelarlo y alargarlo en el tiempo. Este corte en el movimiento produce un gran impacto en el espectador pues hay un cambio en la lectura de la película y hace centrar toda la atención en esa imagen concreta; En palabras de Mira (2016) “es como si el corte seco del tiempo de exposición en el momento de la toma se dilatase en el acto de su percepción como imagen” (p. 65). El efecto que crea también es descrito por Parejo (2012):

El hecho de alterar el flujo de imágenes hasta llegar a congelarlo propicia una reflexión que se circunscribe al entorno de un remozado tiempo fílmico. No obstante, a la par, favorece un acercamiento analítico debido a que el fotograma escogido ostenta un valor añadido de significación (p. 76).

Un ejemplo para ilustrar esta técnica lo encontramos en la película *It's a Wonderful Life* (*Qué bello es vivir*, Frank Capra, 1946), Fig. 1, cuando el protagonista explica de qué tamaño quiere la maleta la imagen se congela, así vemos su rostro y prestamos atención al personaje. También es el caso de la película *The Assassination of Jesse James By*

The Coward Robert Ford (*El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*, Andrew Dominik, 2007), donde la muerte de Robert Ford es mostrada en planos de corta duración que terminan en un fotograma congelado, dotando de un gran dramatismo a la escena. Estos son solos dos ejemplos, pero existe gran variedad de casos, ya que supone un recurso muy utilizado en el cine.



Figura 1. Fotograma de la película *It's a Wonderful Life*

El segundo modo hace referencia a la detención de lo profilmico, es decir, la retención de la acción. Como describe Parejo (2012), consiste en “paralizan los gestos de algunos personajes mientras el resto prosiguen con su actuación compartiendo encuadre. Un encuadre que se decanta del lado de la fotografía que se apodera de los instantes con mayor significación” (p. 77). En este caso la atención se centra más en la acción de los personajes que en la imagen en sí misma. Además, el hecho de haber otros elementos alrededor con movimiento ayuda a acentuar esta pausa. Sin duda, el caso más representativo es la película de *L'Année dernière à Marienbad* (*El año pasado en Marienbad*, Alain Resnais, 1961), Fig. 2, durante todo el metraje los personajes se quedan quietos mientras la cámara pasa alrededor de ellos, ya que la historia supone un juego entre tiempo y memoria.



Figura 2. Fotograma de la película *L'Année dernière à Marienbad*

Por último, la tercera categoría se trata de la completa construcción de una película mediante fotografías, que es el caso que nos ocupa en este trabajo. Aquí el cine va un paso más allá de la simple inserción de la fotografía, pues la imagen fija acaba constituyendo la materia prima del filme. Al no haber movimiento ni representación como tal de la acción, el cine necesita un nuevo enfoque de sus elementos constitutivos para narrar y transmitir. Es en estos componentes en los que se focalizará el análisis y cómo son utilizados en diferentes obras.

3. Análisis cortometrajes seleccionados

Los cortos propuestos para el análisis podríamos englobarlos en su mayoría en la corriente cinematográfica llamada Rive Gauche, ya que sus autores, Chris Marker, Agnès Varda y Alain Resnais, son claros representantes de la misma. En el trabajo presente, el único autor que se saldría de esta definición es Santiago Álvarez, figura muy significativa del cine documental cubano. Retomando la Rive Gauche, fue un movimiento surgido a finales de los años 50 en Francia, coetáneo a la Nouvelle Vague, que en palabras de Alter (2006) lo definió como:

Un cine bohemio que arrojó nuevas posibilidades expresivas mediante el uso casi exclusivo de la palabra a niveles líricos y poéticos, una búsqueda interna de la expansión de la forma y de la implicancia social y política en un contexto determinado (cit. en Velis, 2019, párr. 7).

La Rive Gauche se diferenció por criticar y reinventar los cánones instaurados desde una visión más personal, donde la memoria y la historia cobran gran importancia, así como la política y la ideología. La literatura también tuvo un papel primordial: autores como Marguerite Duras o Alain Robbe-Grillet son claros ejemplos de la influencia literaria, constituyen “un cine más característico por sus posibilidades retóricas, enunciativas, de índole literario” (Velis, 2019, párr. 4); la mejor forma de expresar el poder de la palabra en el cine fue a través de la *voice over*, recurso que veremos con más detalle en el análisis de los cortometrajes seleccionados.

De entre las obras que utilizan la imagen fija como materia prima se han seleccionado cuatro, cada una de ellas presenta un motivo claro para su elección: *La jetée* (*El muelle*, Chris Marker, 1962) es el cortometraje más representativo y conocido que emplea esta técnica, además de ser de los pocos que se enmarcan en el género de la ficción; *Salut les cubains* (*¡Saludos, cubanos!*, Agnès Varda, 1963) es también una obra conocida en este ámbito, no solo por su curioso uso del montaje, sino también por situarse dentro del género documental; *L.B.J* (Santiago Álvarez, 1968) pese a que también es catalogado como documental, el motivo de su elección reside en el uso del collage audiovisual, es decir, el empleo de diferentes fuentes y medios para realizar la historia; por último, *Van Gogh* (Alain Resnais, 1948) combina el documental con un estilo narrativo cercano a la ficción, además de emplear solo cuadros y no fotografías. En cada uno de los cortometrajes se analizarán los elementos que tienen en común y cómo los emplean para transmitir su idea.

3.1. La Jetée

La Jetée es una película dirigida por Chris Marker estrenada en el año 1962. El relato empieza en el aeropuerto de Orly, donde un niño ve la imagen de una mujer y de una muerte que le causa gran impacto. Años después, tras la Tercera Guerra Mundial, la humanidad busca la salvación a través de viajes en el tiempo. Para ello, se realizan experimentos con prisioneros, que, en el caso del protagonista, es elegido porque tiene un gran poder para recordar las imágenes del pasado. El protagonista viaja al pasado en busca de la mujer que tiene en su memoria. Tras varios encuentros, la relación entre ellos va creciendo hasta que se enamoran. Pero, en una de sus vueltas al presente, los científicos deciden cambiar los experimentos y llevan al protagonista al futuro, donde consigue la solución para salvar la humanidad. La sociedad del futuro le concede un deseo devolviéndolo al pasado. Aparece en el aeropuerto, donde parece que finalmente va a reencontrarse con su amada, pero uno de los científicos llega para dispararle. La escena del principio que tanto impacta al niño era en realidad la visión de su propia muerte, cerrándose así el círculo.

Chris Marker, además de ser un representante de la Rive Gauche, gran parte de sus obras pueden ser catalogadas dentro del ámbito del cine-ensayo. Este género, de difícil definición debido a su ambigüedad ontológica, se caracteriza por abordar los temas como si fuesen un ensayo literario. El autor va reflexionando y desentrañando ciertos problemas y cuestiones, en la que vemos claramente su posición. Por la parte visual, no solo experimentan con los vínculos entre ellas, sino que también meditan sobre la propia función de la imagen. Cobra pues una gran importancia la *voice over*, pues es la encargada de conducir estas reflexiones. En el caso de Marker, “busca continuamente, en el choque dialéctico entre la palabra y la imagen, golpear la inteligencia del espectador y despertar sus emociones, en definitiva, provocar una reflexión, antes que nada, sobre la propia naturaleza de la escritura cinematográfica” (Marzal, 2011, p.57).

“Pero se hace necesario insistir en que el ensayismo de Marker no se reduce a lo literario, que su reflexión se produce sobre las imágenes (literalmente ‘sobre ellas’)” (Weinrichter, 2013, p. 165). Es decir, la imagen también tiene peso en el filme, y esto se debe a la forma en que les cambia el significado; como afirma Weinrichter (2013), “Marker no presenta las imágenes (en su valor o sentido inmediato, concreto) sino que las ofrece a la mirada y al análisis como trazas o ruinas” (p. 172). Esta nueva visión la crea mediante el uso del montaje y la *voice over*. Encontramos aquí pues los dos grandes ejes sobre los que girará nuestro análisis.

El caso de *La Jetée* supuso sin duda una reflexión sobre el lenguaje del cine y la naturaleza de la fotografía, “nos permitiría volver a encontrarnos con el híbrido entre la literatura y la imagen, e inclusive con el dilema en torno a la fotografía como medio

artístico” (Velis, 2019, párr. 8). Esto se debe al uso de la imagen fija como elemento narrativo, en palabras de Marzal (2011), “la ambigüedad ontológica de la imagen fotográfica es una clave fundamental para comprender la extraordinaria potencia metafórica y poética de *El muelle*” (p. 61).

Para empezar, nos centraremos en el montaje, el cual, el uso que hace Marker “no es causal y metonímico sino asociativo y metafórico” (Weinrichter, 2013, p. 170). Antes bien, ayuda a construir, dar forma y significado a toda la obra. Al respecto, podemos distinguir dos tipos de montaje, uno narrativo y otro expresivo, conceptos que explica Martín (2011):

Llamo montaje narrativo al aspecto más sencillo e inmediato del montaje, que consiste en reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia, cada uno de los cuales brinda un contenido fáctico y contribuye a que progrese la acción [...] En segundo lugar, existe el montaje expresivo, basado en yuxtaposiciones de planos que tienen por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes; en este caso, el montaje se propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea. (p. 144)

Centrándonos en las transiciones entre imágenes, el corte supone el elemento más básico. En la mayor parte del cortometraje tiene una función narrativa, es decir, unir las imágenes para que tengan un sentido lógico acorde con la historia. Pero en ciertos momentos, podemos encontrar cortes con una función expresiva.



Figura 3. Fotogramas del cortometraje *La Jetée* como ejemplo del montaje expresivo con cortes

Es el caso de cuando el protagonista sufre por las inyecciones, como vemos en la Fig. 3, cuando la pareja pasea por el parque o al final, cuando el hombre corre a lo largo del muelle, entre la gente, buscando a la mujer. En estos ejemplos, la nueva idea que surge está relacionada con la continuidad y la recreación del movimiento, reduciendo el efecto de inmovilidad que tiene la fotografía.

Continuando con las transiciones, nos focalizaremos en los fundidos encadenados, los cuales, siempre tienen una función expresiva. Como bien indica Marzal (2011) “numerosos planos son ligados mediante fundidos encadenados, mediante un montaje lateral, como diría Bazin, lo que permite construir imágenes de gran densidad significativa” (p. 62). Es en este recurso cuando más sentimos la figura del autor ensamblando las imágenes, pues, a través del montaje, aparecen nuevos significados

e ideas. Esta nueva potencia en el significante se debe a la creación de una metáfora cuando se juntan dos imágenes, concepto que explica Martín (2011):

Llamo "metáfora" a la yuxtaposición mediante el montaje de dos imágenes cuya confrontación debe producir en la mente del espectador un golpe psicológico cuyo fin es facilitar la percepción y la asimilación de una idea que el realizador quiere expresar a través de la película (p 102).

Mencionaremos dos ejemplos: el primero es la escena de la mujer en la cama. En ella vemos sucesivas fotografías de la mujer que se encuentra en un estado entre la consciencia y el sueño. Por el continuo encadenado, no hay una imagen clara de la mujer. Esto favorece la creación de una atmosfera más onírica, jugando con el concepto de realidad que menciona constantemente. Asimismo, vuelve a referir a la idea de movimiento que va creciendo constantemente hasta acabar en el famoso plano del parpadeo, donde hay acción de verdad.

El segundo ejemplo, la Fig. 4 es la transición entre las imágenes de las esculturas, que pertenecen al pasado, y el protagonista que se sitúa en el presente. Al unir el rostro petrificado de la estatua con el del hombre, crea una idea del sufrimiento constante que padece y cómo debe aguantarlo estoicamente; dolor que, al conectar pasado con presente, parece permanecer constante en el tiempo. Queda claro pues que "el montaje proposicional extrae significados de una inesperada articulación de imágenes heterogéneas" (Miranda, 2007, p. 148).



Figura 4. Fotogramas del cortometraje *La Jetée* como ejemplo del montaje expresivo con encadenados

En cuanto al ritmo del montaje, varía dependiendo de la acción que se supone que transcurre, las necesidades dramáticas o por concordancia con la *voice over*. Es el caso cuando matan al hombre: al tratarse de una acción que se ejecuta en poco tiempo el ritmo aumenta. O cuando aparece el rostro de la mujer por primera vez, que se alarga el plano para poder apreciarlo con detalle, pues es la imagen que marca al protagonista.

Dentro del ámbito del montaje interno, mencionamos también el uso de reencuadres, ya que, al tratarse de fotografía, es una técnica que puede dar expresividad y acción. La imagen se encuentra descontextualizada, es decir, no tiene un precedente que la ponga en situación; esto hace que el espectador no vea más realidad de la que hay dentro del marco. Pero este hecho no se da cuando la fotografía se aplica al cine, "si trastrocando el proceso pictórico se inserta la pantalla en el marco, el espacio del cuadro pierde su

orientación y sus límites para imponerse a nuestra imaginación como indefinido” (Bazin, 2006, p. 141). En otras palabras, la imagen adquiere un nuevo espacio y campo. Esto se debe, no solo por la correlación entre las imágenes gracias al montaje, sino también por el uso de reencuadres: campo y fuera de campo establecen así una tensión particular.

Dentro de la inmovilidad de la fotografía, los reencuadres suponen un desplazamiento, un movimiento realizado por la cámara. Se crea así un espacio tanto físico, por el cual los personajes tienen posibilidad de moverse, como narrativo, con nuevas posibilidades de acción y tiempo. En el caso de *La Jetée*, solo aparece en dos ocasiones: una para enfatizar en el protagonista, es una forma de acercarse a él y apelar a su psicología; y otra, en las fotografías de texturas que simulan el viaje al futuro, al realizar un *zoom in*, dan la sensación de avanzar en el tiempo.

Continuando con el análisis, como hemos comentado ya, tanto el montaje como la *voice over* son elementos fundamentales a la hora de componer los filme-ensayo. Respecto a la autoridad de la palabra, Miranda (2007) afirma que “la voz pone en escena a la inteligencia, pero no se trata ya de una inteligencia abstracta y dominadora, sino concreta, subjetiva y abierta” (p. 148). En los ensayos de Marker un punto clave es “la concepción de la banda sonora de la película a posteriori, en base al material filmado” (Lopate, 2007, p. 72). Es decir, en las obras del director, una vez se tiene la parte visual y transcurre cierto tiempo, se compone la voz. Al haber pasado tiempo, permite ver las imágenes desde una nueva perspectiva, se tiene un nuevo conocimiento que las reinventa; la parte visual adquiere tanto profundidad como melancolía. Esta reflexión viene transmitida por la *voice over*, se interroga sobre las propias imágenes que suceden en pantalla, hecho que le otorga tener un papel tan predominante en las obras.

En el caso de *La Jetée* “es un claro ejemplo de la presencia de la literatura en el cine y de cómo se configuran los diferentes niveles de significación” (Velis, 2019, párr. 6); es decir, la palabra tiene diferentes funciones. La primera de ellas nos la deja vislumbrar Chamarette (2008) cuando afirma que:

Filmic space is cut, framed, and pasted together in accordance with the content. However, this content is drawn together by a voiceover that dictates the signifying power of the image. The narrative voice forces the spectator through the images without apparent permission of divergence or reflection, forging an inviolable bond between narration and image¹ (p. 223).

¹ Traducción propia: El espacio fílmico se corta, se enmarca y se pega de acuerdo con el contenido. Sin embargo, este contenido se combina mediante una voz en off que dicta el poder significativo de la imagen. La voz narrativa fuerza al espectador a través de las imágenes sin aparente permiso de divergencia o reflexión, forjando un vínculo inviolable entre la narración y la imagen.

En otras palabras, la función expresiva, al igual que sucede con el montaje, aparece cuando se añade cierto significado o idea que la imagen no posee de por sí. Un caso es, en los primeros viajes al pasado, el protagonista ve fotografías sueltas de niños, pájaros y gatos; mientras, la voz dicta “niños de verdad”, “pájaros de verdad” y “gatos de verdad”. El uso de la palabra “verdad” sirve para aumentar el valor narrativo de la imagen, pues el protagonista no está viendo las imágenes, sino las está viviendo también, añade realismo y verosimilitud a los viajes en el tiempo. Este nuevo significado surge por la asociación entre palabra e imagen, hecho que explica Barthes (1968): “frente a la ambigüedad de sentido de toda imagen aunque sea real, la palabra añadida produce un efecto discursivo que ancla o desvía el sentido de dicha imagen hacia un significado preferente” (cit. en Weinrichter, 2013, p. 167).

Otra finalidad de la *voice over* nos la aclara Martín (2011) cuando declara que “la voz en off brinda al cine el amplio campo de la psicología y posibilita la exteriorización de las ideas más íntimas” (p. 125), es decir, la descripción de los pensamientos y sentimientos de los personajes. Es una técnica que se utiliza en casos donde la imagen no proporciona suficiente información sobre la psicología de los personajes. En el caso de *La Jetée*, nos describe el sufrimiento del protagonista cuando le realizan los experimentos, o los sentimientos de él hacia la mujer en los paseos que dan.

La última función en la que nos centraremos es en la explicación de los sucesos y acción, es decir, una función narrativa de la *voice over*. Durante toda la proyección, a las imágenes acompaña una voz que actúa como narrador omnisciente. Cuenta el movimiento que es inmovilizado por la fotografía, para facilitar al espectador la comprensión de los sucesos, como son: las consecuencias de la guerra, los experimentos o los encuentros en el pasado.

También destacamos la ausencia de diálogos, que es sustituida por la *voice over*. El narrador se encarga de recitar las palabras que expresan los personajes; en ningún momento del cortometraje se escucha la voz de los protagonistas. Este hecho se debe a cómo los autores de la Rive Gauche relacionaban la palabra con su forma de expresar sus pensamientos. Por tanto, la figura del narrador se establece como esencial en el relato.

Pese a que la palabra ejerce un fuerte poder sobre la imagen, también encontramos escenas donde hay una completa ausencia de ella. Son casos como la destrucción de París o algunos encuentros de los protagonistas, pues en ellas la imagen habla por sí sola. Encontramos pues una buena compensación de datos, “el narrador prescinde de cualquier información ajena a lo fundamental” (Marzal, 2011, p. 59).

Por último, continuando en el ámbito del sonido, el análisis se centra ahora en el uso de la música y sonido diegético. En el ejemplo de *La Jetée*, la música aparece en ciertas

ocasiones, no son muy numerosas, pues está reservada para los momentos más dramáticos; son escenas donde no hay *voice over* y la acción que transcurre es importante para la trama, como es el caso del paseo en el museo. Respecto al sonido, en las escenas del aeropuerto se escucha el ruido los aviones o la megafonía, o en los experimentos hay de fondo el latido del corazón del protagonista o los susurros de los científicos. La fotografía no tiene sonido de por sí, pero como el corto se enmarca en el ámbito del cine, al añadir el sonido queda como un elemento diegético, es decir, presente en la escena. Este sonido diegético permite aumentar la verosimilitud, así como crear una atmosfera más envolvente.

3.2. Salut les cubains

El cortometraje *Salut les Cubains* está compuesto por alrededor de 1800 fotografías, tomadas por Agnès Varda en el viaje que realizó a Cuba en enero del 1963. Enmarcado en el género documental, “el relato de la cineasta es un gran homenaje a Cuba, a su pueblo y su revolución” (Villar, 2019, p. 279). Retrata a ritmo de la música cubana, como es la conga o la rumba, su historia, arte, religión y costumbrismo; centrándose en las personas, desde gente humilde hasta figuras más importantes como es Fidel Castro, y poniendo especial atención en la figura de la mujer cubana.

Al igual que Marker, Varda fue una representante del movimiento *Rive Gauche*, la preocupación por temas políticos y sociales está presente en sus obras, y el mejor ejemplo es el cortometraje para analizar. También se enmarca en el cine-ensayo, como afirma Quintana (2007) “el juego con las correspondencias enunciativas también se halla presente en los primeros trabajos de Agnès Varda, que entiende el *ciné-essai* como un modo de situarse entre el documental y la ficción” (p. 133). Pero *Salut les Cubains* no solo supone una introspección a la sociedad cubana, también podemos verlo como una forma de autorreflexión sobre el propio medio, al lenguaje que constituye el cine pues utiliza fotografías y no imágenes grabadas en movimiento.

Al igual que en el anterior análisis, el estudio se circunscribirá alrededor del montaje y la *voice over*, además de seguir la distinción que hace Martin (2011) sobre el montaje narrativo y el expresivo.

A la hora de ordenar el material fotográfico, Varda relaciona los elementos y objetos que salen en las imágenes, los utiliza como transiciones entre los bloques temáticos; como bien destaca Villar (2019) “otro recurso importante que le permite la composición fotográfica es la del armado de relaciones, ya sea de oposición o similitud entre personas u objetos dispersos y quizás lejanos” (p.280). Esta correlación se realiza sin pretender dar una idea más allá del significado de la foto, es decir, solo muestra la

realidad y la ordena para componer el filme. En este caso, estaríamos hablando de un montaje narrativo, que, ayudado por la palabra, sirve para estructurar el material y las escenas. Algunos de los objetos que enlaza son los cigarrros, las barbas, las mujeres o los sombreros.

A cerca del montaje expresivo, es el componente clave del cortometraje, pues hay varias escenas, montadas por corte o encadenado, que reproducen la idea de movimiento, en concreto, el baile. Acompañada de la música cubana, Varda crea un entorno en el que los personajes simulan bailar, siendo la característica más destacable y reconocible del cortometraje. Hecho que afirma Chamarette (2008) “Varda accelerates and decelerates the shifts between photographs, and accompanies the images with real-time sound, in order to give the impression of animation or de-animation”² (p. 219).

El montaje por corte con función expresiva se emplea en escenas las más memorables como son la actuación de Benny Moré, cuando los trabajadores cortan cañas de azúcar o el chachachá final. Como el corte entre fotografías se realiza a ritmo de la música, da la impresión de que el personaje esté bailando; esto se debe a que “a diferencia de las fotografías, el cine dispone como medio de la posibilidad de construir una duración concreta, y hace uso de ella para sustituirlas y generar una idea de movimiento” (Oter, 2016, p. 38).

La composición de las fotografías también ayuda, pues las imágenes están tomadas en el mismo encuadre y el personaje se mueve dentro de él. Este hecho favorece la creación de un espacio más allá del cuadro, una realidad por la que pueden moverse los personajes. Como comentamos ya, esto se debe al contexto que permite la imagen fílmica, acontecimiento que no ocurre con la fotografía fija; en palabras de Bazin (2006), “el marco polariza el espacio hacia dentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo” (p. 141).



Figura 5. *Fotogramas del cortometraje Salut les cubains como ejemplo de montaje expresivo*

Asimismo, el orden en que aparecen las imágenes ayuda a esta idea de baile, pues siguen atendiendo a la correlación del movimiento. Si el personaje durante la toma de

² Traducción propia: Varda acelera y desacelera los cambios entre fotografías y acompaña las imágenes con sonido en tiempo real, para dar la impresión de animación o desanimación.

fotografías avanzó hacia delante, las imágenes van a tener ese orden para dar la sensación de movimiento, como vemos, por ejemplo, en la Figura 5 de Benny Moré.

De igual modo, destacamos la repetición de imágenes para hacer más efectiva esta ilusión, como describe Villar (2019) “la secuencia de las imágenes si bien buscan reproducir el evento de danza no son una simple sucesión de fotografías, sino que hay repeticiones” (p.280). Además, esta acción evidencia el artificio del montaje, ayudando a la reflexión sobre el medio y el lenguaje del cine.

En cuanto al montaje por fundidos encadenados, volvemos a encontrar la idea de transmitir el movimiento, como bien afirma Oter (2016) “la aportación del encadenado es la de querer recrear una sensación de movilidad sin fisuras, representando la integridad del movimiento acontecido ante la cámara” (p. 43). Un ejemplo es la escena donde se fotografían los papeles de lotería, que gracias al montaje y a la voz, se representa como largas sedas japonesas. También destacamos nuevamente la escena que actúa Benny Moré, donde se emplean diferentes primeros planos, unidos por encadenados, para simular que está cantando, pues sobre todo varía la posición de la boca.

Respecto a la *voice over* es fundamental para la narración del filme. Aparte de actuar como hilo conductor y de descripción de la acción, Varda se sirve de ella para contar sus vivencias personales y los elementos que le llamaron la atención, dando como resultado una clara subjetivación del documental. Oter (2016) escribe que “las frases ofrecen materialmente la idea de una propuesta de intención estética desde la imagen en relación al sonido” (p. 41), es decir, la palabra no solo explica la acción, sino que les da sentido a las fotografías. Además, destacamos la ausencia de diálogos, hecho que relega toda la importancia de la palabra en la opinión de la autora y sus pensamientos.

Encontramos pocas secuencias sin voz, y las que hay, tienen sino música, la cual es también un elemento muy importante del filme. La banda sonora, además de dar ritmo y acción, permite crear una atmosfera más realista, que ayuda al espectador a adentrarse en la diégesis del filme.

3.3. L.B.J

L.B.J es un cortometraje documental dirigido por Santiago Álvarez en 1968. Constituye una sátira sobre la figura de Lyndon B. Johnson, presidente de Estados Unidos en 1964 hasta 1968, conocido también como LBJ. El filme se divide en tres partes, cada una relacionada con una de las iniciales, en las que relata los asesinatos de personajes importantes como son Martin Luther King (L), Bob Kennedy (B) y John Kennedy (J).

Álvarez relaciona estos tres asesinatos con Lyndon B. Johnson, criticando no solo la corrupción política, sino también la historia de Estados Unidos marcada por la violencia.

Uno de los elementos más importante del cortometraje es el uso de la técnica del collage, es decir, la unión de diversos materiales que provienen de diferentes medios otorgándoles un nuevo significado; con relación a esta técnica, del Valle (2013) escribe que “el material utilizado se veía despojado del sentido que le había sido atribuido originalmente, pasaba a insertarse en un discurso crítico e incluso beligerante, cargado de una profunda violencia visual” (párr. 24). Es por ello por lo que en el montaje residirá principalmente la carga expresiva, ya que es de la unión cuando surge el nuevo significado.

“El material utilizado para ello es extremadamente heterogéneo: fragmentos de westerns, grabados, fotos de vitrales, revistas del corazón, documentales de animales, discursos filmados de Stokely Carmichael, Martin Luther King y Hô Chi Minh, caricaturas, fotografías de Playboy, etc” (del Valle, 2013, párr. 10). La razón que parece haber primado a la hora de elegir los materiales audiovisuales no era su origen, sino la correlación visual de las imágenes, a partir de las cuales se construían nuevas significaciones.

El corte supone la transición más utilizada, pues el paso entre las imágenes es más seco y directo, lo que ayuda a reforzar las ideas que quiere transmitir. En cuanto al ritmo del montaje, dependiendo de la escena, está regido por la acción que sucede por la carga dramática que desea el autor, dando como resultado, en algunas ocasiones, un bombardeo de metáforas visuales.

Estas metáforas son resultado de un montaje expresivo, de la contraposición de dos imágenes que crean en el espectador una nueva idea, como comenta del Valle (2013) “la inclusión de elementos que no tienen relación entre sí, pero cuya asociación dialéctica sugiere en el receptor nuevas imágenes mentales, es un rasgo clave del documental latinoamericano” (párr. 23). Algunos de los ejemplos que se pueden encontrar en el filme: Una fotografía de Lyndon B. Johnson montado a caballo corta a una caricatura de un cowboy montando en la misma posición que el protagonista, queda clara la relación entre las figuras y la intención de ridiculización; simboliza la muerte de John Kennedy mediante el uso de una fotografía donde vemos al expresidente sentado en una silla, seguido inmediatamente, de otra imagen de la silla bocabajo siendo transportada.

Delgado Guerra (2019) pone atención en la recreación de la muerte de Martin Luther King, “el momento en que el sonido de los disparos advierte cómo se va ‘fusilando’ de a poco el sueño de Luther King cada vez que él llega a la frase: Tengo un sueño” (párr. 22). La idea queda clara, al usar los disparos cada vez que suena la palabra “sueño”

representa la muerte de ese anhelo. Al final del filme, LBJ aparece en varias fotografías sosteniendo a bebés, pero el plano final es un niño en llamas, imagen procedente de la Guerra de Vietnam, creando así una crítica a la guerra. El último ejemplo que comentaremos lo describe del Valle (2013), que podemos verlo en la Fig. 6:

En LBJ recrea el asesinato de Kennedy a través de fotografías de la comitiva en Dallas, entre las que introduce una secuencia de un film donde un ballestero oculto detrás de un árbol dispara una saeta. Gracias al montaje, Álvarez logra que ese personaje anónimo se convierta, ante nuestros ojos, en el asesino del presidente de Estados Unidos (párr. 10).



Figura 6. Fotogramas del cortometraje L.B.J como ejemplo de montaje expresivo

Otra técnica que utiliza Álvarez son los reencuadres. Con ellos aporta acción a las fotografías, pues recrea movimientos de cámara como zooms o *travellings* y ayuda a la transición entre imágenes o clips de vídeo, como es al principio del filme cuando hace un zoom in a la puesta de la iglesia, dando la sensación de entrar en ella y ver la boda que se celebra. Los reencuadres también son empleados para focalizar en ciertos personajes o detalles que luego emplea como símbolos, como es el caso de las manos de LBJ, que tras los asesinatos aparecen dando a entender que él ha sido el culpable.

Los símbolos que se crean son a base repetición, como puede ser la representación de la muerte mediante un búho, pues aparece siempre después de que el personaje muera; también se emplea el color rojo, el cual lo relacionamos con la sangre y por tanto con el asesinato, aparece en pantalla inundando toda la escena. Respecto a la figura de LBJ, sale disfrazado de caballero como burla a la idea de ser el héroe salvador.

En cuanto al montaje narrativo comentaremos que también es empleado, pero en menor medida, ya que el objetivo del cortometraje es hacer una constante crítica y metáfora con las imágenes que emplea. Aparece al principio de cada parte, para presentar al personaje que va a morir y la relación que tiene con Lyndon B. Johnson.

Centrándonos ahora en la parte del sonido, la característica que diferencia *L.B.J* del resto de cortos analizados es el empleo de *voice over*. A diferencia del resto los directores citados enmarcados en el cine-ensayo, Álvarez no emplea la palabra para mostrar su posición política y reflexionar sobre la sociedad; la crítica aparece en el

montaje, al otorgar un nuevo significado a las imágenes. No hay una voz que actúe de narrador omnisciente contando las acciones, la fotografía habla por sí sola; solo se usa en dos ocasiones y pertenecen a discursos dados por Martin Luther King y Stokely Carmichael: el primero, como hemos comentado ya, se sirve para retratar como muere el sueño de Martin Luther King, y el segundo para representar cómo vivía y las ideas que tenía la comunidad negra de la época.

Acerca de la música, como ocurre con las imágenes, tiene una procedencia muy heterogénea, aparecen obras de Carl Orff, Nina Simone o Pablo Milanés. Como afirma Delgado Guerra (2019) “la banda sonora en la obra de Santiago habla, además, de una altísima sensibilidad que acude a las emociones para que el mensaje sea recibido con la misma fuerza con que lo ha codificado” (párr. 12). Tiene mucha fuerza narrativa, por lo que se podría decir que sustituye la función de la *voice over*, asimismo, proporciona una atmósfera dramática que refuerzan el componente ideológico del cortometraje.

3.4. Van Gogh

Aunque *Hiroshima, mon amour* (1959) es probablemente la película que mejor representa la relevancia de Alain Resnais en la configuración de la Rive Gauche, los rasgos señalados con anterioridad como propios del movimiento y del cine-ensayo pueden localizarse en gran parte de su filmografía anterior. Un claro ejemplo es *Les statues meurent aussi* (*Las estatuas también mueren*, Marker y Resnais, 1953), el cual codirigió junto a Chris Marker y sirvió como reflexión sobre la destrucción del arte por parte del colonialismo.

No obstante, para nuestro análisis hemos elegido uno de sus primeros documentales en 35mm, publicado en el año 1948, titulado *Van Gogh*. Como informa en los créditos del principio, mediante las obras del pintor, Resnais intenta reconstruir la vida del artista; en la actualidad es universalmente conocido pero que sufrió la miseria e indiferencia en su época.

Este documental supone un cambio en el género del documental de arte, pues como afirma Dalle (2014): “the art documentary shifts from a pictorial and mute text into an introspective and live narrative unfolding in real time, because things disclose emotions and thoughts”³ (p. 304). De esta relación entre pintura y cine se crea un nuevo lenguaje que aglutina características de los dos, hecho que Bazin (2006) defiende:

³ Traducción propia: el documental sobre arte pasa de ser un texto pictórico y mudo a una narración introspectiva y en vivo que se desarrolla en tiempo real, porque las cosas revelan emociones y pensamientos.

El cine no desempeña en absoluto el papel subordinado y didáctico de las fotografías en un álbum o de las proyecciones fijas en una conferencia. Estos films son obras en sí mismos. Su justificación es autónoma. No hay que juzgarlos sólo haciendo referencia a la pintura que utilizan, sino en relación con la anatomía y más aún con la histología de este ser estético nuevo, nacido de la conjunción de la pintura y el cine. [...] El cine no viene a «servir» o a traicionar la pintura, sino a añadirle una manera de ser (p. 143)

Pese a los inconvenientes del medio fílmico, como es la ausencia del color original y el montaje, factores no presentes en la pintura, Resnais consigue una visión más cercana del pintor, gracias a la narración cinematográfica que emplea en los cuadros: “intenta suplirlo ofreciendo una nueva forma de mirar los cuadros, que rompe la objetividad del documental para dar una visión muy personalizada” (Bazán, 1997, p. 244).

Esta nueva visión viene dada por los cuadros escogidos y el montaje que realiza sobre ellos. Sobre el primer punto, Bazán (1997) escribe que “sorprende la selección de las obras, que no se adaptan a la fidelidad cronológica sino a la ilustración y enfatización del relato” (p. 244), es decir, prevalece la narración de la historia a la hora de ordenar el material pictórico. En esta organización del material es donde encontramos la función del montaje narrativo, ya que se encarga de dar sentido y coherencia a la historia.

Sin embargo, el montaje, tiene principalmente un uso expresivo en *Van Gogh*, ya que este consigue utilizar los cuadros como si fuesen planos cinematográficos; el propio Resnais comenta “tratar la pintura como si fuera un espacio real y con personajes reales” (cit. en Bazán, 1997, p. 244).

Este acabado se consigue principalmente mediante el uso de reencuadres y movimientos sobre la imagen. Como bien destaca Bazán (1997) “son notables los cambios de ritmo y el amplio repertorio de movimientos de cámara: *travellings* laterales, verticales, frontales, zoom y los más diversos encuadres, encabalgamientos y desenfokes, relacionan libremente detalles y fragmentos” (p. 244). Estos reencuadres focalizan en ciertos objetos o personajes, lo aíslan del resto de la pintura, dando al espectador una nueva visión del cuadro al guiar su mirada.

De la misma manera, esta técnica permite que se cree un espacio por donde los personajes, pese a la inmovilidad, se muevan, aporta profundidad y realismo. En palabras de Bazin, (2006) “sin perder los otros caracteres plásticos del arte, el cuadro se encuentra afectado por las propiedades espaciales del cine, participa de un universo pictórico virtual que le desborda por todas partes” (p. 141). Ante este nuevo espacio, la cámara actúa como si el cuadro contuviese una acción real, se acerca o aleja de los personajes, describe la escena, según las necesidades narrativas; “el realizador ha podido tratar el conjunto de la obra del pintor como un único e inmenso cuadro donde la cámara podía desplazarse tan libremente como en cualquier documental” (Bazin, 2006, p. 141). Se pierde pues el estatismo que ofrece en un principio filmar imágenes fijas,

como Dalee (2014) afirma “Instead of being polarized into a center, his whole work wants to unravel itself into nature and the cosmos with no boundaries in between”⁴ (p. 304).

Algunos ejemplos son, al principio del filme, cuando se describe el pueblo natal de Van Gogh, Resnais utiliza en el cuadro *Carril con álamos cerca de Nuenen* un travelling lateral, en el recorrido de éste se para en un personaje e intercala un cuadro de una mujer, como si fuese un primer plano; vuelve al cuadro anterior y realiza un tilt up para encuadrar la iglesia, de la cual también saca otros cuadros como si fuese planos más cercanos. Otro ejemplo que describe Bazán (1997) es:

Un movimiento de *travelling*, primero hacia delante y luego en retroceso, nos lleva así de la fachada de la casa amarilla en Arles al célebre interior de la habitación del pintor, como si hubiéramos atravesado el marco de una ventana (p. 245).

Gracias a la técnica del reencuadre, pues, se adquiere mucha más riqueza visual, pues “una misma obra puede aparecer en distintos momentos, ya sea completa o fragmentada” (Bazán, 1997, p. 245). Asimismo, ofrece una nueva lectura de las imágenes, una nueva reflexión sobre ellas, que podríamos enmarcar dentro del montaje expresivo. Con relación a esta idea, Dalle (2014) propone que “It is as if the ambition of Resnais’s film was not to show the artist’s works as self-contained objects, but to articulate them as thoughts or actions in process”⁵ (p. 308).

Continuando con el montaje expresivo, una idea que se intenta transmitir constantemente es la personalidad y el estado mental del artista. Para ello se aumenta de manera regular el ritmo del montaje hasta que llega al punto culmen, como es cortarse la oreja o su muerte. Esta sensación de vértigo viene reforzada con la repetición de planos, por un lado, con autorretratos para dejar clara que es la visión del artista, y por otro, con cuadros de representan su obsesión como pueden ser los girasoles. Además, la cámara cada vez se centra más en los detalles, dando una atmósfera más opresiva y asfixiante. Bazán (1997) lo describe de la siguiente manera: “Resnais alterna en un rápido campo-contracampo cuadros y autorretratos, de manera que los primeros planos del rostro y los ojos evidencian la mirada del artista y transmiten al espectador una tensión emocional” (p. 245).

Algunos ejemplos son cuando se corta la oreja, se intercalan detalles de cuadros donde aparecen girasoles, como vemos en la Figura 7; otro caso es cuando se escapa del psiquiátrico, la misma imagen de un árbol se repite constantemente con movimientos tilt

⁴ Traducción propia: En lugar de polarizarse en un centro, todo su trabajo quiere desentrañarse en la naturaleza y el cosmos sin límites intermedios.

⁵ Traducción propia: Es como si la ambición de la película de Resnais no fuera mostrar las obras del artista como objetos independientes, sino articularlas como pensamientos o acciones en proceso.

up, representando la mirada frenética del artista hacia la naturaleza y el mundo que le rodea.



Figura 7. Fotogramas del cortometraje *Van Gogh* como ejemplo de montaje expresivo

Gracias a este tipo de montaje, ciertos objetos se asocian a ideas, lo que permite al espectador a prepararse para la situación que va a ocurrir. Un ejemplo puede ser los autorretratos como visión e ideas del artista, la imagen de las botas como sinónimo de viaje o los girasoles y el sol como idea de fuego o algo que quema.

Centrándonos ahora en el uso de la *voice over*, en el cine-ensayo como se ha hecho notar ya, tiene un papel sumamente activo. Gracias a la palabra el autor aporta su punto de vista, expresa sus pensamientos, así como, reflexiona sobre la vida y visión del artista. Especialmente las palabras de Resnais tienen cierto lirismo como bien afirma Quintana (2007) “veremos que existe una clara voluntad de poetizar la voz” (p.133). Al igual que en los otros cortometrajes analizados, sirve para explicar la acción y movimiento que queda negada por la inmovilidad de la pintura. En todo momento, solo aparece la voz del narrador que actúa de forma omnisciente, no intervienen la voz de los personajes retratados o del propio Van Gogh. Esta *voice over* explica la vida, hechos, y sentimientos del artista, así como contextualiza y da vida a los cuadros.

En cuanto al sonido, no se percibe en ningún momento sonido que no sea la *voice over* o la música, es decir, no hay sonido diegético. La música es constante en todo el corto, no hay ningún momento de silencio, lo que ayuda a dar homogeneidad al conjunto de cuadros. Además, refuerza la carga dramática de algunas secuencias mediante su variación de ritmo: pasa de un tono más sobrio cuando el artista está en su pueblo a uno más alegre cuando llega a París, pues supone para el pintor un cambio de aire; después, cambia a un ritmo más trepidante cuando sucede el incidente de la oreja o se escapa del manicomio, y finalmente a uno más melancólico cuando muere.

A modo de resumen, podemos sacar varias conclusiones a partir del análisis de los trabajos seleccionados. Todos los cortometrajes, a excepción de *L.B.J*, son similares. El montaje supone no solo una herramienta narrativa para ensamblar el material, sino que consigue aportar un significado más allá del que se ve. La *voice over*, como hemos comentado, sirve para expresar las ideas de los autores, así como narrar las acciones. Esta diferencia puede deberse a las relaciones que mantienen los directores entre ellos y cómo se adscriben a movimientos cinematográficos diferentes: más próximos a lo subjetivo y lo literario unos, más próximo a la crítica social y política el otro.

Retomando los dos ejes sobre los que ha girado el análisis, comenzaremos con las ideas sacadas del montaje.

En primer lugar, por un lado, el montaje narrativo se instituye como una herramienta esencial para construir la historia y darle un sentido, ya que ayuda en su estructura más básica. Por otro lado, el montaje expresivo también resulta de gran interés ya que consigue dotar a las imágenes de un significado que de por sí no tienen, es donde más se puede apreciar la narrativa de la fotografía en el cine. Por lo tanto, el uso de metáforas visuales y yuxtaposiciones serán interesantes para la aplicación en nuestro proyecto.

No obstante, la búsqueda de movimiento que se realiza en las obras estudiadas, ya sea mediante encadenados o reencuadres, es una técnica que aplicaremos puntualmente. Pese a que este tipo de filmes son híbridos, queremos que la imagen mantenga su carácter estático, ya que el movimiento es un elemento más propio del cine.

En segundo lugar, por lo que corresponde a la *voice over*, sin duda los autores cercanos al cine-ensayo muestran un gran interés y preocupación por la aplicación de esta. No solo denota una forma muy poética y lírica, sino que también sirve para expresar los razonamientos de sus autores. Sin embargo, ante esta situación, la imagen parece que quede relegada ante la palabra. Como afirma Weinrichter (2013) ante los trabajos de Marker, “ante un texto tan rico y cargado de resonancias, las imágenes que lo ‘acompañan’ [...] e incluso su ensamblaje parecen ocupar un lugar secundario respecto al discurso verbal” (p. 164).

No por ello significa que dejaremos de utilizar la *voice over*, como en el caso de *L.B.J*. Será una forma de abordar los hechos que la imagen no puede mostrar, como son los pensamientos y sentimientos del protagonista.

Por último, también se evitará la explicación de la acción como sucede en los cortometrajes. En referencia a este punto Weinrichter (2013), sobre la voz en los cine-ensayo, afirma que “no ha conseguido vencer del todo la vieja reticencia que impera frente al comentario como un recurso ‘explicativo’” (p. 165). En nuestro trabajo debe ser la imagen la que hable por sí sola, sin necesidad de que la *voice over* intervenga.

4. Proceso de creación del cortometraje *Allí donde la memoria*

Realizado el análisis teórico y formal, pasamos pues a la concreción práctica en la creación del cortometraje. En este apartado explicaremos los pasos y tareas necesarias, enfocadas en la preproducción, para llevar a cabo el filme. En primer lugar, partiendo de una idea, se escribió el guion literario, decidiendo qué acciones ocurrirían y caracterizando a los personajes. En segundo lugar, se definió el estilo visual mediante la inspiración de diferentes fotografías y tomando decisiones en relación con la dirección de fotografía. En tercer y último lugar, hemos tratado el diseño de producción determinando los aspectos de las localizaciones y el vestuario.

4.1. Proceso de guion

Como todo proceso de guion, para confeccionarlo hemos partido del estadio más abstracto al más concreto, es decir, de la idea inicial hemos ido delimitando su contorno hasta escribir el guion final, el cual se puede leer en los anexos.

Como bien exponen Espinosa y Montini (2007) “para escribir un guion, lo primero que necesitamos es una idea” (p. 27). En este caso, la idea original surgió por una vivencia personal: en una excursión por la montaña vimos un gran campo vacío, el cual estaba salpicado de grandes sombras negras que avanzaban hacia nosotros; esta imagen, sumada a la influencia del realismo mágico de Juan Rulfo o Isabel Allende, tomó rápidamente la forma del personaje de la sombra.

Este antagonista se juntó a un miedo que siempre hemos tenido, el incierto futuro del pueblo, ya que residimos en una zona rural y de familia agrícola. Poco a poco, la idea fue tomando forma; querer tratar esta situación que viven algunos pueblos, donde la población se ve obligada a abandonar sus casas para encontrar una vida mejor en la ciudad, hecho que ocurrió principalmente en España a mitad del S. XX, pero con una atmósfera cercana al realismo mágico y el costumbrismo.

Una vez teníamos la idea en mente fue necesario tomar unas decisiones y realizar un esquema de los sucesos clave para tener una buena base de la que partir. En primer lugar, determinamos que el punto de vista iba a ser desde la visión del niño, ya que nos serviría para jugar con la idea de qué es realidad o fantasía. Además, el hecho de que empiece rememorando los sucesos gracias a las fotografías antiguas es una forma de enlazar con la técnica que vamos a emplear en el cortometraje.

En segundo lugar, ideamos qué tramas aparecerían y las ordenamos según su importancia. Primero es la relación entre la sombra y el niño, luego la relación con la

familia y por último la situación global del pueblo. Esto nos ayudó para determinar las escenas que mostrarían la evolución de estas relaciones. Dado que la trama principal es el vínculo con la sombra, concebimos que el primer punto de giro sería su encuentro, ya que desencadena todas las desgracias del pueblo; y el segundo punto de giro cuando la sombra muestra que algo le ocurrirá a la madre. Este hecho hace que la familia decida irse finalmente del pueblo.

El siguiente paso fue enmarcar el contexto. Desde la idea que partíamos teníamos claro que el mejor tiempo para desarrollar la acción era a mediados del S. XX, época en que la población española empezó el éxodo rural, donde las familias migraban del campo a la ciudad en busca de un mejor bienestar. Sin embargo, para darle un aire más universal, no se ha especificado un lugar concreto donde transcurre la acción; en ningún momento se nombra el nombre del pueblo ni se aportan datos geográficos relevantes que permitan su ubicación.

Con las escenas definidas, se pasó a escribir los diálogos y la *voice over*. Como hemos comentado en las conclusiones del análisis, no queríamos que la voz explique las acciones como tal, sino que sea una forma de describir los pensamientos y sentimientos del protagonista. Por lo tanto, la voz actúa como un narrador testigo. Con relación a los diálogos, pese a que los cortos estudiados no los utilizan, nosotros queríamos incorporarlos para dar verosimilitud al cortometraje, además de ser una forma de mostrar las ideas y personalidad de los personajes.

Continuando con los personajes, hemos delimitado sus características y contexto para tener una idea clara de ellos:

Niño: es un chico de unos 8 años, delgado, con el pelo y la tez morena. Es de carácter introvertido, tímido, pero muy curioso. Ayuda tanto a su padre en el campo como en las tareas de casa. Ante la situación que vive el pueblo, y es especial la de su familia, no acaba de entenderla y se siente ajeno a ella, aun así, quiere quedarse en su casa y vivir allí. Mediante la sombra intenta buscar una explicación para ese escenario. Aparecerá de mayor como un señor con el pelo cano ya.

Sombra: se desconoce mucha información de ella, no se sabe su edad, de donde procede, qué es o sus verdaderas intenciones. Cuando toma forma corpórea es de gran altura y viste completamente de negro con el rostro tapado. Solo algunas personas pueden verla, entre ellas el niño, y por lo que siente compasión de él y crea una especie de juego con el que poder advertirle de lo que va a ocurrir.

Padre: es un hombre de unos 40 años, fornido, con la piel morena y el pelo negro. Aunque es de pocas palabras y muy estoico, se muestra siempre agrio y molesto, pues ante los problemas que sufren siente un gran enfado. Al principio aparece firme en su posición de no irse del pueblo y critica a los que se van, pues ha vivido siempre allí y

solo sabe vivir de la tierra; pero a medida que empeoran las cosas cambia de opinión y finalmente, cuando su mujer enferma, decide irse a la ciudad en busca de una vida mejor.

Madre: es una mujer de unos 40 años también, con el pelo oscuro, y la tez pálida. Ante los problemas no dice nada, sufre en silencio, pues no quiere llevarle la contraria a su marido. Se refugia en la religión, rezar el rosario le ofrece consuelo. Tras la aparición de la sombra, acaba contrayendo una enfermedad que la hace quedarse en la cama con fiebre.

Tío: es un hombre de aspecto parecido al padre y va al campo a ayudarlo con el trabajo. Comenta con el padre las dificultades de la vida en el campo, se muestra pesimista y cree que en la ciudad la vida será mejor.

Tras todos los pasos explicados, esbozamos lo que sería el *logline* de la historia:

Allí donde la memoria es un drama de época ambientado en la España rural de los años 50. Cuenta la historia de un niño que, tras la aparición de una misteriosa sombra, ve cómo las cosas en su pueblo empeoran, sin que él pueda hacer nada para remediarlo.

Una vez claro el argumento, definida la estructura, las escenas, los personajes y la ambientación, pasamos a escribir la sinopsis del cortometraje:

La historia empieza con un hombre mayor que llega a una casa abandonada donde encuentra una caja llena de fotos. Se pone a mirarlas y empieza a recordar su niñez. A través de un flashback, viajamos al pasado, donde la trama se centrará en los sucesos que de niño vivió en aquella época.

El primer evento que recuerda sucede en el campo. Está ayudando a trabajar mientras escucha de fondo cómo se quejan su padre y su tío sobre la situación de la tierra, pues empieza a haber escasez de agua. Pero no presta atención y pronto decide irse a jugar. Descansando en los páramos siente una fuerte ráfaga que le hace despertarse, seguidamente escucha un leve murmullo, lo que le hace ponerse en pie. Oteando el horizonte ve un extraño movimiento, una gran sombra negra recorre la tierra, y lentamente se acerca hacia él. Embargado de terror el niño huye de allí.

Una vez en casa, la familia, compuesta por el padre, la madre y el niño, empiezan a comer. La madre comenta que la situación del pueblo no es muy buena pues algunos vecinos han empezado a irse; ante esas declaraciones el padre les quita importancia. Por parte del niño, come sin prestar mucha atención a la conversación y siente otra vez la presencia que había visto en los páramos.

El tiempo pasa sin ningún cambio aparente. El niño va a la plaza del pueblo a por pan y cuando sale se para en la fuente a beber un poco de agua. Mientras bebe siente una vez más la presencia, pero esta vez consigue ver en una esquina parte de la sombra. Atraído por la curiosidad va tras ella, la persigue entre las calles del pueblo hasta que al girar una esquina se la encuentra de frente en medio de la calle. La sombra le tiende la mano, la cual sostiene un pequeño frasco de cristal con un líquido negro dentro. Cuando el niño está a punto de cogerlo aparece el padre llamándolo, lo que hace desaparecer la sombra. Cuando vuelven a casa, la madre expresa la preocupación que siente por el niño, pero él se va directo a su habitación. En ella encuentra la ventana abierta, se asoma para cerrarla y ve en la repisa el frasco que le había enseñado la sombra. Lo coge para mirarlo con más detenimiento.

Días después, el niño vuelve a la plaza donde se encuentra con la fuente seca. La sombra aparece, y mantiene una enigmática conversación sobre la presencia de ella en el pueblo, pero no dura mucho y pronto desaparece.

A partir de ese día, el pueblo se va consumiendo, lo vemos en pequeños objetos que la sombra le deja al niño en la ventana. Primero es un hueso de melocotón, pues las frutas y verduras empiezan a pudrirse y la tierra no da fruto. Esto conlleva a que en la mesa cada vez haya menos comida que llevarse a la boca; los padres se plantean irse a la ciudad en busca de trabajo en una fábrica que han abierto. El segundo objeto que deja es una pluma negra, representando los animales que también están muriéndose. Por último, aparece en la ventana del niño un rosario negro como el que lleva su madre, antes esta situación el niño se asusta, pues significa que su madre va a morir.

En la habitación de sus padres, la madre está postrada en la cama, el niño la visita para hacerle compañía. Decide salir a la calle, allí se encuentra con la sombra, y el niño arremete contra ella. La culpa de lo que está sucediendo, pero ella se excusa alegando que no puede intervenir en el curso de las cosas. Cuando vuelve a la casa, su padre le anuncia que se van del pueblo.

El día que se van del pueblo, la familia se hace una foto en la que la sombra decide posar también. Esta imagen servirá de enlace para volver al presente, donde el hombre mayor está mirando esa fotografía, pero esta vez sin la sombra, dejando en el aire si fue real su presencia o una imaginación del niño. Finalmente, mientras el hombre continúa viendo el resto de las fotografías, fundimos a negro.

4.2. Concepto visual

Dentro de la preproducción del cortometraje el apartado de la concepción visual es muy importante, pues es la base del proyecto fotográfico. Nos ha servido para definir el estilo en que se ha enmarcado la imagen y así tener una mejor visión y preparación a la hora de realizar la práctica. Para ello, en primer lugar, se estudiaron diferentes fotografías para que sirvieran de inspiración y que repercutieron en el estilo propio del cortometraje.

4.2.1 Fotografos

El primer fotógrafo que comentaremos es Krass Clement, en concreto sobre la serie que realizó en 1996 llamada *Drum*. Fue fotografiado durante una sola noche en un pequeño pub rural en Irlanda con una Leica y tres rollos de película (Smyth, 2017). Mediante el retrato de los clientes del bar, Clement consigue crear un espacio lleno de oscuridad y melancolía, donde los personajes deambulan con tristeza; Rich (s. f.) afirma que “Clement is able to [...] redefining how place can be more than physical location and is capable of also capturing the inner psyche”⁶ (párr. 1).



Figura 8. *Drum* de Krass Clement (1996)

Un ejemplo de esta serie es la Figura 8. El primer elemento que destacamos es el alto contraste, la figura oscura de la estantería y los abrigos de los personajes destaca frente a la pared lisa y gris claro. Pero, pese al contraste, es notable la variedad de grises presente, así como la textura y profundidad que tiene el color negro. En la pared vemos un degradado que confiere al espacio una gran profundidad.

Fijándonos ahora en la luz, proviene de una única lámpara colgada en el techo, creando un ambiente oscuro al no haber más fuentes de iluminación; Además, proporciona unas

⁶ Traducción propia: Clement es capaz de redefinir (...) cómo el lugar puede ser más que la ubicación física y también es capaz de capturar la psique interna.

sombras diagonales y duras que recortan la forma de los personajes, creando una sensación de aislamiento en cada uno de ellos. Como afirma Williams (2004) “las figuras surgen de la nada y caen en desgracia; están juntas pero no parece comunicarse” (p. 105).

La sensación de soledad viene además reforzada por la composición, ya que la mitad de la fotografía es la pared vacía del bar, dando la impresión de que un gran vacío cae sobre los personajes. Esta atmósfera de aislamiento y melancolía son emociones clave por las que elegimos a este fotógrafo, ya que en aplicación al proyecto nos ha servido para aumentar la carga dramática del cortometraje.

La siguiente fotografía en la centraremos nuestra atención es Cindy Sherman y en su famosa serie *Untitled Film Still*. La serie, realizada entre 1977 y 1980, son un conjunto de fotografías donde se recrean diferentes escenas cotidianas, todas protagonizadas por la propia fotógrafa, que “transmiten un comentario social sobre el lugar que ocupa la mujer en la sociedad” (Williams, 2004, p. 39). Sherman toma referencias tanto del cine de serie B como de la publicidad para recrear diversos estereotipos femeninos. “Le fascinaba disfrazarse e interpretar diferentes personajes, y como sujeto de sus fotografías se convierte en la protagonista de cada historia” (Williams, 2004, p. 39), pero como bien afirma (Colorado, 2017), “son cuadros en los que la fotógrafa aparece, pero donde personifica no solamente a otra persona, sino a un estereotipo específico” (párr. 14).



Figura 9. *Untitled Film Still #4* de Cindy Sherman (1977)

La fotografía que vemos en la Figura 9 es un ejemplo de las imágenes que compone la serie. El primer elemento que llama la atención es la pose, pues está recostada sobre la puerta creando cierta diagonal que le da tensión. Supone el elemento más importante de la imagen, por lo que nuestra mirada recae sobre ella en primer lugar; Además de estar situada en un tercio de la imagen, la figura está enmarcada dentro de la puerta,

dejando libre el resto de la fotografía. Continuando con la composición, destacamos la diagonal del suelo pues ayuda a dar profundidad, al igual que las líneas horizontales que crean las vigas de techo.

En cuanto a la iluminación, en primer plano tenemos una luz fuerte que parece arrinconar a la mujer contra la puerta, aumentando el dramatismo de la pose. Detrás de ella hay una zona que está en penumbra, hecho que aumenta la narratividad de la imagen, pues, de forma subjetiva, puede recrear el pasado oscuro del personaje, así como añadir tensión a la escena. Respecto a la luz del fondo, le confiere profundidad y más riqueza visual. En general, la luz dura crea un alto contraste entre figura y fondo.

Sherman consigue crear pequeñas historias en cada una de sus fotografías, sus imágenes tienen un gran carácter narrativo, es por ello por lo que nos centramos en esta fotografía. Gracias a la recreación de los estereotipos y la relación que consigue crear entre el espacio y el personaje confieren a las imágenes cierta universalidad, como afirma Van de Walle (2017) “we are not supposed to know where the images are shot or what exactly happens - the viewer can always add his or her share of imagination”⁷ (párr. 5).

El tercer y último artista que comentaremos es Josef Sudek, fotógrafo checo conocido por retratar naturalezas muertas. Durante su trayectoria tuvo influencia de diferentes corrientes y artistas que se pueden ver reflejadas en su trabajo; como afirma Colorado (2020), “este fotógrafo checo experimentó lo mismo con el pictorialismo que con la fotografía intimista, y en algún momento de su dilatada carrera también se sumó a la manera de hacer fotos en la Nueva Objetividad” (párr. 83).

Su obra se compone de gran variedad de temas, “desde las vistas poéticas urbanas, paisajes románticos y, en mucho menor medida, retratos y desnudos. Trabajó, desde luego, el bodegón” (Colorado, 2020, párr. 92). Es en objetos cotidianos donde encuentra la inspiración para fotografiar, y gracias a la sencillez consigue dotarles de una extraordinaria belleza y poeticidad. “Sudek, que veneraba los objetos y veía sublimidad en los arreglos domésticos más sencillos, era siempre consciente de una sensación de pérdida, del paso del tiempo y de la naturaleza quijotesca de lo cotidiano” (Williams, 2004, p. 59).

Por poner un ejemplo de su fotografía, hemos elegido *At the Janacek's*, realizada en 1948, Fig 10. El primer elemento que destaca es la luz, pues la estancia está en penumbra a excepción de ciertos puntos donde incide directamente la luz, como es la

⁷ Traducción propia: no se supone que sepamos dónde se toman las imágenes o qué sucede exactamente - el espectador siempre puede agregar su parte de imaginación.

cortina, la silla y el suelo. Es una iluminación suave, difuminada por la cortina, que da una atmósfera onírica; además, como se adapta la luz a la tela le confiere cierto movimiento y sinuosidad.

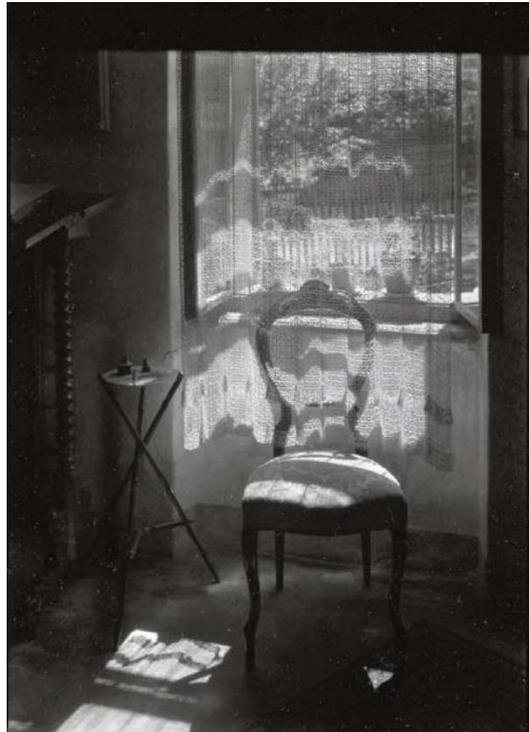


Figura 10. *At the Janacek's* de Josef Sudek (1948)

Continuando con la composición, pese a que mirando con atención hay varios objetos, Sudek consigue simplificarlo y centrar toda la atención en la silla; no solo por cómo índice la luz en ella, sino también por colocarla en un tercio, casi centro, de la imagen. Destacamos también la gran variedad de grises y texturas que se aprecian en la fotografía, pese a que posee un alto contraste.

Esta belleza en la sencillez es por la cual elegimos a este fotógrafo, esta pasión por los objetos y lo cotidiano lo expresa el propio Sudek “Todo cuanto nos rodea, vivo o muerto, adopta misteriosamente multitud de variaciones a ojos de un fotógrafo loco, de manera que un objeto en apariencia muerto cobra vida a través de la luz o gracias a su entorno” (como se citó en Williams, 2004, p. 59).

4.2.2 Estilo

Una vez vistos los fotógrafos que nos han servido de inspiración, definimos los aspectos en que se ha enmarcado el estilo del cortometraje, así como adjuntamos alguna muestra del resultado final. Mediante la imagen hemos querido reforzar la idea de que los personajes viven una época pasada, por ello, se ha tomado la decisión de realizar las

fotografías en blanco y negro. La ausencia de color hará que prime más la composición y el uso de la luz. En cuanto a la relación de aspecto, las imágenes tendrán una proporción de 4:3, ya que de esta forma se asemejarán más a las fotografías que se realizaban en esa época.

Centrándonos en la luz, se ha utilizado completamente luz natural para que sea un ambiente más creíble; hemos distinguido dos aplicaciones dependiendo si son escenas de interior o exterior. Por una parte, para las acciones en interiores se ha buscado una iluminación barroca, es decir, la luz procede de un único punto e incide de forma directa en los personajes, dejando el fondo en sombras. Mediante este claroscuro se genera profundidad gracias al contraste entre el escenario oscuro y los objetos iluminados. Pese a que el fondo queda más sombrío, se cuida que las sombras en las caras de los personajes sean suaves y que haya una variedad de grises; en la Figura 11, a la izquierda, podemos ver una muestra del resultado final de la iluminación barroca deseada. El uso de la luz que realiza Josef Sudek es nuestra mayor inspiración, ya que usa siempre luz natural en sus obras y consigue crear atmósferas muy íntimas.



Figura 11. *Fotogramas de Allí donde la memoria como ejemplo de la luz empleada*

Por otra parte, en las escenas de exteriores, se ha aprovechado el sol en sus horas más altas para la realización de las fotografías. Buscábamos que las calles estuviesen completamente iluminadas y con pocas zonas en umbría para así conseguir, por un lado, que el personaje de la sombra destaque más, y por otro, que se refuerce la idea de canícula. En este caso, las sombras que aparezcan serán mucho más duras y marcadas como vemos a la derecha de la Fig. 11.

Respecto a la profundidad de campo, en palabras de Martín (2011), “es la zona de nitidez (para una distancia focal y un diafragma determinados) que se extiende por delante y por detrás del plano de enfoque” (p. 178); en nuestro caso, se ha buscado que haya mucha profundidad. Esto se debe a que el espacio y escenario donde se desarrolla la acción es muy importante y gracias a una buena profundidad de campo se puede apreciar mejor. Es el caso de las fotografías de Krass Clement, donde no solo importan los clientes del bar sino también en el entorno en el que están, ya que influye en ellos. Esta profundidad de campo se mantiene en todos los planos del cortometraje a

excepción de los primeros planos, ya que se emplearán para focalizarse en el personaje retratado.

Continuando con la composición, al tratarse de una relación de aspecto 4:3, se ha tendido a una ordenación donde el personaje o el objeto queden en el medio. También se ha empleado la regla de los tercios, como es el caso de la Figura 13, en situaciones donde se contraponen dos elementos. Nuestro fin es que la imagen cuente por sí sola la acción que ocurre, como sucede con las fotografías de Cindy Sherman que tienen una gran fuerza narrativa, es por ello por lo que nos hemos inspirado en ella para recrear las situaciones y colocar a los personajes en la foto.



Figura 12. Fotograma de *Allí donde la memoria* como ejemplo de la composición

Por último, conviene anotar la elección de los tipos planos. Por un lado, se han empleado planos cortos o detalle para crear una a atmosfera más cerrada y opresiva, además de ayudar en la explicación del espacio y contexto en el que viven. Por otro lado, se han usado planos más abiertos y generales para reforzar la idea de vacío y soledad.



Figura 13. Fotogramas de *Allí donde la memoria* como ejemplo de los tipos de planos

4.3. Diseño de producción

En este apartado hemos determinado la estética que seguirá el diseño de producción, entorno a dos ejes: localizaciones y vestuario. Como ya hemos comentado, la historia se enmarca en la época de los años 50 en España, en concreto, en una zona rural, por lo que estos dos datos ya esclarecen bastante el arte que precisará el cortometraje. En los anexos se puede ver una muestra de la inspiración y referencias para la concepción del diseño de producción.

En primer lugar, las localizaciones que hemos utilizado son reales, es decir, no ha precisado construir ningún decorado. Las escenas de interior se han realizado todas en la misma casa, localizada en el municipio de Turís, construida a principios del S. XX. Mantiene las estancias originales, y contiene los muebles necesarios para la decoración. Además de presentar la estética que buscamos, a nivel de las condiciones de producción tiene varios puntos a favor como son: suficientes entradas de luz tanto diurnas como vespertinas, habitaciones grandes para dejar el material o para realizar tareas paralelas al rodaje, y una localización céntrica, que facilita el desplazamiento de los actores y del equipo.



Figura 14. Escenarios de la habitación del niño y la cocina

En cuanto a la estética que hemos aplicado, las paredes de la casa estarán vacías, blancas y lisas, esto transmitirá una sensación de soledad, así como reflejar el poco poder adquisitivo de la familia. Las habitaciones de los personajes también irradiarán sencillez, con una cama, una mesita o silla al lado, y una ventana por donde entre la luz. En cuanto a la cocina y el salón, contarán con muebles de madera conservados de la época, además de tener una entrada para la luz natural. También serán estancias poco cargadas de objetos, solo habrá algunos para recrear que son estancias habitadas.

Por otro lado, para las escenas de exterior se realizarán en dos localidades rurales cerca de Valencia, Turís, como ya hemos mencionado, y Sueca. En La acción que transcurre dentro del pueblo, las calles se caracterizarán por tener casas bajitas, blancas y con un aspecto desgastado. Las escenas en el campo se harán en espacios abandonados,

donde no hay cultivo y la vegetación, además de escasa, crece salvaje, de tal manera que representará el deterioro de la tierra.



Figura 15. *Escenario plaza del pueblo y campo*

En segundo lugar, determinaremos el vestuario de acuerdo con cada personaje. El primer personaje que aparece es el hombre mayor, que es el único que se enmarca en la época actual. Llevará unos pantalones de tela con una camisa, con tonos grises o apagados, y unas gafas.

Por lo que corresponde al personaje del niño, su ropa principalmente cambiará entre una camiseta de tirantes y un polo de manga corta, ambas blancas. Dependiendo de la situación llevará una u otra, de acuerdo si la situación es más o menos formal. También llevará pantalones cortos oscuros y unas alpargatas de esparto. Acerca del vestuario del padre se aplicará de la misma forma al personaje del tío. Las camisas y blusones serán más oscuros o con algún estampado, como son los cuadros. Los pantalones de algodón serán largos y también llevarán unas alpargatas de esparto. Para las escenas del campo, llevarán un sombrero de paja o una boina.



Figura 16. *Ejemplo vestuario final de los personajes*

Sobre la madre también aplicaremos una gama de tonos más oscuros. Su vestuario se compondrá principalmente de vestidos y faldas largas de algodón. Llevará también un delantal desgastado y un pañuelo en la cabeza para recogerse el pelo. En la escena que está en la cama enferma, vestirá un camión blanco para que su figura se funda entre las sábanas.

Por último, en consideración a la sombra, nos hemos inspirado para su concepción en el personaje de la Moma, que baila en la fiesta del Corpus Christi en ciertas localidades de la Comunidad Valenciana. Al igual que la Moma, en la parte de los ojos llevará una máscara de la cual caerá tela que le cubra el resto de la cara; pero a diferencia de esta que es blanca, la sombra irá completamente de negro. Vestirá un traje negro, además de llevar varias telas y una mantilla encima también de color oscuro. Buscamos que sea un personaje extraño y extravagante, del cual no sabemos su identidad y todo lo que le rodea es un misterio.



Figura 17. *Ejemplo vestuario final de la sombra*

5. Posproducción

Una vez tenemos todo el material grabado, la etapa final corresponde a la posproducción. Este proceso nos sirve para unir en una línea de tiempo las distintas imágenes fijas en un todo narrativo y estético. Esto se debe gracias a la edición y al montaje, puntos en los que nos centraremos en este apartado. Como comentamos ya en el análisis, el montaje toma gran importancia no solo por ordenar el material con un fin narrativo y cronológico, sino también por tener una función expresiva y transmitir nuevas ideas de la unión de dos fotografías.

5.1. Edición fotografías

Terminada la toma de las fotografías, es en esta parte del proyecto donde tratamos la edición de las imágenes. El primer paso que realizamos fue convertir las imágenes del modo color al de blanco y negro, pues, como determinamos en el apartado de concepción visual, este será el estilo del filme.

El siguiente paso corresponde a la corrección de luz. Esto nos sirvió para que todas tengan la misma exposición y poder arreglar algún fallo de iluminación que se realizó a la hora de la toma. La luz es un factor muy importante porque, al no disponer de color, reside en ella gran parte del atractivo visual y fuerza dramática/simbólica. Las imágenes tienen un alto contraste, pero manteniendo los medios tonos para no perder los matices de los grises. Se han aumentado sobre todo las sombras y negros para así hacer más visible el claroscuro que buscamos. Además, mediante la herramienta de sobreexponer/subexponer se ha podido matizar algunas zonas en concreto, aumentando su iluminación para que brille más o quitando luz para enfatizar el contraste.



Figura 18. *Pasos en la edición de las fotografías*

Como vemos en la Figura 18, se muestran los estadios de edición por los que pasa la imagen hasta su resultado final. Primero se ha aplicado el blanco y negro, segundo se ha corregido la exposición mediante la curva y finalmente, con la herramienta de sobreexponer, se ha añadido brillo en la parte donde incide la luz como es el ojo, y, con

la de subexponer, se ha aumentado las sombras en las sábanas y la parte izquierda de la cara.

En cuanto a la corrección de color, mediante la edición digital, hemos buscado un efecto parecido a la aplicación de filtros rojos. Este tipo de filtro no deja pasar el color azul, por lo que deja en las imágenes un tono más oscuro en los elementos azules. Esta técnica nos ha ayudado a conseguir un mayor contraste entre los elementos sin perder textura en los grises.

Se ha dado el caso también de tener que realizar correcciones a nivel más técnico que artístico. Un ejemplo puede ser la eliminación de elementos contemporáneos como son cables, señales o similares. A la hora de realizar las fotografías se ha cuidado de que no aparezcan, ya sea por la localización final o el encuadre utilizado, pero en caso de salir, contamos con las herramientas necesarias para su eliminación. En la Fig. 19 vemos cómo se han eliminado la tubería de la izquierda y la placa al lado de la puerta.



Figura 19. Ejemplo corrección técnica

5.2. Montaje

En el proceso de creación de un cortometraje, otro de los pasos fundamentales a seguir es el montaje. Martín (2011) lo define como “la organización de los planos de un film en ciertas condiciones de orden y duración” (p. 144). Pero no es solo una herramienta para ordenar el material, mediante la yuxtaposición de imágenes también se pueden crear nuevas ideas, pues como bien afirma Berger (2016) “la significación de una imagen cambia en función de lo que uno ve a su lado o inmediatamente después” (p. 19). El montaje forma parte del lenguaje cinematográfico y no de otras disciplinas; sirve, además, para que la percepción del tiempo sea más real.

Respecto al tiempo, como indicamos al principio del trabajo, en el apartado de relaciones entre fotografía y cine, supone un elemento que diferencia estas dos artes. Por un lado, la fotografía tiene la capacidad de congelar el tiempo. En palabras de Parejo (2012), “el fotógrafo tiene la potestad de detener el tiempo en un encuadre determinado

independientemente de que este se corresponda con un momento decisivo o con uno de los intersticios” (p. 72). Por otro lado, el cine deja transcurrir ese tiempo; pese a los cortes entre planos, no altera la percepción del tiempo y se entiende la continuidad de la historia. En palabras de Barthes (1990) “al igual que el mundo real, el mundo fílmico se encuentra sostenido por la presunción de “que la experiencia seguirá transcurriendo constantemente” (p.138).

Pero no solo se diferencian por cómo tratan el tiempo representado en la imagen, sino también en el tiempo que es necesario para su lectura. Con las imágenes fijas es necesario un tiempo pausado para fijarse en los detalles, tienes la posibilidad de recrearte en ella, fijarte con detenimiento detalle en concreto; sin embargo, en las películas no sucede lo mismo, el tiempo transcurre al igual que lo hacen las imágenes por nuestros ojos sin nosotros poder intervenir. Este tema lo comenta Barthes (1990): “ante la pantalla no soy libre cerrar los ojos; sino al abrirlos otra vez no volvería a encontrar la misma imagen; estoy sujeto a una continua voracidad” (p. 94).

Vista la diferencia en el visionado de una película y una fotografía ahora surge una nueva duda, ya que en el trabajo que desarrollamos se combinan ambos formatos; habrá que determinar si se hará un montaje fijando la atención en el tiempo de lectura de una fotografía o en el tiempo narrativo de una película. Ante este tema Villar (2019) afirma que:

Al pasar del formato fijo a ser parte de un film, se niega un elemento sustancial de la fotografía que es el detenimiento del tiempo. Cuando observamos una fotografía el tiempo de la observación lo decidimos nosotros, podemos focalizar en los detalles, recorreremos la imagen todo lo que nuestro interés nos demande y las posibles lecturas, aperturas de sentidos, asociaciones y comparaciones se amplían. En el film esa posibilidad nos está negada y las asociaciones y los sentidos nos son impuestos por la composición, el montaje, la música y el relato (p. 280).

La clave está en el relato, es decir, en este caso las imágenes están subordinadas a contar una historia; ya no son entes independientes que narran una historia en sí, sino que se emplearán en pro de una narración conjunta. Las fotografías pasan a ser un sinónimo de plano cinematográfico.

Pese a esta aclaración, cabe aún determinar el montaje qué se empleará. La cuestión del montaje es muy importante porque, pese a ser fotografías planteadas como planos, las imágenes continúan sin tener movimiento o acción que determine su duración. Es por ello por lo que hablaremos del tiempo dentro de una imagen. Sobre este concepto Mira (2016) esclarece que “se trata de un tiempo puramente fenomenológico, de una temporalidad experimentada en el acto de percepción, que no hay que confundir con la duración real de la contemplación de la imagen” (p. 65).

El tiempo dentro de la fotografía depende de la acción que se retrata, a la cual el espectador, de forma subjetiva le otorga una duración determinada. No es lo mismo retratar a un sujeto durmiendo, el cual se espera que sea acción larga, que un salto, movimiento mucho más corto. Por poner un ejemplo recordemos el final de *La Jetée* (1962), caso visto ya en el análisis: en los últimos minutos del filme, el protagonista corre por el aeropuerto buscando a la mujer, esta acción es rápida y dinámica, y, por tanto, las imágenes suceden de forma más acelerada. Es por ello por lo que nos basaremos en esta percepción subjetiva del tiempo que contiene cada fotografía y en las necesidades narrativas para las decisiones del montaje.

Respecto a los tipos de planos utilizados, se ha buscado el contraste entre la ambientación del universo recreado y las emociones y psicología de los personajes. Por un lado, los planos generales aparecen poco, solo al principio de las escenas para poner en contexto y situar a los personajes; por otro lado, toman importancia los primeros planos y los detalle, ya que en ciertos momentos requiere centrarse en los personajes, en sus sentimientos, y mediante este encuadre se nos facilita esta focalización.

La relación que se establece entre ellos también depende del ritmo del montaje, del cual hablaremos más adelante. Hay secuencias donde el ritmo aumenta y se refuerzan las ideas de desorientación y agobio. Así, progresivamente pasamos de planos más abiertos a unos más cerrados, es decir, empezamos con un plano general y acabamos con un detalle. Sin embargo, aunque aquí veremos un alto contraste entre los planos, en las secuencias con más diálogos, no hay tanta diferencia porque se han empleado principalmente planos cortos; esto se debe a centrar la atención en quién habla y en las reacciones de los otros personajes.

En consideración al eje, hemos decidido mantenerlo, ya que romperlo supone una desorientación para el espectador y puede distraerlo de lo que realmente queremos contar. Todas estas decisiones han sido necesarias para, en la fase de preproducción, confeccionar el guion técnico, que puede encontrarse en los anexos; este documento es indispensable para tener una visión clara de la imagen del corto, guía a la hora de rodar y es de ayuda en la posproducción durante el ensamblaje.

Se han aplicado los dos tipos de montaje anteriormente vistos y que sintetiza Martín (2011): uno narrativo que “tiene por objeto relatar una acción, desarrollar una serie de acontecimientos” (p. 168); y otro expresivo que “se propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea” (p. 144).

Veamos pues cómo han variado estas resoluciones en función a las escenas del guion. Al principio del cortometraje, cuando el hombre mayor entra en la casa y mira las fotografías antiguas se utiliza un montaje narrativo, pues sirve para presentar el espacio y como aliciente para el flashback. A través de una de las fotografías, mediante un

fundido se enlaza con la acción del pasado, en concreto, con la escena del campo, como vemos en la Fig. 20.



Figura 20. *Fotogramas que recrean el flashback*

Esta escena del campo se divide en dos partes: La primera consiste cuando el niño está con su padre y su tío trabajando, las imágenes no seguirán un orden lógico o cronológico de las acciones, sino que irán alternadas, para recrear la poca atención que presta el niño y el calor que está pasando; incluso se pueden repetir ciertas imágenes para recalcar la monotonía que supone el trabajo.

La segunda parte es cuando el niño está en los páramos, aquí hemos utilizado un ritmo más rápido y encadenados para crear la ilusión de movimiento; el momento en que ve la sombra acercarse también se acelera el cambio de planos para aumentar la tensión. Este tipo de montaje lo enmarcamos dentro del expresivo, pues como defiende Martín (1990) “un montaje muy rápido o muy lento es más bien un montaje expresivo, pues el ritmo del montaje cumple entonces una función directamente psicológica” (p. 146).



Figura 21. *Fotogramas encadenados para recrear movimiento*

Pasando a la escena de la cocina, volvemos al montaje narrativo, con cierto especial interés en las imágenes de los rostros de la familia, pues sirve para acabar de presentar los personajes y el contexto en el que viven. A continuación, viene la secuencia donde el niño ve por primera vez la sombra en su forma completa; la persecución entre las calles también tiene un montaje expresivo, pues son cambios rápidos para aumentar la confusión y tensión hasta llegar al punto álgido, que es el encuentro de frente con la sombra.

En las siguientes dos escenas, el niño encontrando el frasco de cristal en la ventana y la conversación en la fuente, se vuelve una vez más al montaje narrativo. Esto se debe a que la situación debe quedar clara para el espectador, pues se presenta la dinámica que seguirán los dos personajes el resto del cortometraje; además de ser la primera intervención de la sombra.



Figura 22. *Fotogramas que emplean montaje narrativo*

La historia continúa y vemos cómo la sombra le va dejando al niño objetos en la ventana que reencarna un mal que está ocurriendo en el pueblo. Esto se relaciona con otros problemas familiares, más la emigración de otros vecinos. En estas escenas no queremos que haya linealidad, sino que se van alternando situaciones e imágenes, utilizando pues un montaje expresivo; queremos transmitir que los hechos se van sumando cada vez más y que el espectador no sepa realmente el tiempo que está transcurriendo entre ellas. La situación va creciendo hasta que el niño encuentra el rosario de la madre, el cual nos servirá como punto de inflexión que desencadena el final.

Por último, es las posteriores escenas, como la conversación final entre la sombra y el niño o el hombre mayor mirando las fotos, se volverá a un montaje narrativo, pues supone ya el final del cortometraje y así tener una clara conclusión, Fig. 23.

En resumen, durante el filme se irán alternando un montaje más rápido con uno más lento, narrativo y expresivo. Creando así variaciones en el ritmo, jugando con la tensión y distensión, y dando una sensación más dinámica. También influirá la música, pues tiene su valor narrativo y en algunas ocasiones se montará a su ritmo.



Figura 23. *Fotogramas que recrean la vuelta al tiempo inicial*

6. Conclusiones

Encontrándonos ya en el último capítulo, retomamos la idea de la que partimos al inicio del trabajo: la posibilidad narrativa de realizar un producto audiovisual a partir de imágenes fijas. Este supuesto se ha confirmado, en primer lugar, desde el marco teórico, y, en segundo lugar, desde la realización práctica.

Mediante la revisión teórica sobre las relaciones entre fotografía y cine hemos visto los componentes de estas dos artes, y como existe una fértil tensión que, al mismo tiempo que las acerca, las aleja. Elementos como la credibilidad en la fotografía son más propios que en el cine. Esto se debe a cómo este último se enmarca en la ficción; gracias a la creación de este mundo ficticio, el cine propone un papel menos activo que la fotografía, ya que la imagen fija se encuentra descontextualizada y el espectador debe completarla. Sin duda, los factores del tiempo y el movimiento son los que más diferencian estas dos artes, pues en la fotografía se tiende a la detención mientras que en el cine se deja trascurrir.

Además, esta revisión teórica ha servido para ver cómo de la combinación de ambas artes pueden salir técnicas cinematográficas como son el congelado de un frame o la detención de lo profilmico.

Gracias a la comprensión de los fundamentos retóricos y estilísticos de los productos audiovisuales basado en fotografías fijas hemos sacado en claro que los dos elementos principales en estos proyectos son el montaje y la *voice over*. El montaje toma importancia al tratarse de un cortometraje, pues no podemos hablar de una sola imagen como suele ocurrir en la fotografía, sino que necesitamos poner atención en la relación que se crea entre ellas. De la misma manera, no solo es esencial el montaje narrativo, el expresivo también adquiere relevancia al crear nuevas ideas que no aparecen de forma implícita. En cuanto a la *voice over*, también puede tener un papel primordial en la narración, aporta gran narratividad y significación a la obra, como bien puede apreciarse en el cine-ensayo; por lo que una posible futura investigación podría ser ahondar más en la relación que se establece entre la palabra y la imagen.

Del mismo modo, este análisis teórico, ha servido para descubrir y adquirir nuevos conocimientos, tanto de autores, obras, como de movimientos cinematográficos y géneros. Ha sido una forma de traer de vuelta a la actualidad influyentes directores de cine y poner en relevancia sus obras no tan conocidas; ya que, menos *La Jetée*, los cortometrajes analizados no suelen mencionarse o tratarse dentro del trabajo de los autores citados.

En cuanto al apartado práctico también podemos sacar varias conclusiones en claro. Después de obtener la idea de principal, gracias a seguir cada paso en el proceso de guion, se ha podido construir una historia más sólida y tener una mejor caracterización

de los personajes. Por lo que corresponde a la ideación del concepto visual, debido a tener a otros fotógrafos como referentes y unas ideas previas sobre el estilo, facilitó la toma de las fotografías, pues había una visión clara de la composición y de luz que se buscaba; del mismo modo, en postproducción, para darles a todas las imágenes un mismo estilo teníamos ya concebidas unas guías. En relación con la parte del diseño de producción, ha sido la más difícil de realizar. Las localizaciones no solo debían tener unas buenas condiciones y estar disponibles, sino también disponer de una ambientación y apariencia propia de la época; del mismo modo ocurre con el vestuario y toda la utilería empleada.

Durante la producción del cortometraje se han podido encontrar tanto ventajas como inconvenientes. Por un lado, al tratarse de fotografías, ha supuesto más facilidad a la hora de rodar, pues, como no hay movimiento, no hay que preocuparse de la estabilidad de la imagen y el foco es más fácil de conseguir y mantener. Además, se controla mejor los elementos del escenario y la pose de los personajes, agiliza el proceso de grabar la imagen, y ese tiempo se puede aprovechar en realizar más tomas hasta conseguir la deseada. Por otro lado, en este proyecto ha intervenido poca gente, lo que ha supuesto englobar en una persona gran parte de las tareas de preproducción, dando como resultado cierto desorden y estrés. Han surgido principalmente dificultades para cuadrar los horarios de los actores, el horario lumínico, y las sesiones necesarias para las fotografías.

Respecto a la postproducción, la edición de las imágenes fue sencilla de realizar, ya que no había muchos errores que corregir, como puede ser una mala exposición o la aparición de elementos contemporáneos. No obstante, fue un proceso tedioso debido a la gran cantidad de fotografías y el trabajo de editar una a una.

Esta memoria se centra en la realización de las fotografías fijas y el montaje, tareas que se han conseguido realizar. Sin embargo, el cortometraje final, es decir, con la sonorización y la música, no se ha conseguido todavía, ya que tales aspectos no entran en las competencias de este trabajo y se realizarán más adelante.

Por lo tanto, en vista general, este proyecto ha servido para encontrar una forma de expresión original y diferente al vídeo, que puede enmarcarse en el audiovisual. De igual manera, ha servido para crear un producto de calidad y una forma de asentar los conocimientos adquiridos durante estos años en el grado. Sin duda es una técnica que utilizaremos en el futuro, pues, como hemos comentado, presenta facilidades a la hora de producirlo; además, es una práctica con muchas posibilidades artísticas, que da como resultado productos peculiares y originales, y que sin duda quedan grabados en la memoria del espectador.

7. Bibliografía

- Álvarez, S. (director). (1968). L.B.J [cortometraje]. Cuba: ICAIC.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (10.a ed.). Barcelona: Paidós.
- Bazán, M. (1997). *Vicent Van Gogh y el cine*. Norba: Revista de arte, 17.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=107531>
- Bazin, A. (2006). Pintura y cine. En J. L. López (Trad.), *¿Qué es el cine?* (10.a ed., pp. 140-144). Rialp.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili.
- Chamarette, J. (2008). A Short Film About Time: Dynamism and Stillness in Chris Marker's *La jetée*. En E. Lindley y L. McMahon (Eds.), *Rhythms. Essays in French Literature, Thoughts and Culture* (pp. 217-232). Oxford: Peter Lang AG.
- Colorado, O. (2017, 15 enero). *Untitled Film Stills por Cindy Sherman (Galería y análisis)*. Oscar en Fotos. <https://oscarenfotos.com/2016/03/26/galeria-untitled-film-stills-de-cindy-sherman/#jp-carousel-37045>
- Colorado, O. (2020, 27 enero). *Nueva Objetividad y fotografía*. Oscar en Fotos. https://oscarenfotos.com/2020/01/25/nueva-objetividad-y-fotografia/#_edn51
- Cuarterolo, A. (2013). *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Ediciones CdF.
- Dalle, A. (2014, 21 junio). *The Art Documentary in the Postwar Period*. Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, 1(2).
<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/90>
- Delgado Guerra, S. (2019, 22 marzo). *Santiago Álvarez desde la banda sonora de su tiempo*. La Jiribilla. <http://www.lajiribilla.cu/articulo/santiago-alvarez-desde-la-banda-sonora-de-su-tiempo>
- Espinosa, L., & Montini, R. (2007). *Había una vez. Cómo escribir un guión* (2a ed.). Nobuko Sa.
- Lopate, P. (2007). A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo. En A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas entorno al cine-ensayo* (pp. 66-89). Fondo de Cultura Económica.
- Marker, C. (director). (1962). *La Jetée* [El muelle][cortometraje]. Francia: Argos Films.
- Martín, M. (1990). *El lenguaje del cine*. Gedisa.

- Marzal, J. (2011). *Cine y fotografía. La poética del punctum en El muelle de Chris Marker (La jetée, 1962)*. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos. <http://www.revistaatalante.com>
- Mira, E. (2016, 19 enero). *Tiempo y narrativa en la fotografía: de la paradoja al campo expandido*. FOTOCINEMA. Revista científica de cine y fotografía, 12. <http://www.revistafotocinema.com>
- Miranda, L. (2007). El cine-ensayo como historia experimental de las imágenes. En A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas entorno al cine-ensayo* (pp. 142-155). Fondo de Cultura Económica.
- Oter, J. (2016, 16 mayo). *Análisis de una secuencia de Salut les cubains (Agnès Varda, 1963): música y filmación de fotografías*. ZER - Revista de Estudios de Comunicación, 21(41). https://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/17260/Art_2.html
- Parejo, N. (2012). La expresión de lo fotográfico en el cine. En D. Acle & F. Herrero (Eds.), *Expresión, análisis y crítica de los discursos audiovisuales: cine* (pp. 65-80). Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Quintana, A. (2007). Al principio fue el verbo. Notas sobre el ciné-essai. En A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas entorno al cine-ensayo* (pp. 126-140). Fondo de Cultura Económica.
- Resnais, A. (director). (1948). *Van Gogh* [cortometraje]. Francia: Canton-weiner.
- Rich, C. (s. f.). *The Importance of Place in Contemporary Irish Photography: Krass Clement and "Drum"*. Boston University Arts & Sciences Writing Program. <https://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-10/rich/>
- Smyth, D. (2017, 21 noviembre). *Wandering through the Irish capital in Krass Clement's Dublin*. British Journal of Photography. <https://www.bjp-online.com/2017/11/krass-clement-dublin/>
- del Valle, I. (2013, 1 diciembre). *Crear dos, tres... muchos collages, es la consigna. El collage en el documental latinoamericano de descolonización cultural*. Cinémas d'Amérique latine. <https://journals.openedition.org/cinelatino/150>
- Van de Walle, J. (2017, 21 septiembre). *Modern Classics: Cindy Sherman - Untitled Film Stills, 1977-1980*. artlead. <https://artlead.net/content/journal/modern-classics-cindy-sherman-untitled-film-stills/>
- Varda, A. (director). (1971). *Salut les cubains* [¡Saludos, cubanos!][cortometraje]. Francia: Société Nouvelle Pathé

- Velis, J. (2019, 27 agosto). *¿Qué fue el movimiento de la Rive Gauche? Una mención a La Jetée, de Chris Marker*. La Cueva de Chauvet.
<https://lacuevadechauvet.com/que-fue-el-movimiento-de-la-rive-gauche-una-mencion-a-la-jetee-de-chris-marker/>
- Vilaró, A. (2011). *El eco de la fotografía de Barthes. La nueva cámara lúcida: Notas sobre el cine digital*. Comunicación y Sociedad, 24(1).
<https://revistas.unav.edu/index.php/communication-and-society/article/view/36223>
- Villar, M. (2019). *¡Saludos, cubanos! Los afectos alegres como potencias de acción política*. Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7142527>
- Weinrichter, A. (2013). *Montaje Marker*. Cine Documental, 7.
<http://revista.cinedocumental.com.ar/montaje-marker/>
- Williams, V. (2004). *Cuando la fotografía es un arte* (B. I. Lamas, Trad.; 3a ed.). Lunberg.